

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

LUIZ CARLOS DE ALMEIDA GARROCHO

**Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica:
as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)**

2015

BELO HORIZONTE

2015

LUIZ CARLOS DE ALMEIDA GARROCHO

Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do
Coletivo Contraponto (MG)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz

BELO HORIZONTE

2015

Garrocho, Luiz Carlos de Almeida, 1954-
Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica
[manuscrito] : as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)
/ Luiz Carlos de Almeida Garrocho. . 2015.
299 f. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz.

Tese (doutorado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Coletivo Contraponto (Grupo Teatral) . Teses. 2. Performance
(Arte) . Teses. 3. Arte e sociedade . Teses. 4. Site-specific art .
Teses. 5. Arte Pública . Teses. 6. Arte moderna . Séc. XX-XXI .
Teses. 7. Representação teatral . Teses. I. Muniz, Mariana de Lima e,
1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.
III. Título.

CDD 792.098151

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno LUIZ CARLOS DE ALMEIDA GARROCHO Número de Registro 2011711333.

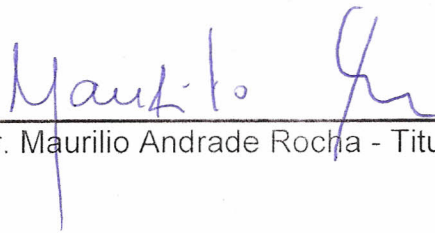
Titulo: " Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)"



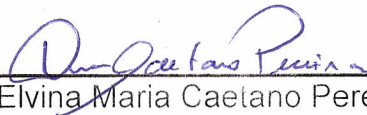
Prof. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira - Titular – UFOP



Prof. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 20 de Agosto de 2015

Resumo

Esta tese aborda as imbricações do lugar e do convívio, tomados como práticas espaciais, na medida em que participam do engendramento da tessitura cênica, tendo como objeto de estudo as performances urbanas do Coletivo Contraponto – MG. Dois campos, então, foram investigados de forma imbricada e se alimentando mutuamente: o da prática teórica e o da prática artística. O primeiro incide sobre quatro temas principais. Começa-se por traçar uma genealogia possível das práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais, focando na arte *site-specific*. Em seguida, procura-se delinear os tensores da cena *site-specific*, em que o lugar e o convívio, de condição material de toda e qualquer cena presencial, tornam-se tessitura cênica. O terceiro aborda os fatores contingenciais do convívio e ao estatuto do espectador/participante. Por fim, dedica-se à questão da espacialidade, desdobrada na discussão sobre os espaços, as ações cotidianas e artísticas e o convívio como prática espacial. Na parte relativa à prática artística, incide sobre uma pesquisa em que a performance busca se infiltrar nos tecidos da cidade, de modo a surgir uma cena de interstícios. Através da instauração de territorialidades nômades e abertas, trabalha-se com o lugar e o convívio, usando estratégias de aproximações e negociações com as texturas e presenças do urbano. Como elementos de composição, utiliza-se da formação de *paisagens*, de *situações* e de *compartilhamentos de uma duração*. O lugar aparece com os traços físicos e contextuais, enquanto o convívio é visto nas práticas do viver no lugar, do observar/participar e da prática constituída pela própria performance.

Palavras-chave: Site-specific. Lugar. Convívio. Prática espacial. Tessitura cênica. Espaço encontrado. Performance urbana.

Abstract

This thesis deals with the overlapping of the place and coexistence, taken as spatial practices, in that they participate in the engendering of the scenic texture, with urban performances of the Coletivo Contraponto – MG as object of study. Two fields were then investigated in imbricated form while feeding each other: the theoretical practice and the artistic practice. The first focuses on four main themes. We start by drawing a possible genealogy of artistic practices that are done as spatial practices, focusing on site-specific art. Then we try to outline the tensioning factors of site-specific scenes in which place and coexistence, of any scene's material condition, become scenic texture. The third deals with the contingent factors of coexistence and the status of the viewer / participant. Finally, we look at the issue of spatiality, unfold in the discussion of the spaces and the actions like inscriptions in urban and coexistence as spatial practice. In the segment relative to the artistic practice, we focus on a study in the way a performance infiltrates the city tissues, in order to raise a scene made from interstices. By establishing nomads and an open territoriality, we work with place and coexistence, using strategies of approximations and negotiations with urban textures and appearances. As compositional elements we use landscape formation, situations and duration sharing. The place shows with physical and contextual features, while the interaction is seen in practices of living, of watching/participating and of practice constituted by its own performance.

Key words: Site-specific. Place. Coexistence. Spatial practice. Scenic texture. Found space. Urban performance.

À minha mãe Isaura e ao meu pai Arnaldo (*in memoriam*)

A escrita cessa de ser um espelho.

Maurice Blanchot

*O menino, com 2 anos de idade, passava de carro ao lado de uma Vila,
em Belo Horizonte – MG, e ao ver os barracos e casas que subiam pelas
encostas do morro, diz: “Castelos! Vamos!”*

Agradecimentos

À minha orientadora, Mariana de Lima Muniz, por ter acolhido esta pesquisa e por ter me aberto perspectivas e caminhos, num processo dialógico e ao mesmo tempo pontuado pelo rigor. Ser conduzido pelas mãos do outro às próprias questões é mais do que um estímulo, é uma criação assistida.

Aos participantes da banca de qualificação, Antônio Araújo, Fernando Mencarelli e Nina Caetano, pela generosidade do olhar e pelas contribuições.

Às parceiras e parceiros do Contraponto, Flora Servilha, Karol Monteiro, Hugo Bitencourt, Leandro Lara e Sitaram Costa, pelo convívio, compartilhamentos e estímulos e por sustentarem as condições dessa investigação.

Ao amigo e parceiro de inquietações artísticas e pedagógicas, Gil Amâncio, pelo convívio e compartilhamentos, principalmente pela acuidade da escuta e do retorno em relação às questões que formaram o corpo desta pesquisa.

Ao Tiago Gambogi, pelo convívio, pelo diálogo e pelos retornos, sem contar com a parceria como fotógrafo em algumas saídas das performances do Contraponto.

Ao Sérgio Martins, do Instituto de Geociências da UFMG, pela oportunidade em adentrar nos estudos sobre Henri Lefebvre.

Ao André Brasil e à Ângela Cristina Salgueiro Marques (Comunicação Social, UFMG), pelos estudos realizados na matéria Imagem e Mediação, por onde estudamos a interseção entre estética e política, principalmente as questões relativas aos processos de subjetivação.

À Marina Machado, pelo retorno ao primeiro esboço da tese.

À Letícia Castilho, chefe do Departamento de Teatro do Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado, por ter abrigado a pesquisa do Contraponto e ter cooperado para que eu pudesse conciliar as tarefas de professor com a de pesquisador no doutorado. Ao CEFAR, incluindo funcionários e funcionárias, por ter abrigado o Laboratório de Teatro Físico & Performance, que deu subsídios à tese.

Ao Lucas Brito, Pedro Vasconcelos e Fernando Badharó, que fizeram os registros de imagens das performances do Contraponto.

À Cláudia de Moraes Sarmiento Condé, que fez a revisão da tese.

À Thálita Motta, pelo apoio.

Ao Daniel Toledo, pelo apoio nas divulgações das ações do Contraponto na mídia impressa, pelo retorno e pela formatação do corpo da tese.

Aos que participaram do Contraponto em diversos momentos: Christiane Costa, Diego Roberto, Juliana Birchal, Luciana Brandão e Marcos Ribý.

Ao Leandro Silva Acácio, pela presença, estímulo e retornos.

Ao Zikzira Teatro Físico, nas pessoas de André Semenza e Fernanda Lipi, pela acolhida e estímulo.

Ao Paulo Rocha do Conjunto Vazio, por ter abrigado o Contraponto no projeto Cena Aberta, do Centro Cultural da UFMG. Aproveito para agradecer igualmente à equipe dessa instituição.

Aos meus filhos Thiago, Yara, Luís Felipe e Arthur, pelo estímulo constante e principalmente pela compreensão ao fato de eu ter, diversas vezes, me furtado ao convívio com eles para escrever sobre o convívio cênico. Especialmente ao Luís Felipe, pelos diálogos, em que provocou conexões entre abordagens filosóficas e as performances urbanas do Contraponto.

Finalmente, a minha gratidão à companheira Monica de Andrade, que esteve ao meu lado durante todo esse período, não só pelo estímulo, mas principalmente pelas condições de ambiência para que eu pudesse me dedicar à pesquisa.

Lista de Figuras

Figura 1. Policial e curiosos observam trouxas ensanguentadas, colocadas no ribeirão Arrudas por Artur Barrio.....	48
Figura 2. Paulo Nazareth em Notícias da América.....	63
Figura 3. Nights in This City.....	90
Figura 4. O Paraíso Perdido. Teatro da Vertigem.....	95
Figura 5. Bom Retiro, 980 metros.....	117
Figura 6. A última palavra é a penúltima.....	121
Figura 7. Naquele Bairro Encantado.....	124
Figura 8. Kaza Kianda.....	127
Figura 9. Início: performadoras buscam compor com o corpo de uma pessoa no chão.....	186
Figura 10. Início. Ação com sapato.....	186
Figura 11. Homens de branco com porta.....	190
Figura 12. Homens de branco com porta.....	191
Figura 13. Início. Ação na Estação Central do Metrô.....	192
Figura 14. Olho da rua: busca da configuração.....	196
Figura 15. Início de Olho da rua: invasão anárquica.....	205
Figura 16. Início de Olho da rua: ida ao chão.....	206
Figura 17. Olho da rua. Calçada da Rua Curitiba.....	209
Figura 18. Olho da rua. Praça Sete.....	211
Figura 19. <i>Olho da rua</i> : ir ao chão.....	212
Figura 20. Olho da rua: ir ao chão.....	212
Figura 21. <i>Olho da rua</i> : cansados e sujos.....	213
Figura 22. Olho da rua: performadores ocupam carro.....	216
Figura 23. Olho da rua: na loja de eletrodomésticos.....	216
Figura 24. Olho da rua: final no Festival de Performance.....	219
Figura 25. Olho da rua: territorialidades.....	224
Figura 26. Olho da rua: territorialidades.....	225
Figura 27. Olho da rua: territorialidades.....	225
Figura 28. Olho da rua: Performadores reverenciam e focalizam uma senhora.....	239
Figura 29. Olho da rua. Leandro se relaciona com criança usando um telefone.....	242
Figura 30. Olho da rua. Interação com transeunte.....	247
Figura 31. Olho da rua: Leandro compõe com motocicleta policial.....	252

Figura 32. Olho da rua: paisagem.....	253
Figura 33. Olho da rua: paisagem.....	253
Figura 34. Coisas distantes, se bem que próximas: Flora Servilha, Hugo Bitencourt, Karol Monteiro e Sitaram Costa	258
Figura 35. Coisas distantes, se bem que próximas: primeira saída	260
Figura 36. Coisas distantes, se bem que próximas: primeira saída. Estação de ônibus do Move	261
Figura 37. Coisas distantes, se bem que próximas: compondo com o convívio na lanchonete	264
Figura 38. Coisas distantes, se bem que próximas: uma mulher entre as mercadorias.....	265
Figura 39. Coisas distantes, se bem que próximas: paisagem	270
Figura 40. Coisas distantes, se bem que próximas: desenhos para invadir a cidade	271
Figura 41. Coisas distantes, se bem que próximas: para invadir a cidade	271
Figura 42. Coisas distantes, se bem que próximas: afetos para invadir a cidade.....	272
Figura 43. Coisas distantes, se bem que próximas: afetos para invadir a cidade	272
Figura 44. Coisas distantes, se bem que próximas: afetos para invadir a cidade	272
Figura 45. Coisas distantes, se bem que próximas: afetos para invadir a cidade	273

Sumário

RESUMO	2
AGRADECIMENTOS	7
1. INTRODUÇÃO	13
1.1. MOTIVOS QUE RETORNAM	13
1.2. INTERMEZZO: PERCURSOS QUE ANTECEDERAM A INVESTIGAÇÃO.....	19
1.3 RECORTE E OBJETO DA INVESTIGAÇÃO	21
1.3.1 Metodologia.....	24
1.3.2. <i>Das referências teóricas e do diálogo com a prática</i>	27
1.4. DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS	29
2. SITE-SPECIFIC	34
2.1. CHAVE DE LEITURA.....	34
2.2. GENEALOGIA	39
2.2.1. <i>Sentidos da experimentação: os aspectos contextuais e performativos, a busca por outros lugares para a arte, o estatuto do observador e a volta para o cotidiano</i>	44
2.2.2. <i>O deslocamento da significação da obra de arte para o contexto no qual se encontra o observador</i>	56
2.2.3. <i>A especificidade do sítio</i>	59
2.3. A CENA SITE-SPECIFIC E SEUS TENSORES	73
2.3.1. <i>Lugar e convívio na tessitura da cena</i>	73
2.3.2. <i>A última ocupação do lugar, em meio a outras ocupações</i>	85
3. O CONVÍVIO E O ESTATUTO DO ESPECTADOR/PARTICIPANTE.....	98
3.1. DAS CONTINGÊNCIAS DO CONVÍVIO AO ESTATUTO DO ESPECTADOR/ PARTICIPANTE.....	98
3.2. O CONVÍVIO E O ESTATUTO DO ESPECTADOR/ PARTICIPANTE IMBRICADOS COM O LUGAR	113
4. ESPACIALIDADES	130
4.1. CHAVE DE LEITURA: INSCRIÇÕES NO URBANO	130
4.2. ESPAÇOS.....	133
4.2.1. <i>Os espaços encontrados como espaços outros</i>	133
4.2.2. <i>Os espaços públicos: espaços vazados</i>	139
4.3. AÇÕES, ADENSAMENTOS E INSCRIÇÕES NO URBANO	144
4.3.1. <i>Territorialidades enquanto adensamentos dos processos de enunciação</i>	144
4.3.2. <i>Práticas artísticas e suas territorialidades na cidade</i>	153
4.3.3. <i>O convívio como prática espacial</i>	165

5. CONVÍVIO COMO PRÁTICA ESPACIAL E TESSITURA CÊNICA NAS PERFORMANCES DO COLETIVO CONTRAPONTO.....	173
5.1. AS QUESTÕES BUSCAM LUGARES: O LABORATÓRIO DE TEATRO FÍSICO E PERFORMANCE (2011/2012)	173
5.1.1. <i>O estúdio e a rua</i>	174
5.1.2. <i>Primeiros exercícios no meio urbano</i>	180
5.2. A PERFORMANCE OLHO DA RUA.....	196
5.2.1. <i>Início da configuração: os delineamentos da pesquisa</i>	196
5.2.3 <i>A invasão anárquica da cidade: no olho da rua</i>	205
5.2.4 <i>Jogados no Olho da rua</i>	209
5.2.5 <i>Recorte e linha temática</i>	211
5.2.6 <i>Territorialidades e convívio</i>	220
5.2.7 <i>Das distâncias, aproximações e negociações às subjetivações, posicionamentos e performatividade do transeunte/habitante do lugar</i>	237
5.2.8 <i>Composição</i>	248
5.2.9. <i>Territorialidades do Contraponto: treinamentos, exercícios e busca de um horizonte</i>	254
5.3 PERFORMANCE COISAS DISTANTES, SE BEM QUE PRÓXIMAS.....	258
5.3.1. <i>Recorte e linha temática</i>	258
5.3.2. <i>Primeiros embates e delineamentos</i>	260
5.3.3. <i>Um chão e um horizonte</i>	270
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	277
7. REFERÊNCIAS.....	292

1. Introdução

1.1. Motivos que retornam

As questões relativas ao espaço tornaram-se cada vez mais proeminentes no meu percurso de professor, pesquisador e criador em artes cênicas. Inicialmente, o espaço surgiu como ferramenta prioritária dos estudos de composição¹, pois me interessava conceber uma via alternativa àquela do ator intérprete, como sendo a do ator compositor (BONFITTO, 2006). A trajetória exigiu o olhar sobre a *materialidade da cena*. Daí a busca pela fisicalidade: corpo, objeto, espaço e tempo. Porém, dentre estes, foi o espaço que tornou operativo o trabalho sobre os outros elementos. Passei a perseguir um princípio de Yoshi Oida: a tarefa do ator como sendo a de fazer o espaço falar (OIDA; LORNA, 2001).

Ocorre que, nesse plano compositivo, o estatuto do espectador e o lugar no qual este se encontrava permaneciam em condição não problemática. Ou seja, não faziam parte da composição. No entanto, as minhas concepções sobre o espaço cênico foram se modificando a ponto de também incluir, por um lado, a presença do lugar, com tudo o que ele traz, evoca e convoca, e, por outro lado, a presença do espectador. Ambos passaram a fazer parte da *tessitura da cena*.

Utilizo a expressão *tessitura da cena* em correspondência à noção de texto e dramaturgia da cena. Segundo Fernando Mencarelli (2010), “a dramaturgia entendida como a arte de compor e tecer a materialidade cênica passa a sugerir novas articulações conceituais”, de modo que uma dramaturgia da cena passa a envolver a “pluralidade sígnica e polissêmica dos gestos, sons, palavras, imagens, luz e espaço” (MENCARELLI, 2010, p. 17). Nina Caetano (2011) aborda, em sua tese de doutorado, a centralidade da noção de textura da cena para o teatro contemporâneo, entendida também como sendo marcadamente polifônica, processual e colaborativa. A referência a Eugênio Barba (1995) deve ser lembrada, quando ele aborda a dramaturgia da cena em termos de um entretecer, como “trabalho das ações”, de modo a

¹ *Cartografias de uma improvisação física e experimental*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem. Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli. 2007.

formar uma textura, um texto (BARBA, 1995, p.69). De fato, o dicionário *Auelete Online*² diz de *tessitura*, entre outros sentidos, como “textura ou composição do tecido”. Assim, a expressão *tessitura cênica* me remete a esse fazer da cena. E foi nesse sentido, portanto, que a imbricação das presenças de lugar e espectador tomou a minha atenção.

Algumas vivências contribuíram para essa mudança, sem que se perdesse a orientação primeira, que é a de pensar o espaço como ferramenta compositiva. Logo, passo a falar dos motivos que retornam: vivências como espectador, em que as encenações me situavam e me sitiavam em dinâmicas espaciais voltadas ao lugar.

Dentre essas vivências como espectador, cito primeiramente a peça *Estelinha by Starlight*³, encenada no porão de uma casa no Bairro Santa Efigênia, no ano de 1976, em Belo Horizonte. A peça conta a história de uma família suburbana, em que a filha atraía os namorados para os pais matarem e fazerem pastel de carne com os corpos. O grupo de artistas havia transformado uma comédia sobre *kitsch* – que mais tarde daria no filão do besteiro – numa encenação agônica. Na verdade, tratava-se de uma sequência de ensaios abertos do espetáculo, cuja intenção era estreitar num pequeno teatro de bolso da cidade. Porém, ao exibirem a peça para a censura – uma exigência da época do regime militar –, tiveram a temporada proibida. A partir disso a trupe fez apresentações clandestinas em outra residência, num chalé no Bairro Pampulha, num total de 12 sessões.

No entanto, o que marcou para mim a importância dessa cena – sem contar que era um exemplar da radicalidade estética, existencial e política do *underground* dos anos 70, montada por um grupo de gays – foi o modo como eles se apropriaram do lugar. E, por conseguinte, como eu, espectador, era afetado por tudo aquilo. Eles poderiam fazer como muitos grupos: usar o local apenas como um referente para o que viria depois. Contudo, utilizavam toda a casa, de modo que fica até difícil imaginar como seria aquela peça num palco. Esses ensaios abertos, embora fossem feitos para poucas pessoas a cada sessão, marcaram uma geração de artistas na cidade. Fui convidado pelo encenador Eid Ribeiro, o qual me disse algo assim: *Você precisa ver isso*. Entramos na casa e fomos convidados a sentar numa pequena sala de visita, composta por aparelho de som e almofadas, típicos das moradias de artistas

² Cf. <http://www.aulete.com.br/tessitura>

³ *Estelinha by Starligh*. Texto de Vicente Pereira. Direção de Ronaldo Brandão. Figurino, cenografia e caracterização cênica de Luís Otávio Brandão. Atuação de Deuslene Matos, Geraldo Bonifácio, Luís Otávio Brandão e Ronaldo Brandão. Belo Horizonte, 1976.

underground da época. A campainha toca, Estelinha abre a porta e o namorado entra no ambiente e coloca um disco na vitrola, tocando a famosa música *Stella by Starlight*⁴. O que me afetou, principalmente, foi a condição de eu me localizar dentro da cena. Eu estava na casa de Estelinha e de seus pais. Além da trilha sonora acionada pelos atores, a iluminação era feita a partir dos acendedores da própria residência. Havia, portanto, uma imersão física e sensorial naquele universo. Lembro-me do momento em que fomos conduzidos a um dos quartos; nele estava o pai, Ronaldo Brandão, com as calças caídas, usando uma sunga atlética num corpo esquelético e uma máscara de gorila. De novo, eu estava envolvido numa posição constrangedora, na intimidade de uma estranha família.

Não era uma peça em que eu deveria imaginar como seria quando totalmente pronta: ela já estava acontecendo ali, com aqueles móveis, entre aquelas paredes. Meu corpo diante do corpo do outro, numa proximidade inquietante, é que me levava a me perceber naquele espaço. Tudo aquilo me remetia a algo que não havia ocorrido, até o momento, nas peças a que assistira: muitas cenas familiares ou não da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, eu me perguntava, intimamente, por que estava sendo exposto àquilo e se caberia a mim fazer alguma coisa. Não porque me requisitavam qualquer interferência, ou outro tipo de participação. Mas porque, mesmo no papel de espectador, eu me via corporalmente no espaço concreto – e ao mesmo tempo imaginário – do próprio *acontecimento cênico*.

Abro um breve parêntese para falar desse termo, que irá aparecer reiteradas vezes ao longo deste texto. Tomo o *acontecimento cênico* em ressonância com a noção de *acontecimento teatral*, conforme Jorge Dubatti (2010). Numa primeira instância, falo de *cena* para me referir, de modo amplo, às criações que envolvem desde a Arte da Performance, Dança e Teatro até as modalidades híbridas presencialmente realizadas (associadas ou não a modalidades não-presenciais). Não se trata, entretanto, de uma categoria englobante, apesar do caráter ampliado. Mais do que isso, penso que a ideia de trazer à frente o caráter cênico incorpora as mudanças ocorridas nesse campo, nos séculos XX e XXI, em que as diversas linhas de composição podem ser lidas também como materialidade cênica: ação, movimento, corporeidades, vocalizações, sonoridades e imagens. E de tal modo que, em cada realização singular, as chaves de condução encontram-se numa ou noutra ênfase, em graus diversos que vão de menos hierarquizadas a mais hierarquizadas.

⁴ Composta por Victor Young em 1944, EUA.

Numa segunda instância, a ideia do *acontecimento* evitaria os prejuízos de conceber o fenômeno em termos de representação. Nesse sentido, Erika Fischer-Lichte (2011), na perspectiva de uma *estética do performativo*, propõe falar de *acontecimento* no lugar de obra artística. Não para substituir um pelo outro, mas para mostrar, como diz a autora, a inadequação da última para dar conta das realizações cênicas (2011, p. 360). *Obra* carrega a conotação de artefato, enquanto *acontecimento* traz a possibilidade, entre outros aspectos, do *ciclo de feedback* entre artistas e público. Matteo Bonfitto fala do *acontecimento* como aquilo que “materializa uma experiência compartilhada” (2009, p. 158). A ideia de *acontecimento* tem conexões com a arte da performance, principalmente aos *events* produzidos pelo movimento *Fluxus*⁵.

Fecho os parênteses lembrando as conexões possíveis com o campo da filosofia – quando o termo vai expressar tanto a singularidade e o caráter de algo que não se repete, quanto não se limita ao fato empírico (a ocorrência de um acidente automobilístico, por exemplo). Como mostra Zourabichvili (2004, p. 6), na filosofia de Gilles Deleuze, o *acontecimento* não se identifica com o mero estado de coisas no mundo. Tampouco ele se limita ao campo da linguagem. Antes disso, trata-se da síntese disjuntiva, diz Zurabichivilli, entre um e outro. Em *Lógica do Sentido*, Deleuze fala do acontecimento como essa dualidade que subsiste e insiste na linguagem, mas que acontece às coisas (DELEUZE, 1974, p. 26).

O segundo motivo que retorna data de muitos anos depois. Falo de *O Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem, em 1995, em São Paulo⁶. Também nesse caso, mesmo depois de tantos anos, guardo na lembrança o modo como fui afetado e que retorna sempre. O que me marcou, em primeira mão e mais uma vez, foi a realização da cena em um espaço que não era configurado previamente para isso: um hospital desativado. Além disso, fui acossado em todos

⁵ Mais do que um movimento, o *Fluxus* consistiu numa atitude de um grupo de artistas em relação à arte e à vida, de modo interdisciplinar e com criações híbridas, que envolviam artes visuais, música e literatura, que se davam em *events* – acontecimentos, de 1962 a 1970. Liderado inicialmente pelo artista lituano George Maciúnas, que realizava performances na Europa, tendo a adesão de vários artistas, eles, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Scott Hyde, Allan Kaprow e Florence Tarlow. O *Fluxus* – que, por sua vez, foram alunos do músico experimental John Cage. Um *event* – acontecimento – era um tipo de performance minimalista, envolvendo ações cotidianas num experimento imaginário ou impossível. Cf. HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

⁶ Direção de Antônio Araújo. Texto de Luis Alberto de Abreu, em processo colaborativo junto aos atores. Iluminação de Guilherme Bonfanti. Figurinos de Fábio Namatami. Cenografia de Marcos Pedroso. Música de Laércio Resende. Realizado no espaço encontrado do Hospital Humberto Primo. 09.02.1995, São Paulo, Hospital Humberto Primo. Matheus Nachtergaele Daniela Nefussi (depois substituída por Mariana Lima), Miriam Rinaldi, Sérgio Siviero, Siomara Schröder, Vanderlei Bernardino e Lismara Oliveira.

os sentidos e direções pelo que acontecia. De tal modo que, em determinados momentos, eu ficava na dúvida se prosseguia ou não, pois tudo aquilo, aquela temática em situação encarnada pelo espaço, já estava mexendo demais comigo.

Ao ver o suplício de Jó, eu ainda me afastei um pouco e desci alguns lances da escada, imaginando que um pouco de distância seria, digamos assim, mais respirável. Ali, eu estava imerso no cenário e não diante dele. Eu conhecia muito bem aquele ambiente – o qual não era o de um edifício teatral – que me deflagrava inúmeras lembranças. Obviamente, não somente por ter algum conhecimento prévio do lugar (um hospital), mas porque era um *espaço encontrado*⁷, que não havia sido produzido para a cena: o tipo de instituição e, junto a ela, de arquitetura, que produzia em mim sensações e imagens. Porém, não havia uma identidade estabelecida previamente entre o plano do texto vocal dos atores e o das ações por eles desenvolvidas, e o lugar. Eu me encontrava, ou melhor, me desencontrava entre um e outro, tecendo a minha narrativa de espectador. O meu deslocamento – no momento em que me afasto um pouco da cena de intenso sofrimento – não ocorreu por eu acreditar ser real a ficção, mas porque o texto performativo e cênico não era apenas algo projetado à minha frente: era algo cujo acontecimento se dava em meio àqueles que assistiam às texturas, imagens e cheiros do lugar.

Ao mesmo tempo – e entendo ser esta uma característica marcante de muitas das encenações do Teatro da Vertigem – éramos conduzidos num percurso por lugares em que adentrávamos na *tessitura da cena*, a qual não pode ser dissociada da prática espacial que realizávamos naquele local. São camadas de significação que trabalham entre si. O traslado me remeteu às procissões da minha infância, com esse aglomerado de gente acompanhando um ritual, de tal modo que o caminhar, parar e seguir também faz parte da encenação. O mesmo aconteceu em outras cenas, principalmente a do final, na sala de cirurgia. Quando a porta se fechou, após o aviso dos atores, eu pensei comigo: tarde demais, vou ter que viver isso até fim. Ou seja, não se trata de viver a ficção de um ser que questiona e sofre, mas de estar na mesma sala com ele, vivendo fisicamente a experiência do confinamento.

Outro motivo que retorna foi a invasão cênica do Générík Vapeur⁸ no Festival Internacional de Teatro em Belo Horizonte, em 1994. O que eles realizaram contribuiu,

⁷ No item 4.21, trabalho sobre o conceito de espaço encontrado como espaço outro.

⁸ *Bivouac*. Générík Vapeur (França). Festival Internacional de Teatro – BH. Avenida Afonso Pena e adjacências. 1994

também, para a revisão do estatuto do espectador. Caracterizados como homens azuis, os atores vinham pela Avenida Afonso Pena, significativa por abrigar a sede da prefeitura e ser local sempre escolhido para cortejos e manifestações. À frente, um grupo conduzia um tambor metálico sobre rodas, exalando fogo, moldado como um cão de guerra. Mais atrás, um carro de som com uma banda de rock. No meio, atores que se espalhavam pelos locais e pelos transeuntes, assinalando posses, tomadas do lugar e direcionamento do cortejo. Nesse caso, os espectadores, que eram tanto os transeuntes quanto os que estavam previamente agenciados para ação, transformaram-se subitamente nos moradores da cidade tomada. E nossas ações, sejam de espanto, sejam de alegria ou consentimento, eram então incluídas no texto cênico performático. Comemorávamos – eu aqui com um misto de inquietação, distanciamento e imersão – a invasão da cidade.

Destaco, nesses exemplos, dois aspectos que foram muito importantes para a investigação e que se tornaram – como mostro ao longo desta introdução – o recorte da investigação. Primeiramente, quero dizer que, ao modo singular de cada uma das cenas, eu era um espectador situado – para não dizer, valha o trocadilho, sitiado – de tal modo que meus estados de percepção, meus deslocamentos ou minha quietude faziam parte do acontecimento. Ou seja, a presença física do espectador era acionada, iluminada, tensionada ou, ainda, incluída na textura cênica. E esta estava, por sua vez, intrinsecamente ligada ao lugar, à ambiência e ao contexto.

Não que uma cena à italiana não pudesse me modificar em algum sentido. Mais do que isso, a modificação não se dava através de algo que se projetava à minha frente, no meio de um grupo de pessoas em seus lugares predeterminados (no sentido de o lugar, basicamente, não mudar durante a encenação), mas sim nas minhas negociações corporais e situadas, junto a outros corpos nessa condição, afastando-me ou aproximando-me da cena, tendo não mais a ação a transcorrer somente ali, diante de mim, mas em volta, atrás, no meio. Trata-se de um processo de subjetivação cuja singularidade é essa relação com o lugar e a cena⁹. Pois a imersão no problema espacial, de uma subjetividade que não mais coincide com

⁹Entendo a função da expectativa nessa perspectiva de constituir processos de subjetivação. Difere completamente da ideia de um sujeito constituído ou mesmo cuja constituição se finalizasse no ato da percepção. Contrário disso, o processo de subjetivação é sempre incessante e inacabado. Maurizio Lazzarato (2014), a partir de Foucault e Guattari vê o processo de subjetivação nos fenômenos de autoposição, de autorreferencialidade, enquanto abertura de processualidades, enquanto criação de possíveis” (LAZZARATO: 2014, p. 180). Este tema, relativo à atividade do espectador, será abordado no item 3.1 *Das contingências do convívio ao estatuto do espectador/participante*.

o espectador posicionado frente à cena, na qual a corporeidade e, mais do nunca, o lugar, antes silenciados e preferencialmente no escuro, passam a ser problematizados numa territorialidade aberta, a se fazer a cada instante.

1.2. Intermezzo: percursos que antecederam a investigação

Faço aqui um aparte para relacionar minhas vivências como gestor cultural e como artista, anteriores à investigação, que contribuíram para a formação das questões. Se os *motivos que retornam* constituem aquelas visões e percepções que estão no campo da virtualidade e da memória, esses percursos são exercícios e tentativas de atualização, em diálogo com o presente e na sondagem do futuro. Não poderia deixar de citar esses encontros, pois é disso que se trata – daquilo que vem com o outro.

Falo primeiramente do trabalho de gestão cultural ao qual estive ligado, particularmente no período de 1999 a 2008, que contribuiu igualmente para me conduzir ao horizonte de questões da investigação. Primeiramente, cito a direção do Centro de Cultura Belo Horizonte (1999-2004), na época em que eu me dedicava a ações que se orientavam para a ocupação criativa e, ao mesmo tempo, para a ressignificação do prédio histórico. Incomodava-me o fato de muitas das propostas cênicas que lá se apresentavam ignorarem completamente a arquitetura e as características físicas do espaço, tentando por vezes neutralizar com rotundas os elementos presentes. Além disso, eu me inquietava também com a cultura do patrimônio histórico edificado que se reservava a uma dimensão sagrada, intocável. Lembro-me do espetáculo *Troços e destroços*¹⁰, dirigido por João das Neves, na inauguração do Centro Cultural, em que, em alguns momentos, que buscava o diálogo entre arquitetura e encenação, numa apropriação singular do espaço. Sem esquecer que, posteriormente, influenciado pela leitura dos Situacionistas, eu entendia que deveria também haver conexões com o entorno, as calçadas e as ruas. O meu olhar, seja como gestor, seja como artista, e em intensa rede colaborativa, voltou-se para uma espécie de semiose urbana.

¹⁰ *Troços e Destroços*, adaptação de livro homônimo de João Silvério Trevisan. Direção de João das Neves. Elenco: formandos do Curso Técnico de Teatro da UFMG. Dezembro de 1998. Centro de Cultura Belo Horizonte. Belo Horizonte.

Outro trabalho de gestão cultural que se insere nessa direção foi a direção dos Teatros Municipais, Francisco Nunes e Marília, no período de 2005 a 2008. Através da linha de ação Arte Expandida, vários projetos experimentais foram criados. Entre eles, o Laboratório: Textualidades Cênicas Contemporâneas¹¹. O foco era a experimentação cênica nos espaços do Teatro Francisco Nunes, de modo a explorar outras relações que não a do palco à italiana: porão do palco, entorno, foyer e, em alguns casos, até mesmo a extensão do Parque Municipal, no qual se localiza o equipamento. Na última edição, em 2007, foram pesquisados outros espaços da cidade.

De fato, o interesse pela experimentação artística aliou-se ao interesse pelas intervenções e performances urbanas, que passei a seguir e estudar, tornando-me interlocutor em alguns casos. Curiosamente, não sei dizer se foi meu olhar que me fez apresentar todo um campo de experimentação do urbano, para o qual eu não tinha olhos, ou se, de repente, floresceram por todos os cantos desejos de ocupação dos tempos e espaços da cidade.

Nesse meio urbano, fiz exercícios de atenção e enquadramentos poéticos – em ressonância com os acasos de John Cage. Ou seja, de como o que emerge no campo da percepção, na singularidade do momento, pudesse se tornar, para mim, uma composição. Em tais momentos, pratiquei deambulações e errância, mas igualmente me permiti ser interrompido em uma trajetória determinada. Essa investigação não teria surgido se eu não tivesse vivenciado estranhas experiências no próprio cotidiano, do acidental e do qualquer, um espaço e um tempo de meditação. Tratava-se, então, do exercício do andar como criação de uma geografia existencial. Vi como os corpos e as ações se inscrevem na paisagem urbana, muitas vezes como observador¹² situado, noutras estando imerso na própria situação. De uma parte, a cidade é para mim uma espécie de *zendô*¹³. De outra parte, espaço e tempo de ser afetado pelo outro. Em todos esses casos, sempre material de pesquisa.

Contudo, foi como criador e pesquisador que eu pude experimentar, de fato, o embate entre cena e questões urbanas, fora dos espaços definidos previamente como circuitos

¹¹ O projeto teve a coordenação de Fernando Mencarelli e Nina Caetano, contando com consultoria de Antônio Araújo.

¹² Utilizo o termo *observador* para me referir à condição de uma atenção concentrada, mesmo que de pequena duração, voltada a uma ocorrência. No caso, não se trata ainda de um espectador, visto que o observador pode não considerar e/ou perceber o ocorrido como uma construção estética. O termo aparece também no contexto das artes visuais, para caracterizar aquele que contempla ou interage, de algum modo, com as obras – Cf. item 2.2.2. *O deslocamento da significação da obra de arte para o contexto no qual se encontra o observador*.

¹³ Local onde se pratica meditação Zen.

de apresentação artística. Embora não estivessem delineadas nos termos da investigação, tais experiências já apontavam para algo que se tornara mais circunscrito a esse campo de problemas¹⁴, como vem a ocorrer nas performances do Coletivo Contraponto, do qual faço parte – e que apresentarei a seguir.

Essa nova perspectiva não caracterizou uma ruptura com o que eu vinha pesquisando em termos de espaço, sendo antes algo que decorria do meu interesse, já citado, na *materialidade cênica*¹⁵. Entretanto, houve uma mudança importante quando passei a me interessar pela rua e pelos ambientes da vida urbana. O que acontecia lá, no asfalto e nas calçadas, não me permitia tomar o lugar de modo neutro. Principalmente porque, ali, ocorriam práticas que me pareciam tão importantes de serem iluminadas e problematizadas quanto as intervenções e ocupações cênicas que eu pretendia realizar. Seria necessário, então, delinear um campo de investigação em que esse desejo pudesse se manifestar e articular conexões e sentidos. Necessitava, portanto, de um recorte e enquadramento prático/teórico para que essa arena de experimentação pudesse se configurar. É o que passo a mostrar em seguida.

1.3 Recorte e objeto da investigação

Como procurei mostrar nos motivos que retornam e nos percursos que antecederam a investigação, o interesse pelo espaço como *materialidade cênica* conduziu-me ao estudo da imbricação entre o lugar onde ocorre a realização cênica e a dimensão presencial do encontro entre artistas e espectadores. O que me moveu, sobretudo, foi o desejo de pensar essa condição que posso chamar de material – de lugar e encontro presencial – como parte da tessitura da cena e como prática espacial.

¹⁴ *Cerimônia no Asfalto* – experimento de intervenção-cênica urbana na Avenida Augusto de Lima, Belo Horizonte, 2004: transgênero sexual e homem ensanguentado encontram-se à noite, na avenida, cercados e conduzidos por sete motocicletas, que também iluminavam e sonorizavam a cena. *Cinco na calçada*: intervenção urbana na rua da Bahia, em Belo Horizonte, 2004. Cinco homens sentados em cadeiras perfiladas na calçada, na hora do almoço e de trânsito intenso. *Fodidos*: montagem realizada na rua Guaicurus, famosa pelas casas de prostituição, Belo Horizonte, Agosto de 2004. Projeto do Laboratório de Práticas Teatrais B, do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas/UFMG. Direção de Luiz C. Garrocho, assistência de Ricardo Júnior, desenho do set de Bruna Christófaró e pesquisa sonora, vocal e trilha de Maurílio Rocha.

¹⁵ Como se pode perceber, o conceito de *materialidade cênica* desempenha um papel importante na investigação, como procuro explicitar, principalmente, no item 2.3.1. *Lugar e convívio na tessitura da cena*.

Surgiu, então, aos poucos e por acúmulo, o desejo de aprofundar um campo de pesquisa em prática teórica e artística, no qual os temas e questões pudessem ser aprofundados.

Esse delineamento se deu em dois movimentos. De um lado, eu desenhava um projeto para o doutorado em que tais temas apareciam. De outro lado, eu buscava um lugar em que pudesse fluir esse desejo em termos de uma pesquisa em criação.

Entretanto, não seria nas minhas aulas de professor de Teatro no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte¹⁶, que eu aprofundaria uma pesquisa desse tipo. Primeiro, por se tratar de disciplinas obrigatórias; e segundo, porque essa linha não se enquadrava nas ementas do curso. Precisaria, assim, de um curso extraclasse – mais do que isso, de um laboratório de experimentação. Não trouxe esse desejo para dentro do projeto, visto que ele dependia de muitas variáveis, carregando em si um grau considerável de incerteza. Além disso – e o mais importante –, porque se trataria de uma pesquisa que envolveria, numa interface entre um teatro corporal e a Performance, a investida mais radicalizada nos espaços urbanos. Por isso, esperava no máximo que, de uma oficina desse tipo, surgisse um relato sobre uma prática possível.

Do lado teórico, três aspectos passaram a compor um campo de estudos. A arte e a cena *site-specific*¹⁷, assim como aquelas que lhe fazem vizinhança, trouxeram um campo de abordagens que se mostraram fecundas para pensar e praticar criações cênicas em que o lugar se tornasse a própria obra/acontecimento. Contudo, tratava-se de focalizar uma cena que se realiza nos espaços que não foram construídos ou previamente destinados para a apresentação artística. Conceituar esses espaços tornou-se, então, uma das tarefas em que me envolvi. Deparei-me, então, com a noção de *espaços encontrados*, utilizada por Richard Schechner (1994), no livro *Environmental Theater*.

De par com esse interesse pelos espaços, na verdade integrado a ele, vinha, então, esse interesse pela dimensão do encontro entre artistas e espectadores. O que me atraiu de fato foi a co-presença desses conjuntos, num espaço e num tempo compartilhados. Trata-se

¹⁶ O Centro de Formação Artística (Cefar) é composto pelos cursos de Música, Dança e Teatro. O curso de Teatro tem a característica técnico-profissionalizante de segundo grau, com duração de três anos. Os dois anos são dedicados a matérias teóricas e práticas (com ênfase nestas últimas e na centralidade da disciplina de Interpretação Dramática), sendo que no terceiro ano ocorrem duas montagens, uma em cada semestre.

¹⁷ Fiz a opção por não traduzir a expressão *site-specific*. Há quem traduza, por exemplo, por teatro específico ao local. Preferi manter o termo no original, traduzindo, entretanto, os termos que dele derivam.

da esfera do convívio, entendido por Jorge Dubatti (2007, 2010) como sendo a “instituição ancestral” em que se dá o “encontro de um grupo de homens em um centro territorial, em um ponto do espaço e do tempo” (DUBATTI, 2007, p. 47). O convívio é considerado por ele como “princípio e modalização da teatralidade” (DUBATTI, 2007, p. 43) e faz parte da tríade teatral, juntamente com dois outros dois acontecimentos: a *poiesis* e a *expectação*.

Erika Fischer-Lichte (2011), por sua vez, fala da co-presença física de atores e espectadores como “condição medialógica da realização cênica” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 77). Aqui também, para que essa co-presença física se faça possível, “dois grupos de pessoas que funcionam como ‘atuantes’ e ‘observadores’ devem congregarem-se em um momento determinado e em um lugar concreto e compartilhar um lapso de tempo de suas respectivas vidas” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 78).

Tomar a perspectiva *site-specific* consistia, então, em me perguntar em que medida o lugar e o convívio poderiam, como práticas espaciais, tornar-se co-partícipes no engendramento da tessitura da cena. De um lado, o desejo de pensar a *textura* dessa materialidade cênica como real; de outro, o desejo de adentrar na própria geografia do acontecimento.

Volto, então, ao percurso da investigação em termos de pesquisa prática. Eu havia conseguido uma sala e um horário extraclasse para criar uma oficina de extensão, intitulada de Laboratório de Teatro Físico e Performance, no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Como oficina, essa pesquisa se iniciou no primeiro semestre de 2011. No segundo semestre daquele ano eu já ingressaria no mestrado – e as confluências, convergências inesperadas e também embates entre teorias e práticas começaram a se dar.

Foi ali, portanto, naquele Laboratório, que eu pude materializar um espaço e um tempo para dar curso ao desejo de estudar a imbricação entre lugar e essa região das co-presenças de artistas e público no espaço urbano. Só não esperava que dali surgisse algo mais do que uma oficina de experimentação – que o meu objeto de estudo emergisse desse encontro.

Leandro Lara e Sitaram Costa, que participavam intensamente desde o início, mostraram-se interessados em aprofundar e, comigo, levar adiante essa pesquisa – que passou a seguir junto do laboratório, mas também em separado, com as ações que fizemos no âmbito do urbano. Foi assim que surgiu a performance *Olho da rua*, que delineou já em julho/agosto de 2011 os princípios do que seria, posteriormente, o Coletivo Contraponto. A partir dali, um

material foi se consolidando dia após dia – em práticas de estúdio e de experimentação nos espaços da cidade. Um material que fluía no incerto, na insegurança, na ausência de quaisquer recursos que não fossem a disposição e a entrega de mentes e corpos. Em seguida, viria a performance *Coisas distantes, se bem que próximas*. Fizemos do *convívio como tessitura cênica e prática espacial* o nosso modo de interagir com o mundo, de inscrever uma poética no urbano, que se tornou, então, o objeto de estudo da investigação.

1.3.1 Metodologia

A investigação surgiu, portanto, no âmbito do que foi denominado de Laboratório de Teatro Físico e Performance, que já estava em curso desde o primeiro semestre de 2011. Porém, ela de fato se deu quando os dois participantes, Leandro Lara e Sitaram Costa, se envolveram comigo nessa pesquisa sobre o convívio como tessitura cênica e prática espacial, em uma série de experimentações que delinearão a performance *Olho da rua*.

Essa fase inicial entra na investigação somente a título de reconhecimento das condições e de descrição dos primeiros embates que fizeram surgir as questões em confluência com os estudos teóricos, nos campos que eu citei. O Laboratório teve início em março de 2011 e funcionava numa sala do Centro de Formação Artística (Cefar) da Fundação Clóvis Salgado, duas vezes por semana, no horário das 14h30 às 18h, que seria compatível com os horários de alunos e alunas do curso regular, que funciona à noite, de segunda a sexta, das 18h30 às 22h40.

A oficina era gratuita e aberta às pessoas que quisessem participar. Sua divulgação foi feita somente entre os alunos e as alunas do Curso de Teatro do Cefar – com mensagens de correio eletrônico, dirigidas a alunos e ex-alunos que faziam parte da minha caixa postal. Evitava transformar o meu desejo de aprofundar uma pesquisa sem que para isso tivesse que mobilizar estruturas burocráticas e institucionais mais complexas – o que poderia resultar em cobrança, por exemplo, quando o Curso já vinha sendo questionado pelos alunos e alunas pelo fato de não ser gratuito, quando na verdade trata-se de uma instituição pública. Tive em mente que os interesses e as disponibilidades se assentassem naturalmente ao longo do projeto – com duração semestral. A cada semestre abriam-se novas inscrições, que não passavam pela Secretaria da Escola, bastando que as pessoas chegassem e se apresentassem. Esse procedimento me deu muita liberdade, mas implicou alguns problemas: frequência por demais

variável, pessoas que chegavam sem qualquer experiência (abriu o curso para as pessoas que os alunos quisessem convidar). Porém, devido à atividade física exigente, com muitos treinos envolvendo quedas e outros elementos de Teatro Físico, quem não tinha um foco naquele estudo não dava prosseguimento.

No final do primeiro semestre de 2011, o curso se encerrou, abrindo-se novas inscrições para o semestre seguinte. Porém, como disse antes, duas pessoas mostraram interesse em perseguir aquela trilha de interface entre Teatro Físico e Performance. Em julho daquele ano, demos continuidade à pesquisa, realizando encontros duas a três vezes por semana, nos finais de tarde, com incursões performáticas na região central de Belo Horizonte.

Em agosto de 2011, já ingressado no doutorado, dei continuidade ao Laboratório e, ao mesmo tempo, à performance *Olho da Rua*. Com novos participantes, continuávamos intercalando pesquisas realizadas no estúdio com pesquisas realizadas no meio urbano. Nesse ínterim, Leandro Lara, Sitaram Costa e Flora Servilha me convidaram a criar um grupo em que pudéssemos dar continuidade àquela pesquisa. No entanto, nosso espaço concreto de estudos ainda era o Laboratório, em meio a uma frequência muito variável de pessoas. Leandro e Sitaram começavam, além disso, a desenvolver por conta própria elementos de trabalho corporal que nos permitiam avançar nas questões que vínhamos desenvolvendo: o primeiro foi buscar no Aikido e no Contato-Improvisação e o segundo na Capoeira de Angola. Portanto, em 2012, eu propus que eles se tornassem monitores.

Entretanto, vimos que o Laboratório era incompatível – no sentido de dispersar as forças – com os adensamentos produzidos pelo que vínhamos pesquisando na performance *Olho da Rua*. Foi então que, a convite do Coletivo Conjunto Vazio, passamos a ocupar, em 2013, uma sala no Centro Cultural da UFMG, com encontros que continuavam a acontecer duas vezes por semana, em que se alternavam trabalhos no estúdio e na rua. Enquanto isso, a performance *Olho da Rua* continuava sendo o meio no qual fazíamos nossas perguntas e buscávamos as respostas para o objeto de estudo, que era o *convívio como tessitura cênica e prática espacial*. Com a saída de Leandro no início de 2014, quando ele se mudou para Florianópolis, convidamos mais duas pessoas a seguirem com o Contraponto, que passou a ter a seguinte formação: Flora Servilha, Karol Monteiro, Hugo Bittencourt e Sitaram Costa. Desse grupo surge, então, a performance *Coisas distantes se bem que próximas*, dando continuidade à pesquisa. Nesse momento, o Contraponto realiza uma Oficina Aberta, com inscrições prévias e duração de uma semana, mais voltada à prática dos elementos do Teatro Físico que

estávamos praticando no estúdio, envolvendo estudos de queda e de contato (inspirados por uma técnica intitulada de *Fighting Monkey*, a partir de uma oficina realizada em 2012 na sede do Zikzira Teatro Físico em Belo Horizonte, que os participantes do Contraponto passaram a exercitar periodicamente).

A partir de junho de 2014, o Coletivo Contraponto se abrigou no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, no sentido de se ter uma sala, duas vezes pela manhã, para os encontros e pesquisas, intercalados sempre com as investidas no urbano.

Desde o Laboratório, fazíamos estudos e discussões sobre Teatro Físico, Performance, *Site-specific* e práticas artísticas nos espaços urbanos. Assistimos a vídeos do DV-8 Physical Theater, de Pina Baush, dentre outros vídeos mais curtos de outros grupos e artistas voltados a uma cena corporal. Entre os estudos teóricos, lemos principalmente um texto de André Carrera¹⁸, em que ele abordava as noções de dramaturgia da cidade e de teatro de invasão. Convidamos artistas para falarem de suas experiências e pesquisas com performance e práticas espaciais no meio urbano: Paola Rettore (sobre performances que ela realizou em espaços encontrados), Gil Amâncio (que nos relatou experiências no meio urbano com um grupo de alunos do Centro de Formação Artística) e Paulo Rocha, do Conjunto Vazio (que nos falou sobre sua as relações do Surrealismo e do Situacionismo com a cidade¹⁹). Posteriormente, já na fase do Coletivo Contraponto, realizamos com ele uma deambulação longa na cidade, durante toda uma tarde, passando da região central até a Lagoinha, por ruas e passagens não habituais aos nossos trajetos.

No Coletivo Contraponto, ainda na formação inicial com Leandro, Flora e Sitaram, foram realizados alguns estudos com praticantes de *Parkour*, chamada de uma arte do deslocamento, na qual as pessoas aprendem a saltar sobre obstáculos que encontram pelo caminho. Já com a nova formação do Contraponto, realizamos uma pesquisa com Luciana Brandão sobre *View-Points*, de maio a dezembro de 2014 – com ênfase nos critérios internos do ator/performador, principalmente quando em criação nos espaços urbanos.

Em junho de 2014, já com essa nova formação, passamos a nos exercitar

¹⁸ CARRERA, André (2009). *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade*: materiais do Teatro de Invasão. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>.

¹⁹ O Situacionismo foi um movimento liderado por Guy Debord (1931-1994), na Itália, em 1956, num evento intitulado Internacional Situacionista, que partia de uma crítica radical à arte moderna e à sociedade, tomando a última como uma sociedade do espetáculo, propondo uma tomada da vida como uma arte integral, na perspectiva de um novo urbanismo.

periodicamente com os procedimentos das *ações disruptivas*, a partir de um texto de Antônio Araújo (2011b). Nossas pesquisas nos espaços da cidade ganharam uma nova qualidade com essa abordagem.

Nossas pesquisas envolviam, no estúdio, elementos voltados ao treinamento, à improvisação corporal e, principalmente, à improvisação em que os performers passavam a incluir, como parceiro, o espaço. No ambiente urbano, realizávamos principalmente investidas performáticas, nas quais uma corporeidade encontrava-se situada no lugar e em meio ao convívio.

A investigação incide, portanto, sobre as pesquisas, exercícios e performances realizadas no meio urbano pelo Coletivo Contraponto, na interface entre Teatro Físico e Performance, numa perspectiva *site-specific*. Pois é nesse momento que se dá o convívio cênico, nos espaços da cidade, em termos das práticas espaciais.

1.3.2. Das referências teóricas e do diálogo com a prática

Na abertura do filme *Trem noturno para Lisboa*²⁰, o protagonista joga xadrez consigo mesmo, de frente a uma cadeira vazia. Em determinado momento, ele passa para o outro lado e ocupa aquela cadeira, fazendo um lance depois de estudar o jogo dessa perspectiva. Ao ser interrompido pelo som de um relógio despertador, e desse lugar em que é o adversário de si mesmo, aponta o dedo para o lugar onde estava e diz para ele: *Isto o fará pensar!* O protagonista então se levanta e sai. Essa imagem me incita a conceber os possíveis diálogos entre teoria e prática, de modo que o movimento de um implicaria o reposicionamento do outro²¹.

Trata-se, assim, de conceber o percurso das práticas teóricas e das práticas artísticas, referentes às performances do Coletivo Contraponto em que participei como coordenador artístico.

²⁰ *Trem noturno para Lisboa (Nigh train to Lisbon)*. Suíça: 2013. Direção: Bille August. Elenco: Jeremy Irons, Charlotte Rampling, Christopher Lee, Mélanie Laurent, Bruno Ganz, Lena Olin, August Diehl, Burghart Klausner, Martina Gedek, Jack Huston.

²¹ Essa imagem se originou de uma sugestão de minha orientadora, Mariana Lima Muniz, que via nessa cena inicial do jogador um convite a conceber o diálogo entre o campo teórico e o da criação artística como provocação mútua.

Isso significou a *necessidade* de traçar as conexões que possam construir um lugar e um horizonte de problemas: trazer, no nível teórico e do estudo dos procedimentos, o distante (a abstração) e o próximo (o vivido), invertendo suas polaridades sempre, de modo a oferecer-se, na própria prática, a perguntas que talvez não fizesse.

As teorias são, aqui, escolhas que formam um horizonte de temas que, de algum modo, direta ou indiretamente, pudessem problematizar e trazer novos elementos para a criação. Em algum momento, é o campo da criação que faz perguntas para o que está sendo relacionado teoricamente.

Do campo teórico, encontram-se dois subcampos. O primeiro diz respeito à discussão acumulada acerca da arte *site-specific*. As práticas artísticas assim denominadas tiveram seus manifestos de artistas e teorizações. Não é meu objetivo relatar, nesta Introdução, todas as referências bibliográficas relativas ao tema, mas apenas indicar as principais obras com que procurei dialogar. Como exemplo, encontra-se o debate em torno das obras minimalistas e, especialmente, no campo da cena, o livro de Richard Schechner, *Environmental Theater* (1994), cuja primeira edição remonta a 1973.

Foi somente no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000, passados quase 30 anos da proliferação das práticas *site-specific*, como observa Joanne Tompkins (2012), que surgiram publicações que buscavam traçar o percurso conceitual e mostrar os possíveis rumos tomados. Tompkins nota que três obras desse período tornaram-se referências: *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, de Nick Kaye (2001); *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, de Miwon Kwon (2002); e *Theatre/Archeology*, de Mike Pearson e Michael Shank (2001). As duas primeiras são livros de críticos de arte. A terceira é do artista (Mike Pearson), que é também um pesquisador e acadêmico, em colaboração com um arqueólogo (Michael Shank).

Por fim, temos a geração de publicações da década seguinte, da qual a própria Joanne Tompkins faz parte. Nessa última, eu incluiria *Site-specific Performance*, de Mike Pearson (2010). Entretanto, há uma série de obras acadêmicas, algumas não publicadas, que reflete de algum modo o crescente interesse das práticas *site-specific*. Devo incluir, também, os estudos sobre as questões relativas à cena, à espacialidade, ao urbano, etc.

O segundo subgrupo refere-se ao campo dos estudos teóricos relativos à geografia, às implicações entre arte e políticas espaciais. Devo citar a importância que tiveram, sobretudo para a pesquisa teórica, obras do geógrafo Henry Lefebvre como *O direito à cidade* (2001), *A*

revolução urbana (2002) e *The production of space* (1991²²). Cito também a leitura de *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, da geógrafa Doreen Massey (2012), que me provocou a pensar o espaço como resultante de inter-relações, no qual coexistem múltiplas trajetórias, em construção permanente. Ainda no campo da geografia, busquei referências em Rogério Haesbaert (2012, 2013) e Edward Soja (2008).

1.4. Descrição dos capítulos

No Capítulo 2, abordo o campo de criação *site-specific*. Para isso, apresento o que chamo de chave de leitura do Capítulo: a abordagem da especificidade do sítio relacionada às questões de política espacial, de indeterminação entre obra e lugar, dos deslocamentos da arte em relação às instituições e lugares consagrados.

Em seguida, desenvolvo a proposição de uma genealogia da arte *site-specific*. Discuto o caráter de dupla cidadania das práticas *site-specific*, nas artes visuais e na cena, mas que se dão, ambas, num ambiente em que ocorre o *giro performativo* das artes. Interessa-me perceber esse aspecto no âmbito das experimentações produzidas pelas neovanguardas nos anos de 1960 e 1970. Discuto a contribuição desses movimentos, tendo por base principalmente as colocações de Hal Foster (2014) sobre o tema.

Uma vez apresentado a questão *site-specific* no ambiente das neovanguardas, passo a abordar o caráter de experimentação artística que elas apresentam. A partir de Foster (2014), tomo por base os aspectos contextuais e performativos que formam os procedimentos das neovanguardas em termos de ataques direcionados à concepção idealista de obra de arte preconizada pelo modernismo. Entendo que aqui se dá aqui a proliferação dos híbridos e dos mediadores, que irá contaminar, por assim dizer, as práticas artísticas.

Esse plano de experimentação, de características contextuais e performativas, será exemplificado através de artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica e Alan Kaprow. Além disso, serão apresentadas as reverberações no campo da dança e do teatro. Termino esse item abordando as principais características da arte da instalação, a fim de fazer a passagem para o próximo tópico, que se refere, então, ao ambiente no qual surge a arte *site-specific* nas artes

²² Essa leitura foi cotejada com uma tradução em português, feita por Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins, de 2006. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf.

visuais: as instalações minimalistas dos anos de 1960-1970. Passo a focalizar a operação de deslocamento da significação da obra de arte para o contexto, no qual se encontra a corporeidade do observador.

Em seguida, faço a discussão sobre a noção de *especificidade do sítio*. Entendo que se encontra aí uma das chaves de leitura das práticas *site-specific*, em termos de imbricação entre estética e políticas espaciais. Parto dos paradigmas apresentados por Miwon Kwon (2002): fenomênico, crítico-institucional e discursivo. Trata-se de um percurso que, apesar de ser analisado sob a perspectiva das artes visuais, em diálogos com as vertentes performativas, aponta para questões cruciais das práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais – as problematizações sobre o que vem a ser a especificidade do sítio num contexto de mercantilização das artes, de diluição dos sentidos de política espacial, além dos aspectos relacionados à fixidez, à mobilidade e à identificação com o lugar. Mais do que isso, das discussões sobre o que vem a ser uma prática do lugar.

Essa discussão me levou a problematizar alguns pressupostos, sem desconsiderar a pertinência das questões: a ideia de uma progressiva desmaterialização do sítio, como resposta possível à diluição dos conteúdos críticos e ao aspecto *fashion* em que muitas das realizações *site-specific* acabam por se enredar, fazendo do lugar mais um objeto de consumo ou mera estilização. Principalmente se levamos em conta que as realizações cênicas contemporâneas apontam para a incorporação da materialidade.

Portanto, o próximo passo foi a discussão acerca da *cena site-specific e os seus tensores*. O meu ponto de partida se dá nessa crítica à noção de desmaterialização, identificada por Miwon Kwon (2002) nas práticas *site-specific*, que procurariam resgatar o potencial crítico e de resistência a que foi um dia associado, haja vista que a cena tem como condição o caráter de ser uma realização dada num lugar mediante o convívio presencial.

Começo, portanto, abordando essa condição material da cena – o lugar e o convívio. Discuto, então, o modo como essa condição material passa a fazer parte da tessitura da cena. Vejo esse aspecto como uma modalidade contextual e performativa, conduzindo à passagem para uma *materialidade cênica*, para uma *medialidade expandida* e para a inclusão do real na *semiotividade* da cena. O lugar e o convívio tensionam de tal modo os processos de criação, que eles deixam de ser meros referentes.

No item seguinte, discuto as linhas de tensionamento entre a noção de cena *site-specific* feita por Mike Pearson e McLucas (PEARSON; SHANKS, 2001), como sendo a última

ocupação em meio a outras ocupações. A discussão sobre o lugar e o convívio como tessitura cênica passa a incidir, portanto, num diálogo entre duas realidades: a da cena e dos lugares e a das práticas a eles associadas. Discuto também as terminologias sobre *site-specific* – retomando, no campo da cena, as questões sobre o que seria a especificidade do sítio. Interessa-me perceber aqui o que vem a ser esse diálogo entre cena e lugar – incluindo nele os aspectos do convívio.

No Capítulo 3, trago para a pauta a questão do convívio, discutindo junto o estatuto do espectador/participante. O que está em foco nesse item é o caráter de contingência inerente ao conceito de convívio, mas que encontra modalidades e estratégias diversas para lidar com ele. O tema é recortado das ponderações de Erika Fischer-Lichte (2011), a qual mostra como a questão do espectador se apresenta nos procedimentos de uma cena performativa, em que aparecem a alternância entre os papéis de atores e espectadores, a formação de comunidades efêmeras e as modalidades de contato recíproco.

Nesse tópico, coloco em discussão as colocações de Jacques Rancière (2009) no ensaio *O espectador emancipado*, no qual ele aponta, em alguns dos procedimentos da cena contemporânea, uma desqualificação da atividade do espectador. Apresento ainda, como contraponto, os estudos de Maurizio Lazzarato (2014) sobre os processos de enunciação em Félix Guattari e Bakhtin, de modo a tomar as reações externas do espectador, numa cena contextual e performativa, como posicionamentos.

Uma vez feita essa discussão sobre o estatuto do espectador, volto-me para a análise desse mesmo tópico nas cenas em que lugar e convívio encontram-se imbricados. Abordo, então, a cena *site-specific* e aquelas que lhe fazem vizinhança, nesse plano das práticas artísticas que se apresentam como práticas espaciais. Parto das ponderações de Fiona Wilkie (2004) sobre os papéis do espectador no espaço encontrado para, em seguida, analisar o estatuto do espectador e a dimensão do convívio em três realizações cênicas, com diferentes abordagens sobre o tema.

No Capítulo 4, *Espacialidades*, a chave de leitura tem por base as inscrições no urbano. Discuto o sentido do urbano a partir de Lefebvre (2001, 2002). O que está em foco aqui é a questão da apropriação dos tempos e espaços do viver nas cidades. O urbano aparece, então, não como a descrição de uma vida própria da cidade, mas como uma estratégia e uma utopia na reconquista do nosso habitat, do nosso viver juntos.

Nesse capítulo abordo os três planos sobre os quais incidirá essa chave de leitura, que

são as inscrições no urbano: os espaços, as ações e o convívio como prática espacial. No primeiro, apresento um esboço para o conceito de espaços encontrados como espaços outros. Trata-se de ir além da mera noção de “espaço alternativo” ou “espaço não convencional” para pensá-los como inscrições no movimento do urbano. Nesses espaços encontrados, volto-me para os espaços vazados da cidade, distintos dos espaços fechados, trazendo a discussão também sobre o aspecto público. A minha abordagem terá por eixo norteador a necessidade de pensar as contingências do convívio nesses espaços, discutindo as territorialidades que neles se exercem.

O segundo eixo será o das ações, que divido em duas partes: como territorialidades extra-artísticas e como territorialidades artísticas. Justifico o meu interesse em abordar as primeiras porque, no âmbito da investigação, a presença do outro, deste que transita e habita os espaços do urbano, deve ser tomada não meramente como público para as encenações artísticas, mas nos possíveis e inesperados adensamentos poéticos em curso. Ao mesmo tempo, discuto essa presença enquanto adensamentos territoriais dos processos de enunciação.

Passo, então, a discutir as territorialidades propriamente artísticas, o modo como elas passam a dialogar com a cidade – incluindo as outras territorialidades.

Encerro esse capítulo focando o convívio como prática espacial, a partir do conceito de produção do espaço em Lefebvre (1974). Por essa via, abordo a espacialidade do convívio na produção do espaço cênico. Descrevo, então, as *práticas do observar/interagir*, as *práticas do viver e habitar* e as *práticas da cena* (pois ela mesma, enquanto ação artística, é uma prática espacial).

No Capítulo 5, apresento a investigação prática, que se refere ao lugar e ao convívio como prática espacial e tessitura cênica nas performances urbanas do Coletivo Contraponto. Para tanto, começo com a descrição do que antecedeu, preparou e, de certo modo, incubou o Contraponto: o *Laboratório de Teatro Físico e Performance*, uma atividade extraclasse oferecida a alunos, ex-alunos e interessados, no Centro de Formação Artística (Cefar), da Fundação Clóvis Salgado. Relato os estudos que se realizaram alternadamente, de modo variável, entre o estúdio e a rua, nos quais despontaram os princípios e os procedimentos da pesquisa. Ali surgiu a performance *Olho da rua*, que deu ensejo à criação do Contraponto.

Passo a descrever, então, as performances urbanas do Coletivo Contraponto. Começo por *Olho da rua*, apresentando os experimentos que se deram nas ruas, em que se buscava o

delineamento tanto dos princípios e procedimentos, quanto da performance, em termos da imbricação entre lugar e convívio. Por conseguinte, relato em seguida o recorte e a linha temática que conduziu a *Olho da rua*, incluindo os trajetos e trajetórias realizados na cidade. A discussão que segue aborda o tema das territorialidades e do convívio, dos modos como se deu esse desenvolvimento – tanto do ponto de vista dos performers quanto dos habitantes/transeuntes da cidade, o que irá conduzir à questão das distâncias, aproximações, negociações entre performers e habitantes/transeuntes dos espaços em que a performance deambulou, incluindo os posicionamentos e performatividade destes últimos. Por fim, coloco em pauta o tema da composição – através de improvisações e composições no instante – em termos de *paisagem, situação e duração compartilhada*.

No bloco seguinte, descrevo a performance *Coisas distantes, se bem que próximas*, que busca dar continuidade aos princípios e procedimentos de *Olho da rua*, porém em outra formação de participantes. Apresento os antecedentes, relativos à formação do novo conjunto de participantes e às crises e retomadas da continuidade da pesquisa, e os treinamentos feitos no estúdio e na rua. Discuto, então, a busca realizada para delinear o recorte e a linha temática da performance. Em seguida, relato as saídas da performance e o embate em que se envolveu o Contraponto nesta pesquisa.

Por fim, retomo, nas *Considerações Finais*, o percurso da investigação teórica e prática, num exercício do balanço crítico do processo e das perspectivas apresentadas pela pesquisa.

2. Site-specific

2.1. Chave de leitura

*“Ah, a miséria do imaginário e do simbólico,
o real sempre adiado para amanhã.”*

Gilles Deleuze

Se há um campo em que os estatutos da cena, do lugar e do caráter de encontro entre propositores e espectadores se encontram em evidência, em experimentação e problematização, esse é o campo da cena *site-specific*. Falar dele supõe levar em consideração o percurso e o acúmulo de práticas, manifestos e teorizações que modulam um material a ser consultado, discutido e criticamente processado também para novos projetos de criação. Seria um equívoco, entretanto, supor que esse campo fosse delimitado e se encontrasse em fronteiras rígidas.

Proponho antes pensá-lo nas zonas de vizinhança em que se dão não somente as trocas, mas igualmente as mutações. As questões aqui concernidas, nesse enquadramento teórico da investigação, encontram-se em conexões, ressonâncias e confluências com as práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais. Ir a esse campo não significa mais do que se orientar para uma busca, não tendo qualquer conotação de fundamentação última de uma possível linguagem artística.

Desse modo, interessa tomar esse campo da *cena site-specific* em diálogo com o que chamo de plano das práticas *site-specific* – justamente para explicitar esse desejo de ter em mente não a categorização fronteiriça, mas uma zona indiferenciada, em nível teórico e pragmático, entre o que poderia ser proveniente das artes visuais, da música, da arte da ação cênica, etc. Mesmo que, ao mesmo tempo, tenha que reconhecer sempre os traços de visualidade, de corporeidade, de sonoridade, etc.

Segundo o crítico Nick Kaye (2001, p. 1), o termo *site-specific* concerne às “práticas que, de um modo ou de outro, articulam trocas entre o trabalho de arte e os lugares nos quais

seus significados são definidos” (KAYE, 2000, p. 1)²³. Essas práticas envolvem, por isso, estratégias em “locações urbanas ou rurais, que utilizam ambientes encontrados ou construídos, assim como aqueles que ocupam galerias e teatros convencionais”, de tal modo que entra em jogo “a produção, definição e *performance* do ‘lugar’” (KAYE, 2000, p. 3)²⁴. Assim, nos conduzimos por um *plano* em que a obra de arte não é entendida como algo meramente a ser inserido e/ou apresentado *em* um lugar, mas sim que se dá *com* o lugar.

Portanto, coloca-se, nessa chave de leitura, a questão do que vem a ser essa obra que se dá com o lugar, cuja especificidade está em jogo. Trata-se de um plano aberto, isto é, sempre em questão e por se fazer, nos possíveis e nas modalidades em que essa interação ocorre. Trata-se da discussão relativa os sentidos que as práticas artísticas dão o caráter de específico – traduzido muitas vezes como *específico ao sítio* ou *ao local* – que não se encontra numa possível correspondência biunívoca entre obra e sítio. Por outro lado, Nick Kaye entende que “a especificidade do sítio cresce precisamente sobre as bordas e limites incertos de obra e de sítio” (2000, p. 215)²⁵. Isso significa que os dois termos passam a fazer parte da mesma equação, porém de tal modo que não se encontram previamente definidos. O que detectamos como sendo de caráter interativo – qual seja a natureza deste, dado que a amplitude de procedimentos e vertentes é muito ampla – mas não entre entidades fixas dadas, cada uma por si, em definições fechadas e *a priori*.

Miwon Kwon (2002), por sua vez, se propõe pensar a arte *site-specific* para além da noção de gênero artístico, focalizando a *especificidade do sítio* “como uma ideia-problema, como uma notação de arte e de política espacial”²⁶ (KWON, 2000, p. 2). Penso que esse é um passo necessário, pelo fato de Kwon inserir a questão artística numa outra chave de leitura, o que não exclui o primeiro aspecto: em que sentido uma poética pode ser tomada como específica de um determinado sítio? Mas sim de, junto a isso, trazer para o primeiro plano a questão da especificidade do sítio em termos das políticas de espaço que estão sendo praticadas. Por conseguinte, esse movimento proposto por Miwon Kwon (2002) não deixa de colocar em questão, também, o próprio espaço da arte.

Trata-se, de fato, de deslocamentos operados pelas práticas artísticas, que podem ser

²³Tradução nossa.

²⁴Tradução nossa. Grifo do autor.

²⁵ Tradução nossa.

²⁶ Tradução nossa.

percebidos em dois vetores: aquele em que a prática se vê em termos de política espacial e, decorrente disso ou junto a isso, o que se vê na busca por outros lugares para a arte. Esse último não deve ser reduzido, entretanto, ao fator meramente empírico de escolha de lugares não convencionais. Insistirei, ao longo desta exposição teórica e do estudo de caso, que esse aspecto só faz sentido se pensado à luz do primeiro – como um problema das políticas de espaço.

Apesar da leitura de Nick Kaye (2000) remeter ao leque mais amplo dessa relação entre obra e sítio – a ponto de incluir as galerias e os próprios teatros –, esses espaços também se veem, de algum modo, deslocados dos modos habituais e consagrados de concepção e recepção artística. Quando não, eles se encontram literalmente desconstruídos nas suas funções e definições de espaço dado *a priori*.

No entanto, como mostra Néstor García Canclini (2012), “uma parte das transformações das práticas artísticas ocorre quando elas abandonam as instituições especializadas” (CANCLINI, 2012, p. 55), não como o objetivo de fundarem novos gêneros artísticos – mais uma vez insisto nessa chave de leitura²⁷. Os novos espaços da arte contemporânea – e da problematização que isso comporta – se referem antes “ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética*” (CANCLINI, 2012, p. 25)²⁸.

Esse aspecto foi o que, sobretudo, me interessou para pensar o que chamo de plano *site-specific*. Trata-se de um plano em que *as práticas artísticas se tornam práticas espaciais*. Tal enquadramento teórico esteve direcionando a pesquisa prática e problematizando procedimentos e escolhas – como demonstro no Capítulo 5, *Convívio como prática espacial*

²⁷ A tendência para que tais práticas, como ocorreu com a Arte da Performance, se transformem em novos gêneros artísticos, está colocada. Nina Caetano (2011b) questiona “o fato de que a performance, que nascera j do questionamento do valor da representação e da arte, assuma aspectos daquilo que, inicialmente, ela mesma colocara em crise”. Cf. *A performance morreu? Antes ela do que eu*. Primeiro sinal, Página do Site do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, 2011. <http://www.primeirosinal.com.br/artigos/performance-morreu-antes-ela-do-que-eu>

²⁸ Grifos do autor. Canclini (2012) vê esses deslocamentos como tentativas de ruptura com a obra de arte autônoma moderna. O autor se propõe a pensar o que seria uma “arte pós-autônoma” (CANCLINI, 2-012:25) – grifo do autor. Para ele, a arte já perdeu a autonomia pretendida quando se viu inserida num mercado artístico de grande escala, incluindo todos os valores agregados que não são exclusivamente artísticos. Esse tema será retomado no próximo item, 2.2. *Genealogia*, com o objetivo de discutir os aspectos contextuais e performativos, na ótica da neovanguarda.

nas performances do Coletivo Contraponto.

Volto-me, assim, à visão da especificidade do sítio como questão político-espacial, proposta por Kwon (2002). Trata-se de perguntar em que sentidos se daria esse problema de política espacial, com o qual as práticas artísticas se veem envolvidas. Entendo que a junção dos dois termos – política e arte – deve ser refeita. Difere da noção de que à arte caberia proferir discursos políticos. O contrário disso também se tornou senso comum: a arte seria política por ser arte – e isso bastaria. Uma frase como essa, contudo, pode surtir o efeito de paralisar o pensamento. De fato, tal afirmação tem a vantagem de nos trazer de volta para as questões colocadas pelas singularidades do fazer artístico. Porém, ela exige, ainda, que se pense o que se poderia entender por uma questão político-espacial, na qual determinadas práticas artísticas se veem envolvidas.

Essa questão, de fato, não seria respondida de pronto, senão praticada – tanto nas articulações das práticas teóricas quanto artísticas. Toda crítica é imanente, no sentido que se exercita como escolha e decisão. Nessa perspectiva, penso que se trata primeiro de ver que tais práticas estão se propondo a modificar os parâmetros sobre os quais pensamos estética e política.

Seria necessário dizer, então, por que vias isso se faz possível. Diria que, de um lado, as práticas artísticas que se fazem práticas espaciais voltam-se para uma espécie de topografia das relações – no aqui e agora, no corpo a corpo, na distância e na proximidade com que se tocam. De outro lado, elas rebatem numa topologia: as forças que se articulam na ocupação do lugar. Ou, pelo menos, posso dizer que elas se propõem, por definição, ao risco desse exercício. Percebo, aqui, o possível de uma pragmática da estética e de uma estética do pragmático, em que as duas instâncias não estão dadas como entidades ontológicas, não tendo noções prescritas que deem conta do novo. Os trajetos histórico-conceituais constituem, antes, relatos possíveis desses embates. Talvez, um pouco dos nossos repertórios de invenção.

Entendo que essa perspectiva não significa a necessária e exclusiva transformação da prática artística em ativismo político – mesmo que, também aqui, a desfronteirização entre as duas vertentes de ação possa ser exercida. Isso porque interessa igualmente levar em conta as contribuições das novas modalidades de ação política e cidadã, seja pela via estética em que se modalizam (ações oriundas do campo artístico ou que por ele se orientam), seja pelas

ocupações temporárias dos espaços da cidade²⁹. Quero dizer que não interessa produzir novas instâncias normativas. Nesse sentido, o real aqui reivindicado não se opõe à ficção, uma vez que se trata também de endereçamentos – de escrituras performadas³⁰ – de enunciações poéticas.

O deslocamento espacial das artes a que me refiro envolve, numa instância, a busca por lugares outros para a produção, a circulação e a recepção artística. Em segunda instância, esse movimento provoca – nos confrontos, nas infiltrações e nas anexações do real – questionamentos e mudanças sobre o próprio sentido de espaço. São reposicionamentos relativos às concepções de obra, de lugar e do estatuto do observador, cujas conexões pragmáticas envolvem a criação de geografias existenciais, de novos processos de subjetivação, de sociabilidades efêmeras. Esse movimento faz parte do percurso das práticas *site-specific*.

Portanto, as especificidades do sítio, na visão de Nick Kaye (2000), se realizam nas bordas e na indeterminação mútua das definições de obra e de lugar. Na proposição de Miwon Kwon (2002) elas constituem um problema política espacial. Não são estas acepções opostas entre si, guardadas as suas diferenças. Entendo que as duas abordagens nos conduzem, antes, aos processos de instauração da espacialidade como experimentação, cujo conceito, explicitado pelo geógrafo Edward Soja (2008), corrobora com o que entendo por *espacialidade* neste trabalho:

Estamos começando a tomar consciência de nós mesmos como seres intrinsecamente espaciais, continuamente comprometidos na atividade coletiva de produzir espaços e lugares, territórios e regiões, ambientes e habitats, talvez como nunca havia sucedido. Este processo de produção da espacialidade ou ‘criação de geografias’ começa com o corpo, com a construção e performance do ser, do sujeito humano como entidade particularmente espacial, implicada numa relação complexa com seu entorno. Por um lado, nossas ações e pensamentos, modelam os espaços que nos rodeiam, mas ao mesmo tempo os espaços e lugares produzidos coletiva ou socialmente nos quais vivemos, modelam nossas ações e pensamentos de um modo que só agora estamos começando a compreender (SOJA, 2008, p. 34).³¹

²⁹ Entre os exemplos, o movimento *Reinvindicação das ruas (Reclaim the streets)*, em que as características de ativismo, performance e acontecimento estão em jogo.

³⁰ Para utilizar uma expressão de Nina Caetano (2011).

³¹ Tradução nossa. Aspas simples do autor.

Passo, portanto, ao exame do percurso conceitual-histórico das práticas *site-specific* quanto a essa aventura da espacialidade que algumas práticas artísticas empreenderam. O real já não precisa ser mais adiado – passa a ser a linha que se desloca e na qual se experimenta.

2.2. Genealogia

Jamais encontraremos o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou até mesmo físico) se não sabemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou nela se exprime. (...) A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a co-existência das forças que lutam para delas se apoderar.

Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dele.

Gilles Deleuze

Em que consistiria a gênese das práticas *site-specific*? Qual o interesse dessa abordagem para a investigação? Na perspectiva nietzschiana traçada por Deleuze (1976), não se trata de “inventariar os valores existentes” ou de “criticar as coisas em nome de valores estabelecidos” (1976, p. 4). Antes disso, ela se propõe a “manejar o elemento diferencial como crítico e criador” (DELEUZE, 1976, p. 4), ou seja, o ato de avaliar é um exercício de criação.

Desse modo, não se trata de proceder à montagem de séries causais. Seria acreditar num puro determinismo. Em vez disso, uma genealogia da arte *site-specific* faria o mapa conceitual-histórico das forças que se apoderam da coisa e que nela se expressam.

Com o intuito de proceder à genealogia *site-specific*, o meu interesse voltou-se para o momento da *neovanguarda*. Foi nesse âmbito que o termo *site-specific* apareceu pela primeira vez – mais precisamente nas instalações minimalistas, nos EUA, na segunda metade dos anos de 1960 e princípio dos anos de 1970.

Isso posto, abro necessariamente o parêntese para dizer que as práticas *site-specific* não se encontram, no amplo espectro que as compõe, referenciadas somente ao campo das artes visuais, tampouco ao das instalações minimalistas. Exemplo disso é a *cena site-specific* – campo sobre o qual recorto o objeto da investigação: seus embates, questões e experimentos não se reduzem a um único vetor.

Como observa Fiona Wilkie (2004), muitas das encenações que podem ser pensadas

na perspectiva *site-specific* não se intitulam como tal e/ou não têm por referência as instalações minimalistas. O fato de o termo *site-specific* ter aparecido nesse âmbito não significa, portanto, que as mais diversas práticas *site-specific* sejam devedoras dele. Os próprios exemplos das cenas relatadas (item 1.1, *Motivos que retornam*) vão ao encontro dessa observação. Muitas delas não se denominam como tal e – arriscaria dizer – possivelmente nem tiveram influências diretas desse começo nas artes visuais.

Tampouco pensaria em tomá-las como exemplares *site-specific*. A análise que empreendo sobre o tema não se refere a um conjunto delimitado e identitário, mas sim ao das práticas artísticas que, no seu *devoir*, se veem tomadas por linhas de forças que se expressam na modalidade de práticas espaciais. No entanto, eu posso dizer que elas são atravessadas pelo plano das questões *site-specific*.

No mínimo, a questão é de dupla cidadania. Joanne Tompkins (BIRCHAL; TOMPKINS, 2012) observa que a questão depende antes de onde se localiza o narrador, se num ou noutra campo – no das artes visuais ou da cena. Ela lembra, por exemplo, que pesquisadores como Miwon Kwon (2002) e Nick Kaye (2000) veem a emergência das práticas *site-specific* nas artes visuais, enquanto outros, como Michael Mickinnie (TOMPKINS; BIRCH, 2012), postulam essa origem no teatro dos anos de 1960, principalmente no *happening* e na performance ambiente.

Em que consiste, contudo, esse momento da *neovanguarda*? De que modo as práticas *artísticas* tomadas como práticas espaciais e, num enquadramento mais delimitado, as práticas *site-specific* fazem parte disso? Para responder a essas perguntas, isto é, para construir uma narrativa, tomei como ponto de partida a análise de Hal Foster (2014) sobre a *neovanguarda*, que o autor caracteriza como

um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos de 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída (FOSTER, 2014, p. 20).

A análise do autor localiza a *neovanguarda* no âmbito das relações entre o minimalismo e a *Pop Art*, na América do Norte. Entretanto, cabe lembrar que os movimentos de retomada dos procedimentos da vanguarda histórica, em outro contexto, não se limitaram aos continentes norte-americano e europeu. Marília Andrés Ribeiro (2012) irá designar a *neovanguarda* em termos dos

movimentos artísticos experimentais que emergiram durante os anos de

1950/70 (2012, p. 106), como *Pop Art*, Novo Realismo, Nova Figuração [*Nueva Figuración Argentina*], Situacionismo e Fluxus, incluindo o Neoconcretismo e a Nova Objetividade brasileira (RIBEIRO, 2012, p. 106)

A autora ainda faz lembrar do “exemplo de resignificação que o Tropicalismo e a Nova Objetividade fizeram, nos anos de 1960, da vanguarda antropofágica dos anos de 1920” (2012, p. 106).

Para atender os objetivos desta narrativa sobre a genealogia das práticas *site-specific*, trarei alguns exemplos brasileiros em meio a outros oriundos da neovanguarda estadunidense – tomando esta como eixo da discussão, principalmente quando me referir às discussões relativas ao surgimento da arte *site-specific*. Se por um lado esse veio não aponta para um universal das questões, não esgota a discussão e nem dá conta das experiências singulares de outros lugares, por outro não exclui a sua pertinência para a avaliação das forças atuantes na gênese *site-specific*³².

As análises de Hal Foster (2014) abarcam, de fato, o campo das artes visuais. Porém, o que se mostrará a seguir é que o ambiente da neovanguarda fez proliferar criações nas fronteiras das linguagens artísticas, ali onde as coisas não cessam de variar. Esse aspecto será especialmente valioso para pensar as práticas artísticas *site-specific*.

Isso posto, cabe a pergunta sobre o sentido desse retorno da neovanguarda à vanguarda histórica, apontado por Foster (2014). Esse tema sempre reaparece, principalmente quando se fala da morte das vanguardas – da impossibilidade do seu projeto primeiro e, por conseguinte, da incongruência que representaria qualquer retorno aos seus procedimentos.

O poeta e ensaísta Augusto de Campos (1993, p.62) relaciona *a neovanguarda* com a *vanguarda histórica* em termos de morte e renascimento. Ele cita um poema de Haroldo de

³² Se é importante, por um lado, reconhecer essa proliferação de procedimentos da neovanguarda em outros lugares, por outro lado seria tacanho ignorar o contexto geopolítico que fez de Nova Iorque o importante polo desse retorno à vanguarda histórica, no pós-2ª Grande Guerra. Futurismo, dadaísmo, surrealismo e construtivismo foram correntes que questionaram a função da obra de arte, num ambiente de devastação produzido pela 1ª Guerra Mundial. O capitalismo mostrou sua face de produtor de miséria e de destruição inigualável. A arte não poderia estar imune a isso e era preciso fundar um novo homem e uma nova sociedade. Porém, tal projeto deparou-se com as perseguições do fascismo e do nazismo. O stalinismo, na União Soviética, não deixou por menos: passou a eliminar sistematicamente tudo aquilo que rescendia a formalismo e inovação estética – salvo os filmes de Eisenstein. Portanto, foi somente no pós-2ª guerra que um clima mais favorável às liberdades de criação e expressão pudesse ocorrer. Uma das rotas de fuga, por assim dizer, de inúmeros artistas vanguardistas, muitos provenientes da *Bauhaus*, foi em direção aos EUA. Basta lembrar que alguns dos professores do *Black Mountain College*, um importante centro de ensino das artes, onde John Cage lecionara também, eram provenientes dessa vanguarda alemã. Portanto, o elo entre as vanguardas históricas e as novas vanguardas não ocorria num plano meramente abstrato, mas também de contato e interação entre artistas.

Campos, a metáfora mais concisa desse movimento:

renasce remorre renasce

remorre renasce

remorre

re

Marília Andrés Ribeiro (2012) ressalta, nessa visão de Augusto de Campos, “a interpretação cíclica do processo de inovação/assimilação/inovação das vanguardas, o que significa que a morte de uma vanguarda propicia o nascimento de uma outra” (2012, p. 102). Portanto, trata-se de uma leitura de outra ordem – na qual procedimentos que apareciam como rupturas se tornaram cânones, morrendo como tais, provocando a necessidade de outros assaltos. Entendo que as análises de Hal Foster (2014) sobre a neovanguarda, guardadas as diferenças, vão nessa direção.

Para tanto, abro aqui um parêntese sobre a questão. A investigação, pelo menos em parte, também fez um retorno a isso que retorna. Essa é uma trama de pelo menos dois fios: o plano conceitual, cuja narrativa procuro montar a partir da revisão bibliográfica, e o plano de interesse do artista-pesquisador. Nesse sentido, faço minha a pergunta de Foster:

Como estabelecer a diferença entre um retorno a uma forma arcaica de arte que reforça as tendências conservadoras no presente e um retorno a um modelo de arte perdido destinado a deslocar modos habituais de trabalhar? (2014, p. 21)

Foster (2014) está debatendo, no caso, com Peter Bürger, que escreveu a obra *Teoria da Vanguarda*. Nesta, a *neovanguarda* é um movimento que *repete a história como farsa*, ao esvaziar o sentido inovador e, ao mesmo tempo, problemático, porque não realizado, da vanguarda histórica.

Foster retoma os próprios argumentos de Bürger, considerando a importância das considerações deste sobre as vanguardas do pré-guerra, a fim de construir sua narrativa. Como que separando o joio do trigo, Foster (2014) procura se desvencilhar do que chama de “páthos da melancolia” (2014, p. 33), em que o novo é apenas repetição equivocada de uma origem inovadora, porém não realizada. A retomada que as neovanguardas produziram deveria abranger o movimento inicial, mas não completá-lo. Foster diz: “na arte, como na psicanálise, a crítica criativa é *interminável*, e isso é bom (pelo menos na arte)” (2014, p. 33).

O autor fala de “uma estratégia contingente”, apresentada pela *neovanguarda*:

reconectar com uma prática perdida, para se *desconectar* de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou, por outro lado, opressivo” (2014, p. 23). O primeiro movimento, diz ele, é temporal. O segundo, espacial, pois abre “um novo lugar para o trabalho” (2014, p. 23).

Penso que, nesse aspecto, encontram-se as potências que podem conduzir criativamente os embates daqueles que estão dispostos a pensar e a exercitar a prática artística como prática espacial – e que possam se interessar pela perspectiva *site-specific*. Não porque acreditam nessa frivolidade que é o novo pelo novo, isto é, a novidade. Ou seja, nessa “sucessão de modismos mais ou menos descartáveis” de que fala Augusto de Campos (1993, p. 64). Ao contrário disso, são as necessidades de, na trilha de Foster (2014), encontrar saídas para o que oprime e – acrescento – realizar conexões criativas entre estética, ética e produção desejante. Para tanto, enfatizo o aspecto afirmativo de tais escolhas: são literalmente outros os lugares, outros os modos de compor, outras as potências poéticas, outras as políticas do espaço, outras as geografias existenciais. Outros, igualmente, os embates e riscos.

De fato, Foster (2014) diz que “nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por essas elaborações”, num processo de “*complexa alternância de antecipação e reconstrução*” (FOSTER, 2014, p. 10).

No caso da neovanguarda, entendo que nessas “disposições no presente”, de que fala Foster (2014), encontra-se o viés experimental que irá caracterizar o retorno à vanguarda histórica. Passo a discutir, então, os sentidos dessa linha de força de experimentação na neovanguarda, focalizando para tanto os aspectos contextuais e performativos e, em decorrência destes, a busca por lugares outros para a arte, o estatuto do observador e a volta para o cotidiano.

2.2.1. Sentidos da experimentação: os aspectos contextuais e performativos, a busca por outros lugares para a arte, o estatuto do observador e a volta para o cotidiano

Um dos pontos nodais desse retorno da neovanguarda à vanguarda, antecipado e continuamente reconstruído, de que fala Hal Foster (2014), refere-se ao projeto da vanguarda histórica de reconectar arte e vida – para transformar a vida. Para isso, seria preciso atacar a autonomia da obra de arte moderna. Tratava-se, portanto, conforme diz Andreas Huyssen (2006), de questionar “sua hostilidade obsessiva frente à cultura de massas, sua radical separação entre cultura e vida cotidiana e sua distância programática dos assuntos políticos, econômicos e sociais” (HUYSEN, 2006, p. 5-6)³³.

Para Foster (2014), a neovanguarda não se propõe simplesmente negar a arte, tampouco realizar qualquer conexão romântica com a vida – procedendo antes ao exame das convenções que essas noções trazem. Para tanto, ele cita Alan Kaprow, para quem não interessava “desfazer as ‘identidades tradicionais’ das formas artísticas”, mas sim “examinar os ‘enquadramentos ou formatos’” (FOSTER, 2014, p. 36).

No âmbito da neovanguarda, a linha de força da experimentação artística pode ser elucidada em dois tipos de desvio:

o critério normativo da qualidade é deslocado pelo valor experimental do interesse, e o desenvolvimento da arte é visto menos como o refinamento das formas de arte habituais (nas quais o puro é buscado, o extrínseco, expurgado) do que como a redefinição de tais categorias estéticas. (FOSTER, 2014, p. 69-70)³⁴.

De modo que, enquanto o formalismo modernista buscava a convicção e o essencial, a neovanguarda instalava a dúvida e o condicional (FOSTER, 2014, p. 70).

Essa linha de força da experimentação conflui e se mistura com os as características ao mesmo tempo *contextuais* e *performativas* dos ataques empreendidos pela vanguarda

³³ Tradução nossa.

histórica (FOSTER, 2014):

Contextual no sentido em que o niilismo do cabaré do ramo Zurique do dadá elaborou criticamente o niilismo da Primeira Guerra Mundial, ou em que o anarquismo estético do ramo Berlim do dadá elaborou criticamente o anarquismo de um país militarmente derrotado e politicamente destruído. E *performativo* no sentido em que esses dois ataques à arte foram conduzidos, necessariamente, em relação a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. (FOSTER, 2014, p. 35)³⁵.

Considero que os aspectos contextuais e performativos estarão operando também na neovanguarda como linhas de experimentação artística. Assim, tensões inerentes a esses aportes tornam-se renovadas e refeitas, engendrando a cada momento novos enfrentamentos, assim como novas capturas operadas, no reverso, por aquilo que pretendia combater³⁶.

Nessa perspectiva, eles remetem tanto ao sentido estrito dos termos (quando definem aportes procedimentais, a ponto de produzir uma linguagem), quanto ao sentido estrito (no qual os traços marcantes desses aspectos contextuais e performativos atuam em algum grau, de modo considerável, nas diversas linguagens artísticas). Assim, o aspecto contextual tem por referência, de modo imediato, a *Arte Contextual*. Segundo Paul Ardene (2006), trata-se de uma arte que se faz como intervenção, de modo a se apropriar dos espaços urbanos e das paisagens, incluindo ainda as modalidades participativas, nos mais diversos âmbitos (da economia aos meios de comunicação e ao espetáculo (ARDENE, 2006, p. 10)). De modo mais amplo, diria que envolve as modulações possíveis das diversas abordagens artísticas voltadas para o ambiente e/ou contexto em se que encontram, levando-se em conta, ainda, os atravessamentos produzidos pelo real, assim como as anexações dele pelas obras. O performativo advém, de modo mais delimitado, do campo da *Arte da Performance*, mas que se amplia também para contaminar, em graduações também diversas, as outras linguagens artísticas.

Por que esses aspectos *contextuais* e *performativos* são importantes? Através deles os vanguardistas históricos – e em seguida a neovanguarda – buscaram atingir pontos nevrálgicos da autonomia da obra de arte moderna. Minha narrativa irá, nesse sentido, se

³⁵ Grifos do autor.

³⁶ Veremos que esse aspecto – das capturas de mercado e institucionais – estará rondando as práticas site-specific. Cf. 2.2.3. *A especificidade do sítio*.

apropriar dessa pista deixada por Hal Foster (2014), tomando para isso outra base teórica, de Bruno Latour (1994, 2012), igualmente objeto de apropriação livre, como mostro a seguir.

Portanto, a partir de Latour (1994, 2012), entendo que o aspecto contextual trouxe de volta os *híbridos* (tudo aquilo que a depuração crítica havia deixado para trás, de lado ou que ela acreditasse ter superado) e os *mediadores* (que não são confiáveis como os intermediários, sempre comportando desvios, reviravoltas)³⁷.

Como se dá essa volta dos *híbridos* e dos *mediadores*? Apenas a título de exemplo, nomeio alguns traços desses elementos que se encontram misturados, e ao mesmo tempo complicados nos fenômenos em pauta.

Entre os procedimentos que surgem no fluxo desse ataque *contextual*, encontra-se em primeiro lugar – e não poderia deixar de ser – o deslocamento da concepção da noção de obra de arte para o contexto no qual se encontra. Então, o que não seria previamente assimilável no conceito de obra, separada do mundo, passa ao nível da composição. A vertente *site-specific* opera nesse vetor de espacialidade – o que será abordado no próximo item, 2.2.2. Igualmente, mas pela via contrária – isto é, naquilo que vem do contexto para a obra em seus lugares consagrados e/ou previamente destinado à recepção artística –, passa a ocorrer a intromissão, a anexação do real e do cotidiano. Incluo nesse movimento as modalidades de reencantamento do mundo³⁸ – que pela via de Latour (1994) jamais se desencantou.

Quanto àqueles que tiveram o *status* limitado à intermediação – o corpo, o espaço, a duração, a linguagem, o convívio - deixaram de ser suportes silenciados de transmissão. De intermediários eles passam a mediadores. Bruno Latour mostra a diferença entre os dois:

“Um intermediário, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai. (...) Quanto aos mediadores, “o que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes (...) Além disso, um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar complexo e

³⁷ Essa narrativa se apropria de Bruno Latour (1994), quando ele diz, na obra homônima que *Jamais fomos modernos*. Trata-se na verdade de reconhecer que os seres híbridos – o humano da natureza e a coisa – para dizer assim – do social se multiplicam no mesmo paradigma moderno. Apenas não são reconhecidos e tematizados como tais. Entendo que essa leitura é produtiva para refazer, conceitual e historicamente, o destino das artes – nessa perspectiva contextual e performativa.

³⁸ Erika Fischer-Lichte (2011) fala da encenação, na perspectiva de uma estética do performativo, como reencantamento do mundo. A autora adverte, entretanto, que não se trata de uma volta às cosmovisões religiosas ou às tentativas de recuperação nostálgica de estados primitivos. Para ela, essa perda é irreparável. Ela pensa antes nos processos liminares e de transição, vividos tanto por pelos artistas quanto pelos espectadores, dentro da proposição estética, em termos de transformações pelos quais possam passar.

arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel”. (LATOURE, 2012, p. 65).

Desse modo, corpo, espaço, duração e convívio se veem de fato expostos nas enunciações; no entanto, enquanto apareçam nestas, como intermediários, eles se veem subtraídos do estatuto do ser. A materialidade não pode, nesse caso, aceder a outro status que não o de ser mera referencialidade.

Enfim, num movimento contrário, retorna o que nunca foi embora. Mas que, histórica e conceitualmente acaba por participar da crise que pôs em cheque os processos depurativos e críticos do alto modernismo.

O ataque *performativo* – que, não se pode esquecer, é simultâneo ao *contextual* – já teve o efeito de deslocar, numa acepção mais geral, o conceito de obra como artefato para o de *acontecimento* (FISCHER-LICHTE, 2011). Trata-se do fenômeno de desfronteirização das artes, de contaminação entre as linguagens artísticas e de hibridização, em que se dá o chamado *giro performativo* das artes visuais (FISCHER-LICHTE, 2011). Essa virada nas artes vai impactar também a cena da neovanguarda.

Exemplo contundente dessa linha de força de experimentação *neovanguardista*, de característica contextual e performativa, ocorreu em 1970, na cidade de Belo Horizonte. Na manhã do dia 20 de abril, surgiram trouxas ensanguentadas no leito do ribeirão Arrudas, que conduz o esgoto e corta a parte central da cidade (hoje praticamente encoberto). As pessoas que circulavam pelo local ficaram intrigadas. Muitos achavam que eram pedaços de corpos esquartejados, jogados rio abaixo. A Polícia e o Corpo de Bombeiros, que apareceram em seguida, aos poucos foram desvendando o que estava ocorrendo. Era a intervenção de Artur Barrio (1945-), nascido em Portugal, mas que, desde criança, vive no Brasil. O material havia sido confeccionado, segundo o artista, com “sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo (cordas), facas, sacos, cinzel etc.” (BARRIO, 2015).



Figura 1. Policial e curiosos observam trouxas ensanguentadas, colocadas no ribeirão Arrudas por Artur Barrio. Disponível em: < <http://www.contramare.net/site/pt/the-political-meaning-of-artur-barrios-bloody-bundles-cont/> > Acesso em: 10.05.2015

Não se pode deixar de traçar relações com o período que o país vivia, efetivamente o momento alto da repressão militar, com a morte dos opositores do regime. O que não deixa de ser uma interpretação do campo da significação, já que a ação se instala muito mais no campo do sentido. Seria fechar por demais a correlação entre arte e política nas criações de Artur Barrio, como se pode ver a seguir.

A obra não se identifica, no caso, com a confecção e apresentação dos artefatos que são as trouxas ensanguentadas. Elas fazem parte do acontecimento, no qual se dá a interação dos observadores, o burburinho dos comentários, a presença da Polícia e do Corpo de Bombeiros, a decifração daqueles signos materializados, a incorporação da paisagem local. Acrescente-se a duração, o transcorrer das notícias, o fluxo etc.

Entretanto, a *obra-acontecimento* não se limita também ao período de aparecimento no espaço aberto da cidade, em que se dá a interação com a população e os agentes públicos. Ela começou na noite anterior. A obra, intitulada *SITUAÇÃO T/T, 1.....1970*, consistiu-se, segundo Barrio (2015), em três partes. Na primeira, ele prepara o material na noite anterior à intervenção no ribeirão Arrudas. Barrio registra, em 14 movimentos, as ações e sensações provenientes da confecção das trouxas ensanguentadas: dos “(DES) + dobramentos do corpo em função do que se vê sendo feito –.....AREAMBIENTE” (BARRIO, 2015)³⁹. A segunda parte consistiu na colocação das trouxas ensanguentadas no ribeirão, em que ele registra:

³⁹ Escrita e tipografia (caixa alta e outros caracteres) utilizada originalmente por Barrio.

PARTICIPAÇÃO: do público em geral, aproximadamente 5.000 pessoas. Este trabalho (colocação dos T.E. no local) teve início pela manhã, sendo que as cenas registradas comentam visualmente o que aconteceu a partir das 3 horas (15h), com a afluência/participação popular e mais tarde com a intervenção em princípio da polícia e logo após do corpo de bombeiros __ Os Registros foram feitos ano-minamente, em meio à (da) massa popular, é claro. (BARRIO, 2015)⁴⁰.

Na segunda parte, Artur Barrio lança 60 rolos de papel higiênico no ribeirão Arrudas, que não tiveram o mesmo impacto sobre a população como as trouxas ensanguentadas, que foram apreendidas pela polícia.

Como obra em processo, portanto, os diversos momentos se engendram uns aos outros: as facas utilizadas para cortar a carne foram embrulhadas com o material, proporcionando a quem fosse desfazer ou abrir as trouxas se deparar com possíveis outros signos. Além disso, os registros escritos, em filme Super-8 e fotografia, também fazem parte desse processo. O observador, por sua vez, é parte do acontecimento com sua presença corporal, com as interações que realiza com as proposições e provocações do artista, assim como pode, igualmente, se posicionar como um espectador.

Deve ser notado, entretanto, que a esfera do *convívio* (DUBATTI, 2007, 2010) ocorre somente entre os observadores, transeuntes e autoridades públicas chamadas ao local, não sendo uma experiência que se dá entre estes e o artista enquanto propositor da ação. Pois este se se ocultava, estando fora do raio de ação e, desse modo, do retorno dos observadores. O que, pode-se dizer, distingue-se da ação cênica. Nesta última, o convívio é uma área de mútua afetação, entre artistas e espectadores⁴¹. No caso da intervenção de Barrio, cumpre ver a importância dessa obra que se dá como acontecimento no lugar, possuindo um caráter performativo e contextual.

Por fim, mais uma observação: a intervenção intitulava-se SITUAÇÃO T/T1 e fez parte da mostra *Do Corpo à Terra*, que por sua vez era componente da Semana de *Arte de Vanguarda* (1970), por ocasião da inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte⁴². Portanto, o acontecimento não se limitava às linhas de força da experimentação e do processo. Faziam parte dele a demanda institucional, a chancela do governo de Estado para a inovação das artes

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Remeto ao *Capítulo 3. O convívio e o estatuto do espectador/participante*.

⁴² Com a curadoria de Frederico Morais e Maristela Tristão, tendo a participação de vários outros artistas. Cf. RIBEIRO, 2012, p. 111.

plásticas, o discurso indireto, metafórico e aberto contra o regime militar. No entanto, entendo que o artista criou uma linha de fuga que não se reportava à recepção dos especialistas e admiradores na galeria de arte da instituição – a *obra-processo-acontecimento* se fez, numa linha de fuga, no esgoto a céu aberto, junto à população. O que era uma característica de Artur Barrio, como a de outros artistas da neovanguarda, que articulavam também a crítica do sistema das artes. O que era realizado através de ações em que a obra, o observador e o contexto institucional estariam em situação. Muito no sentido de denunciar o modo como as convenções são incorporadas à instituição da arte.

Como observa Júlia Rebouças (2012), na maior parte da produção de Artur Barrio não se encontra o objeto, mas sim a ação – “acontecimentos que trazem o real, o poético e o político para a cena, há situações” (REBOUÇAS, 2012, p. 29). Nesse plano (que é igualmente de muitos outros artistas da neovanguarda) “não cabe o espaço do museu, da galeria”, pois “o espaço da sua poética é a rua, o córrego no parque, o jardim na entrada do museu, a cidade em si” (REBOUÇAS, 2012).

Essa necessidade de deslocar-se para fora dos lugares consagrados da arte irá se tornar uma busca incessante da neovanguarda – e marcará um dos sentidos desse ataque contextual à obra modernista. Nas artes visuais, os deslocamentos se fazem sentir tanto em relação aos estúdios quanto aos lugares de recepção e circulação. O estúdio se desloca para os *espaços encontrados*, ou mesmo passa a se localizar nos próprios espaços instituídos, para a recepção, a fim de desconstruí-los tanto perceptivamente quanto discursivamente⁴³, isto é, como parte do integrante do sistema das artes e de chancela social. Por conseguinte, a recepção – ela mesma, o lugar onde se encontra a obra – também passa pelos processos de contextualização. As práticas *site-specific*, como veremos, se inserem nessa perspectiva.

Tal deslocamento, entretanto, não se deu somente em relação aos polos do estúdio e de exibição, mas igualmente na abertura de espacialidades outras, vivenciais, como parte da experimentação estética. Hélio Oiticica, artista visual, proponente de arte ambiental, criador dos penetráveis, das obras vestíveis, das instalações labirínticas, levou esse espaço outro (que não o estúdio e que não o lugar da recepção ainda), esse espaço experiencial do viver cotidiano, à potência da experimentação como invenção. As vivências na favela do Mangureira, no Rio de Janeiro, não só influenciaram suas obras-acontecimentos e transformaram sua visão

⁴³ Esse aspecto será discutido no item 2.2.3. *A especificidade do sítio*.

de mundo, mas também constituíram verdadeiros laboratórios a serem transpostos para as instalações.

Cinara Andrade Silva (2006) observa que Oiticica se dedica, a partir dos anos de 1960, a uma arte ambiental, “quando se definem as suas obras que passam a acontecer no espaço real dando prosseguimento à pesquisa construtivista de superar o espaço bidimensional do quadro e integrar a arte no espaço externo” (SILVA, 2006, p. 14). Nesse sentido, a obra perde o caráter de objeto vendável e se torna um “incentivo à criação e liberdade” (SILVA, 2006, p. 15). Assim como muitos outros artistas da neovanguarda, Hélio Oiticica questiona o estatuto do autor como gênio criador, pois “o artista não é aquele que faz a obra, mas sim aquele que propõe vivências, o que coloca o artista como propositor e o público como criador” (SILVA, 2006, p. 15).

A *neovanguarda* trouxe a co-implicação entre a busca por outros lugares para a arte, a necessidade de refazer o estatuto do observador e de realizar experimentos nas fronteiras entre arte e vida cotidiana. As proposições resultaram em novos gêneros artísticos – como o *happening*, a instalação, a arte ambiente, o teatro ambiente e a arte *site-specific* – para nomear somente algumas linhas e variações. Em cada uma dessas vertentes, nem sempre tão definidas nos seus limites (entre instalação e arte ambiente, por exemplo), as três questões encontram-se atuantes, em graus variados. Surgem outras nomeações, tentativas de conceituação e proposições de experiências singulares: arte contextual, arte pública, arte *in situ*, etc. As características *contextuais* e *performativas* – com os retornos dos *híbridos* e dos *mediadores* – encontram-se presentes.

As neovanguardas estadunidenses⁴⁴ tiveram no *happening*, proposto por Alan Kaprow, uma espécie de síntese dessa linha de experimentação. A necessidade de se apropriar de espaços não consagrados para a recepção artística (como vimos, os *espaços encontrados* – *found spaces* – em que Schechner (1994) se inspirou no *teatro ambiente* -- *environmental*

⁴⁴ Nos EUA, fala-se em neovanguardas, comportando dois momentos distintos, segundo Foster (2014) e Huyssen (2006). No primeiro, dos anos de 1950, teria predominado o aspecto fenomênico da percepção nas criações artísticas. A vanguarda histórica, depois de perseguida no continente europeu, se veria impedida de levar o alcance da crítica às últimas consequências em território norte-americano, devido à Guerra Fria. Mudar a vida era sinal de bolchevismo. A segunda neovanguarda resultaria de outro contexto: dos protestos contra a Guerra do Vietnã, dos movimentos de Maio de 1968 e da agitação promovida pelos movimentos sociais, incluindo as questões de gênero e de opção sexual. Faço aqui uma conexão entre a neovanguarda na sua segunda fase e a experimentação da contracultura na segunda metade dos anos de 1960, em que se deu a busca pela imbricação entre estética, política, vida social e as pulsações do desejo. Características estas que se encontram também nas neovanguardas sul-americanas, guardadas as diferenças de estarem submetidas às ditaduras militares.

theater - foi proposto por ele), de reconfigurar o estatuto do observador assim como do criador e, principalmente, o exercício nas fronteiras entre arte e vida cotidiana, apareceram ali em realizações artísticas e ensaísticas.

Kaprow sofreu pelo menos duas influências que, pode-se dizer, foram marcantes na definição do que viria a ser a experimentação. Uma delas foi o fato de ter sido aluno de John Cage nos anos de 1950. A outra se deve às suas leituras da obra do filósofo John Dewey (1859-1952), *Arte como experiência*. Dewey defendia a existência de uma linha de continuidade entre a experiência estética e os processos que perfazem a vida cotidiana. De um lado, essa filosofia da arte recusava o modernismo europeu, propondo uma volta à vida urbana e rural, nas trocas comunicativas e nas transações cotidianas. De outro, tomava a experiência como o que resulta das interações do organismo com o seu meio – nas quais nunca nos encontramos em simples relações de sujeito e objeto (Cf. KAPROW, 2003). Como mostra Jeff Kelley (KAPROW, 2003), Allan Kaprow é um artista cujo trabalho opera nessa linha de “mudança do sítio das zonas especializadas da arte para os lugares e ocasiões particulares da vida cotidiana” (KAPROW, 2003).

Essa busca por outros lugares para a arte (principalmente no âmbito dos espaços não destinados previamente para a recepção artística), assim como as tentativas de reinventar o estatuto do observador (um dos pontos vitais e igualmente problemáticos desse programa) e de trazer a arte de volta para o cotidiano, aparecem não só no campo dos artistas visuais, mas igualmente dos artistas de teatro, de dança, música e poesia. Sem esquecer que se tratava de criações que estavam operando, como já visto, no *giro performativo* das artes – com proposições híbridas, de meios misturados, etc. Muito porque os artistas e profissionais de uma determinada linguagem ou campo de conhecimento procuravam colaborar com os de outras áreas: arquitetos com coreógrafos, músicos com bailarinos, etc.

Na dança, segundo Melanie Kloetzel e Carolyn Pavilik (2009), muitos dos coreógrafos provenientes do Judson Dance Theater baseado em Nova Iorque, outros que estudaram com Anna Halprin, com John Cage e Cunningham, ou Robert Dunn, voltaram-se especialmente para uma *arte em contexto* (*contextual art*). A pesquisa com o cotidiano se deu como parte da necessidade de trabalhar com os movimentos funcionais, incluindo os movimentos de pedestres (*pedestrian movements*). Quanto ao contexto, muitos dos experimentos eram voltados para os espaços vazados, de ambientes da cidade ou naturais. Anna Halprin, que influenciou gerações, havia se interessado, em colaboração com o marido, o arquiteto

Lawrence Halprin, a explorar conexões entre a anatomia do corpo e o ambiente. Muitos outros exemplos podem ser dados, mas vale a pena citar o já clássico *Man walking down the side of a building*, proposta da coreógrafa Trisha Brown, em 1970, no qual literalmente um homem caminhava atado por uma corda, na parede lateral de um prédio, no Greenwich Village. Meredith Monk, por sua vez, realizou muitos de seus trabalhos nos *espaços encontrados*, explorando principalmente a espacialidade e a acústica proporcionadas pela arquitetura do lugar.

Quanto ao teatro, pode-se dizer que ele tanto contribuiu para a incursão dos aspectos contextuais e performativos quanto foi por eles contaminado, no decurso da *Arte da Performance*, a partir dos anos de 1960. Primeiramente, porque tais características perfazem a própria condição dessa forma artística: de natureza presencial, espacial, temporal e social. Portanto, os artistas visuais se voltaram não para o aspecto dramático – cuja hegemonia seria então subvertida –, mas para essa radicalidade, que pode ser percebida no modo como as realizações cênicas “se aproximam da vida também no sentido de que são tão imprevisíveis e imponderáveis quanto ela” (FISHER-LICHTE, 2011, p. 347). De outro lado, deve-se lembrar que muitos artistas, provenientes do próprio campo teatral, buscaram a renovação da linguagem cênica, ressaltando, entre outros aspectos, o caráter de acontecimento.

Nessa perspectiva, o espaço cênico sofre transformações radicais a partir dos anos de 1960, como mostra Jean Jacques Roubine (1998). Tornou-se evidente o “caráter histórico da chamada representação à italiana” (ROUBINE, 1998, p. 81), cuja característica principal é o estabelecimento da relação frontal entre atores e espectadores, além da distância entre esses dois conjuntos, condicionada pela estrutura dos edifícios teatrais. Pode-se dizer que essa maquinaria cênico-arquitetônica configura a característica da experiência da espacialidade como fator intrinsecamente social, que é a realização cênica. Portanto, o convívio estava, desse modo, previamente determinado. Com o intuito de renovar a cena quanto ao potencial de acontecimento, muitos encenadores se propuseram, seja a modificar internamente esses espaços a partir da própria cena e de seus recursos, seja a buscar outros espaços que traziam, então, novas possibilidades.

Entre os exemplos de Roubine, destaco as experiências de Jerzy Grotowski (GROTOWSKI, 1976) quanto à reconfiguração do espaço cênico e do convívio. Em Grotowski, no período do Teatro Laboratório (1959-1969), isso se dá de tal modo que o recinto é tanto plateia como palco, assim como o acontecimento cênico é o que resulta do encontro entre

atores e espectadores (GROTOWSKI, 1976). Destaco especialmente as modalidades em que Grotowski situa o espectador no espaço ficcional da cena real a partir de sua localização real. Na cena de *O Príncipe Constante*, por exemplo, os espectadores testemunham o ato na condição de espreitarem do alto de uma murada, como se assistissem a uma aula de dissecação de um cadáver ou estivessem numa arena de touros (GROTOWSKI, 1976).

Como parte desse movimento questionador da arquitetura cênica dos edifícios teatrais, muitas realizações cênicas passam a buscar outros espaços. Isso porque, se o teatro se abria para a ambiência⁴⁵, incluindo nesta o lugar e a presença física do espectador, tornava-se necessário dispor de arquiteturas mais flexíveis, ao mesmo tempo em que se ia em busca de realidades encontradas⁴⁶. Nessa perspectiva, o movimento de renovação da cena se passa também pela volta à cotidianidade. A estética da cena, diz Fischer-Lichte (2011), traz em si uma intensificação da atenção num processo cotidiano (não é só um personagem que entra, mas um corpo com tais e quais características) que o transmuda em graus variáveis, mas que não o apaga. Segundo a autora, na cena performativa haverá uma oscilação contínua entre experiência estética e extra-estética (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 398).

Portanto, pode-se dizer que a neovanguarda colocou em pauta esses sentidos de experimentação contextuais e performativos, em que se opera a busca por espaços outros que não os consagrados (quando não os subvertem e expõem criticamente as forças que os caracterizam como tais), em que o lugar do observador/espectador passa a ser objeto de investigação, tendo ainda a volta para o cotidiano como parte desse movimento. A estratégia *site-specific*, como veremos em seguida, surge no bojo desse movimento.

Os exemplos de Artur Barrio e Hélio Oiticica evidenciam que os artistas visuais buscaram espaços outros que não os estúdios e os lugares consagrados para a recepção. Nos EUA, nos anos de 1960 e 1970, esse deslocamento foi realizado, como observam Kloetzel e Pavlik (2009), por um número crescente de escultores, entre eles Robert Smithson, que se veem envolvidos com “as concepções de que a obra deve ser criada para um sítio particular e

⁴⁵ Deve-se notar que a hegemonia da forma dramática e do palco *à italiana*, apesar de estes se tornarem praticamente o que passou a identificar o teatro, não ocorreu em todas as épocas e contextos – principalmente se temos em mente uma noção ampliada de cena (o circo, por exemplo). Além disso, os aspectos contextuais e performativos presentes nas estratégias das vanguardas históricas envolviam as formas não reconhecidas como arte, como as apresentações em cabarés, por exemplo. Parte da espacialidade que se abre, então, na neovanguarda, é também uma recuperação, noutro plano, de modalidades cênicas populares, como as festas de rua, as procissões, os tablados medievais, incluindo ritualizações, etc.

⁴⁶ Esse vetor será abordado no item 4.2.1. *Os espaços encontrados como espaços outros*.

em colaboração com ele” (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 10). Ao lado de termos como *Land Art* (Arte da Terra), surgirá, então, o termo *site-specific*. Mais precisamente, será nas instalações minimalistas que a questão *site-specific* – no campo das artes visuais – ganhará contornos.

Na *neovanguarda* estadunidense, a arte da instalação (*installation art*) – já praticada na vanguarda histórica por Kurt Schwitter, El Lissitzky e Marcel Duchamp –, torna-se um dos caminhos para as artes visuais. Claire Bishop (2005) a define como “o tipo de arte no qual o observador fisicamente entra, e que é frequentemente descrita como ‘teatral’, ‘imersiva’ ou ‘experiencial’” (BISHOP, 2005, p. 6)⁴⁷. Hoje, acrescenta a autora, qualquer objeto inserido num espaço dado é considerado uma instalação. Porém, haveria uma diferença sutil entre o que seria uma instalação de arte (*installation of art*) e uma arte da instalação (*installation art*). Ambas têm em comum a disposição do objeto com vistas à atenção do observador. Porém, a arte da instalação “cria uma situação na qual o espectador entra fisicamente, e insiste que você considere isso como uma totalidade singular” (BISHOP, 2005, p. 4)⁴⁸.

O que está em jogo, portanto, é a presença do observador como parte integrante da obra. Segundo Claire Bishop (2005), na pintura e escultura tradicional, o artista, o trabalho de arte e o observador são entidades relativamente discretas – separadas entre si. A arte da instalação, praticada nos anos de 1960, romperia com esse paradigma: os artistas visuais passaram a “trabalhar em locações específicas, onde o espaço inteiro foi tratado como uma situação singular” (BISHOP, 2005, p. 10). A obra, em função disso, torna-se efêmera, insistindo “na experiência do observador em primeira mão” (BISHOP, 2005, p. 10)⁴⁹. Claire Bishop (2005) chama a atenção para duas mudanças no estatuto do observador, no plano da subjetividade: ativação e descentramento. A primeira, porque a experiência da instalação não solicitaria, como de praxe nas artes, apenas o aspecto da contemplação ótica. Isso porque a atividade do observador se dará num espaço tridimensional, quando a sensorialidade e a participação física dele são enfatizadas. A percepção do observador é parte da obra.

Passo, portanto, a examinar esse momento em que a obra de arte é deslocada para o contexto no qual se encontra o observador – e que consistirá num dos esteios das práticas *site-specific*: as instalações minimalistas.

⁴⁷ Tradução nossa.

⁴⁸ Tradução nossa.

⁴⁹ Tradução nossa.

2.2.2. O deslocamento da significação da obra de arte para o contexto no qual se encontra o observador

Em 1967, a revista *Art Forum* publica um artigo do crítico de arte Michael Fried (2002), intitulado *Arte e objetividade*, em que ele denunciava, nas esculturas minimalistas, a tendência à teatralização das artes, na qual o objeto de arte encontra-se “em uma *situação* que, virtualmente por definição, inclui o observador” (FRIED, 2002, p. 134). E cunha a frase que se tornaria emblemática desse momento: “A arte degenera à medida em se aproxima da condição de teatro” (FRIED, 2002, p. 142). Com isso, ele queria dizer que as instalações de Donald Judd, Robert Morris e Frank Stella conduziam ao desvio da obra modernista e autônoma porque negavam a independência desta em relação ao observador. A obra passa a fazer parte do contexto, como ele nota na instalação minimalista de Robert Morris e no texto em que o artista alude à *situação como um todo*:

Deve-se, penso eu, assinalar que a ‘situação como um todo’ significa exatamente o seguinte: toda ela – incluindo, ao que parece, o corpo do observador. Não há nada em seu campo de visão – nada que ele possa notar em seu caminho – que, por assim dizer, declare sua irrelevância para a situação e, por extensão, para a experiência em questão. Ao contrário, para que alguma coisa possa ser percebida de todo, é necessário que ela seja percebida como sendo parte daquela situação. Tudo conta – não como parte do objeto, mas como parte da situação na qual sua objetividade é estabelecida e da qual essa objetividade⁵⁰ em parte depende. (FRIED, 2002, p. 6).

Uma das instalações de Robert Morris é emblemática desse momento: *Untitled*, primeiramente exposta na *Green Gallery* de Nova Iorque, em 1965, apresenta quatro cubos de madeira revestidos com espelhos, nos quais o observador vê a própria imagem e o ambiente refletidos. Douglas Crimp (2005) observa que, nas instalações minimalistas, “as coordenadas da percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra de arte, e o lugar que ambos se encontram” (CRIMP, 2005, p. 137). Assim, não são somente as relações internas da obra que contam para a sua recepção:

⁵⁰ A palavra objetividade (no original, *objecthood*) refere-se à própria terminologia empregada pelos artistas da arte minimalista. Donald Judd (2006, p. 96) falava dos “objetos específicos”, título daquele que foi considerado um dos manifestos principais do minimalismo. São objetos tridimensionais, que se diferenciam ao mesmo tempo dos paradigmas da pintura e escultura, e que se propõem a ser anti-ilusionistas e a se inscreverem no real.

Toda relação que fosse agora percebida dependia do movimento temporal do observador no espaço compartilhado com o objeto. A obra, portanto, pertencia ao seu local, se este mudasse, o mesmo aconteceria com o inter-relacionamento entre objeto, contexto e observador. (CRIMP, 2005, p. 137).

Desse modo, como mostra Nick Kay (2001), a partir da leitura de Crimp (2005), o caráter *site-specific* não encontra a resolução no âmbito do objeto, mas sim no deslocamento da atenção do observador para o ambiente, do qual o objeto e ele próprio – o observador – fazem parte.

Voltando ao momento do aparecimento da estratégia *site-specific* no contexto das instalações minimalistas, entra em crise a noção de obra, entendida em termos do artefato produzido pelo artista e destinado ao observador, sendo totalmente independente deste último.

Miwon Kwon (2002) mostra que o espaço puro e idealizado do modernismo sofre uma transformação radical, passando a incorporar “a materialidade da paisagem natural ou o espaço impuro e ordinário do cotidiano” (KWON, 2002, p. 11)⁵¹. Assim,

o espaço da arte não era mais percebido como um quadro vazio, uma tabula rasa, mas um lugar real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado em sua singularidade e multiplicidade no aqui-agora através da presença corporal de cada sujeito observador, numa imediaticidade sensorial da extensão espacial e da duração temporal (que Michael Fried caracterizou sarcasticamente como teatralidade), mais do que instantaneamente percebido, numa epifania visual, por um olhar sem corpo. (KWON, 2002, p. 11)⁵².

Ao fazerem isso, os artistas colocavam em questão o próprio estatuto da *obra* de arte modernista – característica marcante das neovanguardas, como vimos. Não mais o objeto idealisticamente separado, que pode ser observado em tempos e lugares distintos, sem que com isso se dê a perda das propriedades que lhe são estruturantes e intrínsecas – que fazem parte dele.

Nesse sentido, a crítica-diagnóstico de Michael Fried (2002) foi a percepção dessa mudança, que ele chamou de teatralização das artes. O autor trabalha sobre a oposição entre o caráter *teatral* da arte minimalista, também por ele chamada de arte literalista – por não ser nada mais que ela mesma – proporcionada pela obra de arte modernista, e o caráter *anti-*

⁵¹ Tradução nossa.

⁵² Tradução nossa.

teatral da arte modernista⁵³. Fried (2002) afirma que é teatral porque “está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista” (FRIED, 2002, p. 134), ou seja, como vimos, a *situação como um todo*. Ele cita, novamente, o próprio Robert Morris, para quem, nas suas instalações, “as coisas estão em um espaço com alguém, mais do que [esse] alguém estando num espaço cercado por coisas” (FRIED, 2002, p. 134)⁵⁴.

Michael Fried (2002) relaciona, assim, a *condição de teatro* com a *duração* e a *situação* – mostrando que estes termos jogam entre si nas instalações minimalistas. A questão da duração aparece primeiramente no caráter muitas vezes reiterativo dessas criações. Em seguida e também junto a isso, porque a situação é, como o teatro, um fenômeno temporal⁵⁵. Pois, como ele faz notar, nas instalações e nos escritos de Robert Morris o observador é levado a estabelecer relações de um modo inesgotável e interminável. Quer dizer, dependendo das mudanças na ambiência, em função da corporeidade do observador⁵⁶, dos deslocamentos e percepções incorporadas à significação em curso. Segundo Fried (2002), “essa consciência é mais ainda exacerbada por aquilo que se poderia chamar de inclusividade de sua situação, isto é, pelo fato, assinalado (...) de que tudo o que ele [o observador] observa conta como parte daquela situação (...)” (FRIED, 2002, p. 144).

Interessa, sobretudo, esse traço em que o observador é tomado como parte da *situação* observada. Pois, se ele sai da situação, esta já não é a mesma. Outro aspecto que me convoca é esse aspecto contextual – de uma arte *in situ* – ser tomado na experiência da espacialidade como duração.

Reside aí o que penso ser o caráter avaliativo e ao mesmo tempo criador dessa crítica de Michael Fried (2002) às instalações minimalistas: o observador como parte da *situação* observada, que aponta, então, para o recorte da investigação: a questão do *convívio como prática espacial e tessitura cênica*⁵⁷.

⁵³ Cf. introdução de Glória Ferreira à tradução do artigo de Michael Fried (2002).

⁵⁴ Hal Foster (2014, p. 62) mostra que Fried critica o minimalismo por ele confundir o que seria a qualidade de presença que a experiência estética apresenta, com a presença das coisas.

⁵⁵ Cf. Hal Foster (2014, p. 65): “Fried chama esse literalismo minimalista de ‘teatral’ porque implica o tempo mundano, uma propriedade que ele considera imprópria para a arte visual”.

⁵⁶ Ressalto a influência dos escritos de Maurice Merleau-Ponty sobre fenomenologia, especialmente *A fenomenologia da percepção*, na arte minimalista e *site-specific*.

⁵⁷ A tarefa, então, é dupla: de um lado, mapear esse desejo de recolocar a relação entre observador e cena, do outro, perceber em que medida a investigação tomou esse aspecto por procedimento avaliativo e criador. Para tanto, trata-se de aferir em que medida a situação possa ser lida como prática espacial, tornando-se, então, como

Entretanto, esse deslocamento da significação da obra de arte para o contexto, no qual se encontra o observador, não contém a totalidade da qual derivariam os princípios *site-specific*. Nesse momento da neovanguarda estadunidense, deparamo-nos antes com o embate de forças que irão gerar outros desdobramentos.

No próximo item dedico-me à abordagem das relações entre a arte e lugar. Nesse esteio, passo a fazer a discussão das práticas *site-specific* em relação a esse tópico: a especificidade do sítio. Interessa-me ver nessas conexões que elas não se fazem por meras escolhas estilísticas ou técnicas – antes disso, a escolha, definição e concepção do que vem a ser o sítio da ação é produto de *agenciamentos*⁵⁸. Mais uma vez, são forças que se expressam num determinado fenômeno. Passo a abordar, então, a aventura *site-specific* através dos momentos-percursos nos paradigmas apresentados por Miwon Kwon (2002).

2.2.3. A especificidade do sítio

“O local específico da arte está ameaçado”

Hal Foster

Miwon Kwon (2002) refere-se às mutações da arte *site-specific*, bem como à questão crítica em relação ao sistema das artes e às concepções de lugar que colocam, ao longo dos anos, em curso. Ela destaca três paradigmas desse agenciamento do lugar: *o experimental-fenomenológico*, *o crítico-institucional* e *o discursivo*.

O paradigma *experimental-fenomenológico* é característico do surgimento nos anos 1960 e 1970, no qual o lugar define-se pelas características físicas e arquitetônicas, entendido num sentido literal. Vimos, pela via da crítica de Michael Fried (2000), o significado desse momento nas instalações minimalistas. Porém, esse paradigma, ante de se referir somente a

conceito operativo, parte estruturante da tessitura da cena. No item 5.2.8. *Territorialidades do Contraponto: treinamentos, exercícios e busca de um horizonte*, abordo a situação como um dos elementos de composição.

⁵⁸ O conceito de agenciamento, aqui, é tomado de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que um determinado enunciado envolve, num primeiro aspecto, o “acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (ZOURABICHIVILLI, 2004, p. 09), de tal modo que, por um processo imanente, são desmontados os dualismos relativos ao que seria do campo das formações sociais e do desejo. De tal modo que somos acionados pelo processo e nos produzimos subjetivamente no mesmo – por tudo aquilo que se faz em jogo.

esse momento histórico, configura um modo de conceber a relação entre obra e lugar. Há um vínculo intrínseco entre os dois termos, de tal modo que mudar o lugar é mudar a obra. Dois artistas, citados por Kwon (2002), explicitam esse enraizamento da obra no lugar. O primeiro, Robert Barry, numa entrevista em 1969, afirmou que sua instalação não poderia “ser movida sem ser destruída”⁵⁹ (citado por KWON, 2002, p. 12). Richard Serra, 15 anos depois, disse que “remover a obra é destruir a obra”⁶⁰ (KWON, 2002, p. 12). A descrição que Serra faz da arte *site-specific* ilustraria, então, esse paradigma:

Site-specific trabalha com os componentes ambientais das referências locais. A escala, o tamanho e a localização da obra *site-specific* são determinados pela topografia do site, seja ele urbano, paisagem ou arquitetura de um local fechado. O trabalho torna-se parte do site e reestrutura tanto conceitualmente quanto perceptivamente a organização do sítio⁶¹. (citado por KWON, 2002, p. 12).

O segundo paradigma será o *crítico-institucional*, quando o sítio é concebido em termos das instituições que sustentam e apoiam o sistema das artes. O lugar não é inocente, tampouco o observador é um sujeito universal (mesmo que a corporeidade deste seja levada em conta). Desse modo, ser específico ao local, diz Miwon Kwon (2002), é “decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais assim como expor as operações escondidas – para revelar os meios pelos quais as instituições moldam o significado da arte” (KWON, 2000, p. 14)⁶².

Nesse novo paradigma, os artistas passaram a “conceber o sítio não somente em termos espacial e físico, mas como um enquadramento cultural definido pela instituição de arte” (KWON, 2002, p. 13)⁶³. Na leitura de Hal Foster (2014), na qual se inspira Kwon, essa é uma “crítica dos espaços da arte (como no trabalho de Michael Ascher), das convenções de sua exposição (como em Daniel Buren), de sua condição de mercadoria (como em Hans Haacke)” (FOSTER, 2014, P. 71). Além dos nomes de artistas já citados por Foster (2014), Miwon Kwon lembra Marcel Broodthaers, Robert Smithson e Mierle Laderman Ukele.

O paradigma anterior, centrado na percepção do observador situado, acabou por se ver capturado pelo próprio idealismo que pretendia combater. Seria necessário fazer a crítica

⁵⁹ Tradução nossa.

⁶⁰ Tradução nossa.

⁶¹ Tradução nossa.

⁶² Tradução nossa.

⁶³ Tradução nossa

das instituições. Como mostra Foster (2014, p. 71), foi a análise das condições da percepção que levou, no minimalismo, à “crítica dos espaços da arte (como no trabalho de Michael Asher), das convenções de sua exposição (como em Daniel Buren, de sua condição de mercadoria (como em Hans Haacke) – em suma, a uma crítica da instituição da arte” (FOSTER, 2014, p. 71)⁶⁴.

Segundo Foster (2014, p. 71), se o minimalismo conseguiu, inicialmente, se desvencilhar do objetivismo da forma modernista para a subjetividade da percepção, ainda a concebia como algo neutro. Tanto o artista como o observador tendiam a ser vistos “não só como historicamente inocentes, mas como sexualmente indiferentes” (FOSTER, 2014, p. 71). No entanto, dirá ele que as obras conceituais e críticas que se seguiram acabaram por incorrer no mesmo problema. Ocorre que Foster (2014) irá considerar que a melhor crítica do minimalismo, nesse sentido, será elaborada pela própria prática artística. Ele cita, como exemplo, as investigações de meados dos anos de 1970 e dos anos de 1980, as realizações de Mary Kelly e Silvia Kolbowski, Barbara Kruger e Sherrie Levine, Louise Lawler e Martha Rosler, que partiram para discutir “as representações da mulher na cultura de massa e as construções da feminilidade na teoria psicanalista” (FOSTER, 2014, p. 71)⁶⁵.

Essa análise apresentada por Foster (2014) está relacionada com a de Miwon Kwon (2002) sobre o paradigma seguinte, que ela chama de *paradigma discursivo*. Trata-se das práticas artísticas que se voltam para os fenômenos e condições de vida, compartilhados até pelos espectadores. O que temos, segundo Miwon Kwon (2002), é a progressiva desmaterialização do *site* e da própria arte, numa expansão para a cultura. Assim, a arte torna-se integrada às questões sociais, muitas vezes se misturando ao ativismo, no reclame de questões prementes, como sexismo, homofobia, moradia, etc.

James Meyer (2000) é outro autor, juntamente com Foster (2014), que se torna referência na caracterização desse paradigma discursivo, apresentado por Kwon (2002). Meyer

⁶⁴ Como se pode notar, a conceituação e análise de Miwon Kwon das transformações das práticas *site-specific*, em termos de paradigmas, assenta-se em grande parte nos ensaios de Hal Foster (2014) sobre o minimalismo.

⁶⁵ André Lepecki questionou, numa conferência, o estatuto das relações entre corpo e objetos nas instalações minimalistas, principalmente nas criações de Robert Morris. Ocorreria, segundo Lepecki, uma espécie de culto do eu do artista. O que somente vai se modificar após os estudos pós-colonialistas, das influências de Foucault e do novo lugar que o objeto/a coisa vai tomar nas performances, em pé de igualdade com a presença corporal do artista. *Conferência sobre a relação entre corpo e objeto e corpo e coisa na dança contemporânea*, na Jornada de Estudos: corpo, imagem, atuação e estética – Seminário da Pós-Graduação em Artes, EBA-UFMG, 01.10.2013, Belo Horizonte.

vai se referir, nessa tendência de desmaterialização do sítio, ao que ele denominou de *functional-site* e que pode ou não incorporar o lugar físico, mas não o privilegia de antemão. Em vez da matriz minimalista, Meyer (2000) dirá que os artistas dessa vertente estarão inspirados por outra matriz: o *happening*, o situacionismo e as caminhadas do escultor Richard Long, voltado à Arte da Terra (*Land Art*). Para Meyer (2000, p. 25), trata-se de “um processo, uma operação que ocorre entre os sítios, um mapeamento de filiações institucionais, textuais e de corpos que se movem entre eles (dos artistas acima de tudo)” (MEYER, 2000, p. 25)⁶⁶.

O trabalho de arte não se mostraria tanto na instalação de um artista em um local definido, ocorrendo antes entre locações, como pontos de vista, entre informação e lugar. Meyer (2000) observa ainda o aporte, nessa nova concepção de sítio, dos estudos sobre Foucault, feminismo, pós-colonialismo e psicanálise, que passaram a analisar as instituições e os lugares públicos. Os estudos baseados em Foucault, por exemplo, teriam trazido ao campo do ativismo relacionado à AIDS, a noção de que o “lugar não poderia ser puramente experienciado (como no sítio literal do minimalismo ou de Richard Serra), mas que era por si mesmo uma entidade social e discursiva” (MEYER, 2000, p. 29)⁶⁷.

Entre os inúmeros exemplos, citados por Meyer, de abordagens do sítio como algo móvel, está a obra de Robert Smithson, intitulada *Study for floating island to travel around manhattan*, de 1970⁶⁸. Nesse tipo de aporte, há textos, fotografias, gravação em filme, *tour* realizado pelo artista e mesmo o sítio no sentido mais literal. Nessa trilha o sítio deixa de ser algo experimentado no sentido fenomenológico de Richard Serra, para se tornar uma rede de referências em outro lugar. Isto é, a experiência espacial não está restrita ao lugar geográfico e físico.

Meyer (2000) irá focalizar, então, nas abordagens itinerantes, em que os artistas exercitam, segundo ele, um nomadismo em relação à noção de sítio, que envolve também uma subjetividade nômade. O local é algo que o sujeito atravessa, tornando-se assim móvel e contingente. Entendo que o artista Paulo Nazareth⁶⁹ pode ser um exemplo dessa itinerância e

⁶⁶ Tradução nossa. Parênteses do autor.

⁶⁷ Tradução nossa.

⁶⁸ Trata-se de uma obra póstuma, cujos esboços foram feitos pelo autor em 1970, mas somente realizado no ano de 2005 e que constitui numa balsa contendo uma pequena ilha fabricada, que é transportada pelas águas no entorno de Manhattan.

⁶⁹ “Notícias da América” é uma performance realizada pelo artista Paulo Nazareth, um artista visual brasileiro que nasceu e vive em Minas Gerais. Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266830-paulo-nazareth-esta-reinventando-a-performance-com-caminhadas.shtml>.

fluidez do sítio. Ele realizou a instalação “*Banana Market/Art Market*” em 2011, na feira de Art Basel, em Miami, em que posa ao lado de uma Kombi carregada de bananas, segurando um cartaz com os dizeres: “*My image of exotic man for sale*”. Ele vendia e assinava cada unidade por \$10 e cobrava, pelas fotos de sua imagem, \$1. Porém, essa performance foi precedida por uma longa viagem a pé, saindo de Santa Luzia, pequena cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, até Miami, EUA.

No trajeto, há imagens-performances por ele realizadas, que também fazem parte da obra. Numa entrevista à Folha de São Paulo, Nazareth disse que não lavou os pés na viagem, para levar a poeira do Brasil⁷⁰. Não se pode negar que existe, nessa obra-performance, uma relação com o lugar, porém, associado a outras narrativas e a uma concepção não fixa. A instalação se insere, assim, na ação-projeto “*Notícias da América*”, em que ele faz a longa caminhada. O percurso como acontecimento instaura uma obra em processo. Nessas passagens, ele realiza encontros com pessoas das comunidades e artistas locais e registra os encontros em imagens. Pode-se inferir, pelos relatos e pelas reportagens, que o artista vive uma experiência com o lugar, com as pessoas, do que resultam inclusive imagens. Esse processo não pode ser tomado como uma realização meramente pessoal, concebida na oposição binária entre subjetividade e objetividade.



Figura 2. Paulo Nazareth em *Notícias da América*. Foto: Lyne Sladsky. Fonte: Associated Press. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/41135-monica-bergamo.shtml>> Acesso: 05 nov. 2014

Miwon Kwon (2002) mostra que, no paradigma discursivo, já não se trata mais, então, de *site-specific*, mas sim de abordagem *site-oriented*. Se na abordagem crítico-institucional o

⁷⁰ Cf. < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1085933-artista-sai-de-favela-brasileira-e-vai-a-pe-ate-nova-york.shtml> > e < <http://paisagemfabricada.com.br/tag/paulo-nazareth/> >

lugar físico ainda era o ponto de partida para revelar o sistema das artes, neste paradigma o site passa a ser determinado *discursivamente*. Ou seja,

o que caracteriza distintivamente hoje a arte *site oriented* é o meio pelo qual a obra de arte se relaciona com a atualidade da locação (como *sítio*) e as condições sociais do enquadramento institucional (como *sítio*) são ambos subordinados para um sítio determinado discursivamente, que é delineado como um campo de conhecimento, uma troca intelectual ou um debate cultural⁷¹. (KWON, 2000, p. 26).

As práticas *site-oriented*, diferentemente do paradigma crítico-institucional, não procuram se voltar, numa auto-referência quase circular, para os espaços como galerias ou museus e nem se referenciam na história da arte ou nas questões técnicas para a realização de seus processos. Segundo Kwon, elas têm feito a ocupação de espaços como hospitais, igrejas, rádios, redações de jornais, ruas da cidade, demarcando o interesse pela vida social e comunitária. No entanto, o que distingue a *abordagem site-oriented* da abordagem física e localizada é que o sítio não é definido como condição prévia. Isto é, não é a localização física e geográfica que definiria *a priori* o sítio. Em vez disso, o sítio é gerado pela prática artística em curso – no sentido de um conteúdo processado artisticamente. Essa experiência realiza, junto a isso, conexões com âmbitos que estão implicados em contextos de vida. Entre os exemplos, ela cita Tom Burr and John Linde Green, Silvia Kolbowski, Group Material, Andrea Fraser e Christian Philipp Müller.

Miwon Kwon (200) vê nas práticas *site-oriented* tentativas de retomar o potencial crítico da arte *site-specific*, porém recusando a fixidez e, de certo modo, a exaustão e ingenuidade de pureza (que Meyer associa a um certo puritanismo) do paradigma fenomenológico de site, mas também evitando as armadilhas do paradigma crítico-institucional (vista por Meyer como presa ainda aos paradigmas reflexivos do modernismo, quando se volta para o próprio meio do fazer artístico). Kwon (2002) vai dizer que

as atuais formas de arte *site-oriented*, que prontamente se ocupam de questões sociais (muitas vezes nelas inspiradas) e que rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos da audiência para a conceitualização e produção do trabalho, são vistas como meios de reforçar a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com maior impacto e significado. Nesse sentido, a possibilidade de conceber o sítio como algo mais do que um lugar - como uma história étnica reprimida, uma causa

⁷¹ Tradução nossa: Parênteses da autora.

política, um grupo de excluídos sociais – é um importante salto conceitual na redefinição do papel público da arte e dos artistas⁷².

O que estaria, segundo Kwon (2002), em ressonância com as práticas dos últimos anos, que têm buscado outras formulações, tais como “determinada ao sítio”, “orientada ao sítio”, “referenciada ao sítio, sítio-consciente”, “sítio-responsiva”, “sítio-relacionada” (KWON, 2002, p. 1)⁷³. Elas teriam por características, de um lado, a retomada do caráter anticomercial, crítico e anti-idealista das criações dos anos de 1960, em que as condições físicas de uma determinada locação são incorporadas nas fases que vão da produção à recepção. Por outro lado, procurariam se desvincular da concepção restrita da especificidade do sítio em que essa mesma vertente se viu confinada.

Deve-se notar, em meio a isso, que os primórdios minimalistas estavam inseridos num contexto ainda predominantemente fordista de produção econômica. O deslocamento da significação da obra de arte para o contexto, no qual se encontra o observador, bloquearia a mercantilização da arte. Além disso, deixava de ser algo passível de ser inserida no inventário dos objetos de arte. No entanto, Kwon (2002) vai mostrar que tanto as instituições quanto os mercados irão tornar inócua essa modalidade de resistência em dois sentidos. Primeiramente, pela apropriação da arte *site-specific* em projetos arquitetônicos, em valorizações comerciais de novos espaços urbanos e, posteriormente, pela própria dinâmica do que ela chama de desprendimento da arte em relação ao lugar para o qual foi concebida. Museus e curadorias passam a demandar a replicação de obras *site-specific*; e também os artistas se tornam, não tanto fabricantes de objetos de arte, mas de projetos, de obras-processo.

Numa economia pós-fordista⁷⁴, não é o objeto manufaturado que irá definir os parâmetros do capital. Kwon (2002, p. 50) observa que será o setor de serviço e de manejo industrial que irá definir os novos rumos da produção. Portanto, a identificação entre a obra e o sítio, em que este último aparece como algo fixo e intransponível, perderá, portanto, a característica de resistência. Para Kwon (2002), esse modelo teria se exaurido tanto esteticamente quanto politicamente. O local visitado torna-se interessante para as administrações públicas

⁷² Tradução nossa.

⁷³ Tradução nossa.

⁷⁴ Antonio Negri e Maurizio Lazzarato (2001) definem essa nova realidade, na qual a produção é acima de tudo “produção de relação social” (NEGRI e LAZZARATO, 2001:46), sendo a chamada matéria prima a própria subjetividade – tanto de trabalhadores quanto de consumidores. Para os autores, a nova modalidade de produção é, antes de tudo, produção estética (assentada em termos ideológicos no ciclo autor/reprodução/recepção).

em conjunção com os interesses do capital: as cidades passam a competir entre si, o mercado de arte passa a requisitar a replicação de obras originais, os artistas passam a viajar, montando propostas *site-specific* a pedido de instituições e governos (retomando a autoridade sobre a obra, antes colocada em questão).

Percebo aqui os agenciamentos que diluem o que seria, a meu ver, o foco de Kwon (2002): a conjunção entre estética e política do espaço. Antônio Araújo (2010, p. 02) comenta essa questão proposta por Kwon, expondo as forças que se apoderam do fenômeno, no caso das intervenções urbanas:

Ao invés do caráter crítico e questionador da realidade circundante, incorre-se no mero uso da silhueta urbana como cenário ou telão de fundo, numa espécie de “encenação” da cidade. Além disso, o que antes subvertia ou provocava uma perturbação na ordem estabelecida, agora passa a ser incorporado pela indústria do turismo global, como um atrativo para viagens “culturais” destinadas à visitação dessas obras “específicas”. Em função disso, há um retorno à arte com cunho decorativo e voltada apenas ao entretenimento. (ARAÚJO, 2010 p. 02).

Entendo que Antônio Araújo (2010) não se baseia tanto na crítica ao caráter fixo do sítio, mas antes propõe avaliar os equívocos das práticas das intervenções urbanas, na perspectiva *site-specific*, quando a especificidade do lugar não é de fato enfrentada. Ou seja, as ações apenas expõem corpos e espaços sem que se adentre na especificidade como um problema de política do espaço, na trilha proposta por Kwon (2002). Em confluência com a observação de Antônio Araújo (2010), Foster (2014) irá dizer que,

assassinados como cultura, o local e a rotina podem ser revividos como simulacro, um ‘tema’ para um parque ou uma ‘história’ num shopping center, e as obras *site-specific* podem ser arrastadas a essa zumbificação do local e da rotina, essa versão Disney do *site-specific*. (FOSTER, 2014, p. 181).

O que surgiu no âmbito das neovanguardas como tentativa de inventar outro lugar para a arte pode simplesmente tornar-se completamente inócuo, assim como pode se reduzir a um exercício narcisista e/ou ainda participar em algum grau da conjunção de interesses do mercado e do capital, para os quais o Estado assegura os meios e instrumentos, quando mais se temos em mente os novos parâmetros do modo pós-fordista de produção. Daí a postura cínica pela qual o pós-modernismo se viu tomado: nada resta a não ser proceder a uma mistura de depuração crítica com a desistência de qualquer utopia, de tal modo que a última marca indelevelmente os esforços da primeira.

As práticas geradas no paradigma discursivo e nas abordagens *site-oriented* não estariam igualmente imunes a essa captura. Kwon (2002) irá mostrar que a resposta nômade à especificidade do sítio não teria sua origem na motivação dos artistas, mas viria principalmente das próprias instituições do mercado. Depois, as modalidades *site-oriented* também se incursionariam nesses novos modos de produção pós-fordista. Tanto o étnico, quanto o social e o local se veem subsumidos ao sistema de mercantilização das artes.

Em tais casos, as instituições se apropriam das práticas artísticas, ao mesmo tempo em que as obscurecem e as destacam: elas passam “a ser o capital cultural e o diretor-curador torna-se a estrela” (FOSTER, 2014, p. 182). André Mesquita (2008) notará, a respeito da arte ativista e ação coletiva, que considero confluir, em muitos casos, com essa perspectiva *site-oriented*, como nos casos das intervenções urbanas, que a visão romântica dos coletivos como “brigadas anti-institucionais” (MESQUITA, 2008:247) deve ser abandonada. Pois,

ativações de espaços e públicos podem seguir diferentes intenções, meios e objetivos. Tais atos estão inseridos em um conjunto de esferas de negociação de forças discursivas, econômicas, políticas, sociais e arquitetônicas. Em um dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema da arte. (MESQUITA, 2008, p. 247).

A arte ativista estaria, segundo Mesquita, inserindo-se em redes de visibilidade que interessam ao sistema, aparecendo às vezes sob a roupagem, para a mídia, de “trabalho social” (MESQUITA, 2008, p. 247). Portanto, não podemos mais acreditar que o fato de a obra não ser objeto de arte manufaturado possa, por si mesmo, transformar-se em possibilidade de resistência à mercantilização das artes, inclusive devido ao caráter imaterial da produção econômica atual. O que reforça a tese de Foster (2014) de que as instituições de arte têm utilizado as obras em objetivos desenvolvimentistas, turismo de arte e, inclusive, ação social.

Coloca-se, desse modo, a questão sobre a configuração dessa resistência, não mais à mercantilização de manufaturados de arte, mas da própria performatividade em que tem se transformado, em grande parte, a produção artística atual. Lembrando Kwon (2002), não é mais o artista fabricante de objetos que está na linha de força desse processo, mas sim o artista performativo. O contexto, por outro lado, torna-se igualmente parte desse novo produto social e interativo. As vanguardas foram cooptadas e/ou capturadas?

Hal Foster (2014) concorda que não se pode negar o fato de os procedimentos neovanguardistas terem sido assimilados pela indústria cultural, nos moldes da própria cultura do espetáculo. Entretanto, ele irá mostrar que tais desdobramentos não decretam a derrota

da vanguarda. Pelo contrário, eles teriam gerado novos espaços de atuação crítica, de tal modo que “essa reelaboração da vanguarda em termos de formas estéticas, estratégias político-culturais e posicionamentos sociais revelou-se o projeto mais vital em arte e crítica das três últimas décadas, pelo menos” (FOSTER, 2014, p. 40).

Em confluência com essa observação, reitero que tais percursos nos mostram antes, nessas estratégias contingentes, possíveis repertórios de invenção – quando fazemos, como neste texto, nosso retorno a isso que retorna, isto é, à neovanguarda em seu movimento de retorno à vanguarda histórica. A ironia relativa à captura e/ou cooptação não fecha, no meu entender, o campo da experimentação. Pelo contrário, essas percepções nos permitem ser menos ingênuos.

As práticas artísticas tomadas como práticas espaciais se exercitam na própria ambivalência: não é que seja isto ou aquilo (viver ou mostrar, estar presente ou conectar, entre outras oposições), mas simultaneamente isto e aquilo. O que não pode ser entendido como concordância, mas sim com o levantamento de estratégias, em que o poder *sobre* a vida possa ser – por procedimentos de recusa e subtração de um lado, e de experimentação e abertura de possíveis de outro – um poder *da* vida.

Nesse mapeamento dos “desvios na *localização* da arte” (FOSTER, 2014, p. 174), deparamo-nos, portanto, com os movimentos que vão da superfície do objeto para o ambiente no qual se encontra (a galeria, o museu, etc.), que fazem a crítica institucional e que partem para as redes e conexões discursivas, chegando aos aspectos sociológicos. Como vimos, essa descrição de Hal Foster (2014) vai ser desdobrada por Kwon (2002) nos paradigmas dos percursos das práticas *site-specific*. A própria autora nos adverte, entretanto, para não os concebe de modo linear e sucessivo – pois esses paradigmas poderão atuar como linhas de força, acrescento – simultaneamente numa mesma prática. Além disso, entendo que seria um equívoco extrair desses paradigmas modelos a serem aplicados simplesmente às práticas artísticas. Diferentemente disso, se os paradigmas formam determinadas configurações – inicialmente leituras históricas –, é porque eles nos permitem evidenciar os agenciamentos em curso.

Desse modo, interessa-me perceber nesse mapeamento as forças que disputam a *prática artística como prática espacial*. No entanto, por essa perspectiva mesma, proposta por Kwon (2002), da especificidade do sítio como um problema de política espacial, é que coloco em questão o que ela e Meyer (2000) apontam em termos da tendência das práticas artísticas

à desmaterialização, no *paradigma discursivo*.

De fato, nesse paradigma aparecem os traços de influência da arte conceitual e da *virada textual* (FOSTER, 2014, p. 79) que estavam em pauta na produção cultural e artística dos anos de 1970 e 1980, principalmente nos EUA. Na primeira, deparamo-nos com o movimento de desmaterialização do objeto de arte que, de certo modo, rebate no segundo, que por sua vez implica a “dispersão da autonomia artística por um campo ampliado da cultura que tinha uma natureza extremamente textual – textual porque a linguagem tornou-se importante” (FOSTER, 2014, p. 79).

Interessa-me, assim, colocar em questão o modo em que a textualidade acaba por rebater sobre a questão da espacialidade. Entendo que as características contextuais e performativas – que estão na base dessa operação – são reduzidas à imaterialidade e ao texto. A geógrafa Doreen Massey (2012) nos adverte da tendência, oriunda da filosofia da desconstrução, de subjugar o espacial ao textual. Em sua visão, trata-se de “uma manobra particularmente traiçoeira”, que é “a associação de texto/escritura/espço” (MASSEY, 2012, p. 88). Traiçoeira, porque teria buscado reconceituar o espaço, retirando-o do caráter fixo e inerte a que foi associado. Em vez disso, a autora argumenta que a concepção de Derrida – de que pensar em termos de espacialização já seria, então, um modo de textualização – se mostraria mais fecunda se fosse por outro ângulo, no qual sugere-se que poderia demonstrar não que o mundo (espaço-tempo) fosse como um texto, mas que um texto (mesmo no sentido mais amplo do termo) fosse, simplesmente, como o resto do mundo.

Ora, o movimento textual⁷⁵ constitui uma parte das misturas que formam os híbridos e os mediadores, mas não os definem exclusivamente. Como mostra Bruno Latour (1994), esses “quase-objetos”, que são os híbridos, “pertencem à natureza, ao coletivo e ao discurso” (LATOUR, 1994, p. 62)⁷⁶, não por ordem de domínios, mas por modalizações em rede.

De fato, as abordagens de característica *site-oriented*, descritas por Meyer (2000) e Kwon (2002), ao apontarem para as limitações da concepção física e localizada do sítio, denunciam os agenciamentos discursivos e sociais em curso – recalcados, não tematizados ou

⁷⁵ Hal Foster fala dessa “paixão pelo signo” (FOSTER, 2014, p. 79), título do ensaio em que ele analisa a divisão em que se viu a arte dos anos de 1960: de um lado, a afirmação da autonomia da arte, segundo o modernismo tardio, do outro, a tentativa de dispersar essa mesma arte autônoma no campo da cultura, cuja natureza foi considerada textual.

⁷⁶ Bruno Latour (1994), por sua vez, discute o papel das semióticas na constituição moderna. Ele mostra que, enquanto as filosofias da modernização cuidavam de manter a separação entre os polos da natureza e cultura, a semiótica buscava a mediação. Ao preço de se produzir uma autonomização do discurso.

que por algum meio se fazem presentes. Entendo, além disso, que nessa operação sobre a espacialidade encontram-se as características neovanguardistas contextuais e performativas de enfrentamento do idealismo modernista. De fato, é o que procurei evidenciar nessa genealogia *site-specific*. No entanto, mais do que o trajeto histórico do conceito (como traçado pelos autores), interessa-me perceber as incursões *no* e *do* real nas práticas artísticas em pauta. As operações textuais e sociais compõem os próprios híbridos – com os quais os vestígios, a localização geográfica e a arquitetura podem entrar em conexão. Desse modo, em vez de um mundo feito texto, deparamo-nos antes com os regimes de signos⁷⁷, as materialidades expressivas e os agenciamentos em curso nas ações.

Portanto, esse é um movimento em direção contrária à seta apontando para uma possível desmaterialização do lugar e dos seus atributos físicos, na qual as textualidades passariam a definir a sua especificidade (características da Arte Conceitual). Em vez disso, entendo que as práticas artísticas, quando tomadas como práticas espaciais, realizam incursões *no* real – e, simultaneamente, passam pelas incursões *do* real. Isso ocorre quando os híbridos e os mediadores são convocados de volta. Retorno, desse modo, ao lugar físico e geográfico de que as práticas *site-specific* contemporâneas teriam se emancipado, para adentrar no tecido social (KWON, 2002)?

Antes de responder a essa pergunta, é necessário tomar o cuidado para não diminuir a complexidade das questões que Miwon Kwon (2002) apresenta a respeito da especificidade do sítio, quando se detecta essa direção tendente à desmaterialização e à textualidade. Há uma crítica contundente às tentativas de recuperação nostálgica do lugar, passando pela denúncia dele como mercadoria cultural no capitalismo pós-fordista, em conjunção com os interesses estatais.

Como tentativa de não cair nessas armadilhas, Kwon (2002) propõe pensar uma “especificidade relacional” (KWON, 2002)⁷⁸ com base nas teorias de Homi Bhaba. Nessa direção, uma “dupla mediação para a prática artística *site-specific* poderia ter a significação de encontrar um terreno entre a mobilização e a especificidade – estar *fora* de lugar com pontualidade e precisão” (KWON, 2002, p. 166)⁷⁹. Desse modo, essa “sensibilidade relacional” poderia, então, compor com as contradições para que os intervalos façam parte da

⁷⁷ No item 2.3.1., traço conexões, a partir de Erika Fischer-Lichte (2011), entre os conceitos de materialidade, medialidade e semiótica da cena.

⁷⁸ Tradução nossa, grifos da autora.

⁷⁹ Tradução nossa.

experiência. Diria que, nas análises de Kwon (2002), o lugar é espaço entretecido por conexões e agenciamentos. Sem ser dado *a priori*, ou fixado pela obra, o lugar é tomado no devir dos possíveis do compartilhamento. Nessa direção é que a abordagem *site-oriented* traduz potências de apropriação, de tal modo que os lugares deixem de ser para nós, numa atitude de consumo, apenas “uma serialização indiferenciada” (KWON, 2002, p. 166). Ou seja, um lugar após o outro.

A especificidade do lugar assume, desse modo, outro estatuto: não é o lugar da obra de um artista que se expõe para um público ou que intervém às expensas dos outros habitantes do lugar. O caráter de incursão *no real e do real* nas práticas artísticas tomadas como práticas espaciais envolvem, portanto, entre outros fatores, a penetração no tecido social – como visto sobre a abordagem *site-oriented*.

Nessa perspectiva, Néstor Canclini (2012:213) fala do “giro ao receptor” nas artes visuais, que seria provocado por questionamentos sobre o papel das instituições culturais, pela crítica ao capitalismo e ao autoritarismo político. Assim, ele percebe o reposicionamento dos artistas, que passam a se interessar pelo que “se entende por espaço e circuito público, como se formam as comunidades interpretativas e criadoras” (CANCLINI, 2012, p. 217). Trata-se do que ele chama de “zona de intersecção entre artistas e espectadores” (CANCLINI, 2012, p. 220).

Portanto, diria antes que essa incursão no real de que fala Kwon (2002) poderia nos conduzir antes para as características contextuais e performativas das intervenções que se propõem nas abordagens *site-oriented* e não para a desmaterialização do lugar. Na minha percepção, as práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais tenderiam, de um lado, a realizar uma apreensão do lugar em termos mais físicos e/ou mais contextuais; de outro, uma visada sobre a esfera relacional, mais própria do convívio. De todo jeito, uma experiência da espacialidade estaria em curso – o que não significa que uma excluiria necessariamente a outra.

A especificidade do sítio passaria, desse modo, pelas topografias e topologias da ocupação. Nessa perspectiva, o lugar pode ser tomado igualmente na perspectiva das análises de Nick Kaye (2000), quando ele afirma que

é para este fim que a arte *site-specific* tão persistentemente trabalha: contra sua própria asserção definitiva ou final da locação, como se, através da ampla variedade de formas e estratégias, ela realizasse sua investigação através da performance de seus lugares. (KAYE, 2006, p. 220).

Trata-se de uma visão distinta das colocações de Miwon Kwon (2002) que, no entanto, não deve ser tomada necessariamente em oposição, pois, a relação da ocupação com a especificidade do sítio, em ambas as linhas conceituais, pressupõe a desestabilização das determinações prévias sobre o que define o lugar. Por isso, retomo Hal FOSTER (2014), quando ele nos adverte de que o local específico se encontra ameaçado, não somente pelos efeitos de glamourização, fetiche, reinserção do autor no mundo pós-fordista como linhas de força que podem se expressar, de fato, nas ações. Mas também porque entendo que ocorre, nesse âmbito, um risco permanente, justo porque as operações de tradução dos híbridos e dos mediadores são imprevisíveis, já que contextuais e performativas. Quero dizer que as incursões *no* real e *do* real constituem a arena de experimentação das práticas artísticas que se fazem práticas espaciais.

Primeiro, porque a experiência estética se constitui como algo que é também da ordem do real. Segundo, porque as práticas operam, muitas vezes, nas fronteiras flutuantes junto às vivências cotidianas, às ações cidadãs e políticas e ao tecido social – campo com o qual os observadores/espectadores, assim como os próprios artistas, se veem pragmaticamente envolvidos.

Nessa perspectiva, se uma parte significativa das artes visuais aponta, como se pode ver nas práticas *site-specific*, para os possíveis dessa imbricação entre o lugar e as modalidades de compartilhamento, não se pode esquecer que esse é, de fato, o ponto de partida das artes da cena. Isso porque, se nas artes visuais, quando se fazem como práticas espaciais, as linhas de força das ocupações definem o *devoir* da medialidade, nas artes da cena, essa mesma medialidade encontra-se já posta de início, na condição material de sua realização. Ou seja: lugar e convívio estão imbricados na questão.

O próximo passo envolve, assim, essa outra banda das práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais, que é a cena *site-specific*. Entendo que esse é um âmbito privilegiado para examinar, mais de perto, os modos pelos quais o convívio se vê imbricado com o lugar.

2.3. A cena *site-specific* e seus tensores

Os tensores implicam, assim, fases, limites ultrapassados, levando consigo todos os termos que o avizinham, transitivando a frase, fazendo com que os elementos reajam uns sobre os outros e assegurando a variação de todas as variáveis e o desequilíbrio do conjunto.

Júlia Maria Costa de Almeida

2.3.1. Lugar e convívio na tessitura da cena

A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês, ou a arte de dobrar o papel.

Gilles Deleuze

Se a cena tem como ponto de partida – no sentido de sua condição – o lugar e o convívio, cabe perguntar em que medida esses dois fatores poderiam vir a constituir os tensores da cena *site-specific*. Ou seja, nas modalidades em que o lugar e o convívio participam do engendramento da tessitura cênica como linhas de força contextuais e performativas, trazendo junto os seus híbridos e mediadores.

Para tanto, há que se considerar o fato de a *materialidade*, a *medialidade* e a *semiotividade* da cena⁸⁰ já se encontrarem envolvidas, em algum nível, com a imbricação do lugar e do convívio. Considero esses três conceitos, apresentados por Erika Fisher-Lichte (2011), como articuladores para o desenvolvimento da questão de como lugar e convívio

⁸⁰ Erika Fischer-Lichte (2011) refere-se à materialidade, medialidade e esteticidade da cena, estudados por Max Herrmann. O conceito de semiotividade, segundo a autora, teria sido descartado por Herrmann devido à dependência do mesmo em relação ao texto literário e, portanto, ao linguístico. O que entrava em contradição com a proposição de valorizar o acontecimento cênico, seu caráter presencial, como não redutíveis ao sígnico. Fischer-Lichte introduz a semiotividade como problema, para pensar as relações entre a materialidade, a presença e a significação. No contexto da investigação, entendo a semiotividade também enquanto esfera do regime de signos a partir dos estudos de Maurizio Lazzarato (2014) a respeito da sua formulação em Deleuze e Guattari. A semiotividade, ou semiotização, estaria relacionada à enunciação processada no acontecimento cênico. Quando à produção textual da cena, ela se constituiria num dos possíveis elementos atuantes nos processos de semiotização

tornam-se tensores dessa cena *site-specific*.

Tomo como ponto de partida o conceito axial de *materialidade cênica*, notando ainda o papel que irão desempenhar nesse processo a *medialidade* e a *semioticidade*. Erika Fischer-Lichte (2011) entende que a materialidade constitutiva da cena é produzida justo no momento de sua execução. As realizações cênicas não formam “um artefato material fixável e tampouco transmissível”. Antes disso, são “fugazes, transitórias, se esgotando na própria atualidade, quer dizer, em seu contínuo devir e desvanecer-se, na autopoiesis do ciclo de retroalimentação” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 155)⁸¹ que ocorre entre espectadores e atores, a materialidade que lhe corresponde seria da mesma natureza. Portanto, diz a autora, ela “escapa a qualquer intento de fixá-la” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 157)⁸².

Interessa-me, sobretudo, perceber como a materialidade cênica irá confluir em transformações e rupturas que irão, por sua vez, expandir os conceitos de medialidade para as zonas de vizinhança (na medida em que os meios se veem numa perspectiva de arte expandida⁸³), enquanto as conexões semióticas envolverão desde os regimes de signos em curso às intertextualidades, assim como a inclusão de elementos heterogêneos, tais como os atravessamentos, inclusões e anexações do real pela ficção, entre outros possíveis.

Mais uma vez, os híbridos e os mediadores retornam com as características contextuais e performativas que irão caracterizar as estratégias e os procedimentos da neovanguarda e, por conseguinte, estarão se processando na contemporaneidade por caminhos próprios e singulares⁸⁴.

Hans-Thies Lehmann (2007), nas páginas iniciais de *O Teatro Pós-dramático*, compara o “progresso impressionante” das “novas mídias e tecnologias” que “se tornam cada vez mais ‘imateriais’”, com o fato de o teatro ser “em grande medida caracterizado pela ‘materialidade da comunicação’” (2007, p. 18). Ele diz que o teatro “se destaca por um peso material especialmente oneroso em seus recursos e meios” (LEHMANN, 2007, p. 18). Seria o caso de questionar isso, como Grotowski (1976) o fez na fase do Teatro Laboratório: eliminamos tudo

⁸¹ Tradução nossa

⁸² Tradução nossa

⁸³ Arlindo Machado (2007) refere-se ao fenômeno de expansão, “como se os círculos definidores de todas as artes e meios ameaçassem se fundir num único círculo do tamanho do campo da cultura” (MACHADO, 2007, p. 67). Ele lembra a importância de Rosalind Krauss, que cunhou o termo *escultura do campo expandido*.

⁸⁴ Como vimos, Hal Foster (2014) é um dos críticos e ensaístas que irão ressaltar o papel que as neovanguardas irão desempenhar na arte contemporânea. Também Néstor Garcia Canclini faz referências ao contexto de rupturas e inovações ocorridas nos anos de 1960.

o que pode ser acessório, como cenário, figurino, objetos, trilha sonora. Só não podemos eliminar o encontro entre pelo menos um ator e um espectador.

Esse encontro é presencial, ocorrendo na experiência da duração e do lugar. Mesmo nesse essencial que resta, há uma materialidade em jogo: ou os espectadores se deslocam até os atores, ou eles é que se deslocam até os espectadores. Além disso, eles precisam estar ali, naquele momento, e os espectadores também⁸⁵. Portanto, esse encontro, sendo presencial, não pode prescindir da base territorial sobre a qual se instala.

No entanto, diz Lehmann (2007), se a instituição do teatro sobrevive ao longo dos tempos, é porque essa suposta desvantagem cumpre alguma função. Para tanto, essa materialidade deve ser lida noutra chave, que não apenas a de um peso material do qual não se consegue desfazer. Lehmann dirá, pois, que “o teatro não é apenas o lugar dos *corpos* submetidos à lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada” (LEHMANN, 2007, p. 18)⁸⁶. Nesse contexto, a emissão dos signos se faz simultaneamente à recepção, diz Lehmann. O teatro, então, “significa *um tempo de vida em comum* em que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”⁸⁷ (LEHMANN, 2007, p. 18).

Estamos diante dessa região da existência em que algo se passa com os corpos e entre os corpos, incluindo o lugar do encontro. A materialidade constitutiva da cena, de que fala Lehmann (2007), fará parte, de modo inextrincável, desse real do aqui e agora, que igualmente constitui a natureza dos encontros presenciais – esse substrato de nossa experiência cotidiana. Vimos na Introdução, através de Jorge Dubatti (2007, 2010, 2014), que se trata do *convívio*, que possui o caráter fundacional e ontológico – ou seja, é estruturante do acontecimento teatral.

Contudo, o que está em pauta são os modos e os graus em que essa condição material da cena (associação dos corpos numa base territorial) se torna uma *materialidade cênica*. Esta pode se dar em graus, mas que se manifesta, ao nível do conceito, numa diferença de natureza. É o que Lehmann (2007) irá apontar na análise do Teatro pós-dramático: as “circunstâncias”

⁸⁵ As conexões entre o encontro presencial e o uso de outras modalidades de encontro em que se utilizam tecnologias, incluindo a telepresença, não são interditas. Contrário disso, elas possibilitam uma gama de relações e variações.

⁸⁶ Grifos do autor.

⁸⁷ Grifos do autor.

(materiais) se tornaram, na “prática cênica desenvolvida a partir dos anos 1970”, “conteúdo e tema da representação” (LEHMANN, 2007, p. 19). Nessa perspectiva, a materialidade passa ao estatuto de medialidade, tomando parte ainda nos processos da semioticidade. Os intermediários passam a ser mediadores.

Quais são, ou melhor, *quem* são esses mediadores? Tudo aquilo que, como disse antes, se passa entre os corpos e com os corpos, no lugar em que se encontram⁸⁸. Ou, para pensar em categorias da experiência sensível, tudo que pode compor a materialidade cênica: a corporeidade, a espacialidade, a sonoridade e a temporalidade (FISCHER-LICHTE, 2011); em outras palavras, o que irá engendrar a *tessitura da cena*: aquilo que Lehman identificou, na cena contemporânea, como sendo o movimento em que as circunstâncias materiais – condicionantes de toda cena presencial – passam a ser tanto o tema quanto o conteúdo da representação.

Interessa à investigação localizar, nessas circunstâncias, a agência da espacialidade. Para tanto, trata-se de direcionar o foco para as implicações entre lugar e convívio. Diria que os dois, também aqui, não são entidades isoladas, uma vez que, como mostra Erika Fischer-Lichte (2011), “a espacialidade tem sua origem no movimento e na percepção dos atores e espectadores” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 233)⁸⁹.

Interessa-me, assim, pensar o lugar de modo intrínseco ao convívio. Segundo a geógrafa Doreen Massey (2012), “os lugares colocam, de forma particular, a questão de nosso viver juntos” (MASSEY, 2012, p. 216). O balizamento da análise deve, portanto, incluir essa noção de pertencimento mútuo. O que não quer dizer um amálgama – mas sim um jogo, uma articulação. Passo, desse modo, a focalizar o convívio e o lugar, a fim de pensar o movimento pelo qual fazem a passagem para a materialidade cênica.

Luciana Eastwood Romagnolli (2013) vê o *convívio* assumir na cena contemporânea outro estatuto que não somente o de condição e de princípio modulador do acontecimento teatral. Ela fala de “um teatro que reflete sobre si mesmo como linguagem”, e que por isso “tende a colocar em evidência essa dimensão” (2013, p. 11) convívio, que “traz essa relação fundadora do teatro – entre ator e espectador – à superfície visível da dramaturgia” (2013, p. 12). Esse aspecto, portanto, torna-se o elemento diferenciador que, na trilha de Lehmann

⁸⁸ O que se passa entre os corpos e com os corpos, no lugar em que se encontram, envolve os processos de enunciação, que não se reduz ao caráter linguístico – como procuro mostrar, a partir de Maurizio Lazzarato (2014), no item 3.1. *Das contingências do convívio ao estatuto do espectador/participante*.

⁸⁹ Tradução nossa.

(2007), nos convida a pensar o convívio nessa materialidade que se faz tema – diria, que entra nas dobras da semioticidade.

De fato, em Dubatti (2007, 2010, 2014), o *convívio* tem esse papel de fundação ontológica, de princípio modulador do teatro, mas também não se limita a isso. Justo por ser presencial, situado e territorial, o convívio desempenhará a função de resistência aos processos de desterritorialização da experiência, o que o torna diverso das modalidades de convívio tecnologicamente mediadas (predominantemente imateriais, para seguir com nosso tema), que ele denomina de *tecnovívio* (DUBATTI, 2014).

Segundo Dubatti (2007, 2010, 2014), seriam paradigmas da existência diferentes e que, portanto, implicariam políticas também diferentes. No convívio teatral, a relação dialógica se dá num “espaço e tempo compartilhados em uma mesma zona de afetação” (DUBATTI, 2014, p. 106). Para citar somente um exemplo, lembraria que o controle do enunciado/acontecimento não pertence, exclusivamente, aos artistas. Observo que a mediação⁹⁰ do convívio cênico carrega em si o possível de resistir, como mostra Dubatti (2007), à dominância do “sociocomunicacional”, característico da cultura letrada, sobre o “socioespacial” da oralidade (DUBATTI, 2007, p. 65). Afinal, esta última só se realiza numa base territorial – nem que seja o som que me chega de onde não vejo quem o produz. Estamos, nesse caso, localizados, e é essa condição que constitui a relação presencial.

Erika Fischer-Lichte (2011), ao abordar o caráter de *co-presença física* entre atores e espectadores, estará se referindo às experiências no campo da cena em que “o estatuto da corporeidade ou materialidade se impõe ao que é sígnico”⁹¹. Para tanto, a autora toma por referência dois momentos. Por um lado, ela se refere às teorias de Max Herrmann e às encenações de Max Reinhardt, no início do século XX na Alemanha, nas quais o teatro aparecia não como texto (no sentido literário), mas sim como *realização cênica*, definida como aquilo que “acontece *entre* atores e espectadores, sendo criada por ambos conjuntamente⁹²” (2011, p. 66). Por outro lado, Fischer-Lichte se volta para os procedimentos e realizações da arte da ação e da performance, nos anos de 1960, nos quais se coloca em evidência o papel central

⁹⁰ De fato, o autor vê o convívio como não mediatizado. Na conferência realizada por Dubatti em 2014, na Escola de Belas Artes, UFMG, expus minhas ponderações sobre esse caráter de não mediação do convívio. Pois, mesmo nosso encontro, presencial, naquele auditório e naquele momento, era mediado institucionalmente, somente para dizer de um aspecto. Dubatti (2014b), se o entendi bem, concordou com a minha intervenção, lembrando, contudo, que ele se referia às mediações tecnológicas.

⁹¹ Tradução nossa.

⁹² Tradução nossa. Grifo da autora.

dessa *co-presença física* na constituição do acontecimento.

Entretanto, se sob um aspecto, como condição circunstanciada da realização cênica, o lugar e o convívio são co-presentes, isso não significa que eles necessariamente estejam implicados um com o outro na constituição da materialidade cênica. Pelo simples fato de que, se o encontro presencial supõe a sua territorialidade, a enunciação do acontecimento convivial pode, em algum grau, dela prescindir. Quero dizer que a cena incorporaria o convívio na sua tessitura, mas filtraria ruídos da materialidade constitutiva da espacialidade, nessa dobra que é o lugar. Sob outro aspecto, portanto, o lugar e o convívio se veem intrinsecamente implicados – tais como nos exemplos que apresentei no item 1.1, *Motivos que retornam*.

Visto que o convívio pôde passar de condição e princípio modulador do acontecimento para a condição de materialidade cênica (ROMBAGNOLLI, 2013; FISCHER-LICHTE, 2011), cabe perguntar como isso ocorreria com o lugar.

Como caracterizar, portanto, o lugar?

Joanne Tompkins (2012), na abordagem da cena *site-specific*, adverte sobre os riscos de se cair numa definição fixa do que seria espaço, sítio e lugar. Em vez disso, ela prefere tomar “três contextos críticos para ‘lugar’: lugar como sítio geográfico, lugar que se situa enquanto posição social ou histórica, e o local ou a localização da performance” (TOMPKINS, 2012, p. 4)⁹³.

Nessa trilha, começaria perguntando sobre a posição que o local da cena ocupa na geografia do urbano e que funções desempenha na economia da cultura. Isso envolve a distinção – que, para a investigação, tornou-se importante – sobre esse papel: é uma edificação destinada previamente ou adaptada para o sistema de produção, recepção e circulação das artes, ou se trata de um *espaço encontrado* – um espaço outro. Pois isso modifica alguma coisa, ou deveria modificar⁹⁴.

Entendo que a materialidade do lugar envolve também o ir e o chegar, o adentrar, permanecer, o ato de deslocar fisicamente no âmbito traçado para a cena/ocupação e igualmente de deixar a locação. Então, posso ser afetado pela inscrição do espaço na cidade e nas relações que estabelece com o sistema das artes (ou das quais se subtrai em algum nível). Ou então, o local já é consagrado nesse sistema, e sua localização talvez não interfira na cena

⁹³ Tradução nossa.

⁹⁴ No item 4.2.1. *Os espaços encontrados como espaços outros*, discuto sobre o possível de a expressão tornar-se um conceito e que papel poderia desempenhar na perspectiva *site-specific*.

em pauta. Falo da questão, já apresentada por Miwon Kwon (2002), de a especificidade do sítio ser vista sob a cifra de um problema de política do espaço, assim como também dos agenciamentos, dos processos de subjetivação e da criação de geografias existenciais que tal escolha comportaria. O sítio geográfico, a meu ver, é mais do que a geografia física – considera esta última e inclui a geografia humana (as relações de pertencimento e de apropriação/desapropriação, os nexos entre capital e Estado, os controles exercidos, etc.).

Portanto, já estaríamos, desse modo, inserindo a locação no âmbito das questões relativas aos posicionamentos sociais, e inclusive históricos, como sugere Tompkins (2012). Esse termo (“social”) deve ser questionado. Lembro que o vimos antes sobre a noção de tecido social (Cf. 2.2.3, *A especificidade do sítio*), no sentido do entretecer das relações e dos atravessamentos do real. Para a investigação, o social não é oposto ao individual, tampouco constitui uma instância transcendente e já codificada, mas sim os modos de agrupamento e associação possíveis⁹⁵.

Outro passo, e nos deparamos com a locação. Retomo, nesse caso, a geografia física do sítio. Também ela não se limita, na sua materialidade, a uma possível fronteira de delimitações físicas, organização de objetos, etc. Não é que as delimitações não existam. Na verdade, estamos o tempo todo traçando limites – e também transgredindo, borrando ou deslocando seus traçados. É que eles não conseguem exaurir a materialidade constitutiva do lugar. Para dar um simples exemplo, no meio de uma cena ficcional e dramática, dentro de um teatro relativamente isolado do entorno, subitamente ouvimos o som cortante de uma ambulância, que não foi produzido pela trilha do espetáculo e que vem do espaço de fora. Obviamente que uma coisa e outra não estavam previstas para entrarem em composição; assim, nos situamos no âmbito do local como ambiência. Obviamente, não sabemos se o espectador irá associar o ocorrido à construção de um sentido. De todo jeito, a cena não foi composta para incorporar acidentes – principalmente do entorno.

De outra vez, num espetáculo de dança que ocorria no palco de um teatro, em determinado momento começamos a ouvir, vindo de bem distante, mas se aproximando cada vez mais, o som de uma banda tradicional de música. Os bailarinos da Trisha Brown Dance

⁹⁵ Bruno Latour (2012), por exemplo, diz que, como “o senso de integração entrou em colapso”, outra noção de social tem se ser descoberta” (LATOURE, 2012, p. 25). Assim, ele define o social não como “uma esfera exclusiva ou objeto particular, mas apenas como um movimento peculiar de reassociação e reagregação” (LATOURE, 2012, p. 25).

Company (EUA)⁹⁶ continuavam a realizar os movimentos coreográficos, mesmo quando o som já tomava todo o ambiente, apesar de a banda não estar visivelmente presente. Sabíamos, pela intensidade e proximidade, que deveria estar possivelmente no foyer. Não vi modificação substancial da ação coreográfica com a proximidade da banda. Eram duas camadas postas lado a lado, mas uma não modificava a outra. No entanto, criou-se uma tensão na minha percepção da cena. A banda, então, se silencia. Quando saímos, ela estava na calçada tocando novamente no lado externo do edifício. A materialidade do lugar, portanto, não se restringia, no caso, ao palco e ao espaço destinado ao público. Estive em contato com o exterior do edifício teatral – ao sentir que a banda ia se aproximando do local, imaginando o percurso realizado, até me inteirar de que ela se aproximava cada vez mais de mim – isto é, do meu corpo (e não só da cena no palco). Pude perceber, ao mesmo tempo, que a cena não havia terminado no palco, mas na rua.

A materialidade cênica concernida ao *lugar* deve ser tomada, então, de modo ampliado – performativamente, como se deduzir das colocações de Erika Fischer-Lichte (2011). Tem por base, antes de tudo, o feixe de ocorrências consideradas passíveis de entrar no campo da percepção e, por conseguinte, de produzir afecções. Contudo, o aspecto nodal da questão reside no tipo de *dobra* que perfaz o movimento em que a condição material da cena (imbricado em graus variáveis com o *convívio*) passa a se constituir numa materialidade cênica, subindo à superfície do acontecimento⁹⁷.

Gilles Deleuze (1991, p. 21) diz que a dobra “é uma interiorização do exterior, uma invaginação do fora que não se produziria sozinha se não houvesse verdadeiras interioridades alhures” Como tal, a dobra proporciona à matéria uma interioridade (DELEUZE, 1991, p. 21), o que me permite pensar o problema da materialidade em materialidade cênica como modalidade de semiotização. Nessa análise, como mostro a seguir, tomo a representação como uma linha de inflexão. Cabe ver, portanto, no traçar do lugar, um tensor da cena *site-specific* e perceber em que consiste esse processo. Nessa perspectiva, interessa-me, então, ver como se processa essa dobra.

⁹⁶ Apresentação no Fórum Internacional de Dança de Belo Horizonte – FID. 31.10.2010. Teatro Sesi Minas, Belo Horizonte.

⁹⁷ Em alguns momentos eu falo de *acontecimento cênico* em lugar de *tessitura cênica*. Os dois termos não são sinônimos, mas sim complementares. Quando cito o primeiro, busco enfatizar a cena como acontecimento que envolve o convívio. Refiro-me à tessitura quando pretendo valorizar a ação de entretecer em que lugar e convívio são partícipes.

Percebo, portanto, ressonâncias, conexões e confluências entre essa passagem da matéria à materialidade cênica e ao movimento operado pela dobra, em Deleuze (1991, p. 58):

É que a dobra não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes (as montanhas e as águas, os papéis, os panos, os tecidos vivos, o cérebro), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela Forma de expressão.

Interessa-me, nesse movimento, tomar a dobradura operada na materialidade cênica concernida ao lugar como condição material da cena, nas imbricações com o convívio. Para tanto, remeto-me a Eugenio Barba (1994), quando ele equaciona a relação entre espaço cênico e representação, a partir de Shakespeare: esse pequeno círculo pode conter um mundo. Essa afirmação já mostra de que é feita a *dobra*: não só com o referido – um mundo – mas também com o referente – este mundo/este círculo no qual delineamos a área de jogo dos atores.

Barba cita, de fato, o prólogo de Henrique V, quando o ator entra e diz: “Pode esta arena de galos/ Conter os vastos campos da França? / Poderão amontoar-se neste O de madeira os elmos/que aterrorizam o ar de Agincourt?” (BARBA, 1994. p. 137). Eugenio Barba sintetiza essa fala ao modo de um espanto e de uma perplexidade sobre o que pode o teatro, a partir desse lugar em que nos encontramos: “pode uma arena onde lutam os galos representar os massacres da história?” (BARBA, 1994, p. 137).

A *dobra*, portanto, envolve a condição territorial (e material) sobre a qual nos encontramos – esse pequeno círculo – e também o engendramento da tessitura da cena. Barba nos faz lembrar que não é o realismo da história que será representado, mas que na cena se darão “as relações de força (...) que estarão agindo e que se opõem” (BARBA, 1994. p. 138). Ou seja, posso dizer que o entretecer da cena em termos de representação ocorre através das dobras da materialidade, da medialidade e da semioticidade cênicas.

Retomo, portanto, à noção de que a representação comporta, em si, uma dobra de interiorização. Nessa perspectiva, pensar a representação é pensar em que medida a exterioridade/materialidade entra nesse dobramento. No caso da cena teatral, dois modos de conceber a dobra podem ser identificados: o do teatro dramático e o do teatro contemporâneo, este último de características pós-dramáticas e performativas. O teatro dramático, seja no drama absoluto, seja nas modalidades épicas, fará a dobra por um processo de interiorização em que a exterioridade, em graus diversos, estará sendo filtrada ou mesmo, isolada.

Peter Szondi (2001) demonstra essa dobra no drama absoluto: “para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si” (SZONDI, 2001, p. 29). Ou seja, o dobramento deixa de fora tudo aquilo que poderia invadir a esfera do drama: o eu do dramaturgo; a plateia, que fica isolada do palco (sem passagens e ligações); o entorno espacial, que “deve ser eliminado da consciência do espectador” (SZONDI, 2001, p. 33). O dobramento ainda não irá processar outras exterioridades: a corporeidade fenomênica do ator (porque se trata de uma personagem dramática), nem igualmente do espectador, como irá mostrar Fischer-Lichte (2011) a respeito do performativo. Enfim, dos acidentes e desvios. Obviamente que hoje não nos deparamos mais com o drama absoluto, como o próprio Szondi (2001) demonstra, ocorrendo antes uma rarefação, tentativas de salvamento de seus princípios e formas de epicização do drama.

No entanto, ainda nessas últimas vertentes, que não as do drama absoluto, as dobras da materialidade, da medialidade e da semioticidade estarão, em graus diversos, subtraindo-se à intromissão dessa exterioridade na inflexão produzida pela representação. Como observa Erika Fischer-Lichte (2011, p. 329), “a atenção do espectador não se centrará do mesmo modo em tudo o que aparece no espaço, senão somente naquilo que o ajuda a seguir o desenvolvimento de uma trama e que sirva para entender o comportamento dos personagens”. Caso não seja isso, então estaremos, segundo Lehmann (2007), no plano de um Teatro Pós-dramático, em que as dobras incluirão as exteriorizações.

Como podemos entender, então, nesse ato de dobrar, que é a representação, o envolvimento dessa exterioridade do lugar? Antes de tudo, como venho sublinhando, pela inclusão e atravessamentos do real na cena, incluindo as modalidades de anexação do mesmo. Esse real pode se dar sob materialidades sensíveis e textuais, que irão expandir o conceito do que seria a medialidade da cena (por proliferar os híbridos e os mediadores) e produzir processos de semiotização heterogêneos. Não se trata somente da inclusão do real na esfera da ficção, mas essencialmente nas modalidades possíveis de ocorrer uma *experiência do fora*.

Tatiana Salem Levy (2003) aborda o conceito de *fora*, partindo dos estudos literários de Maurice Blanchot, que o apresentou, e dos desenvolvimentos posteriores em Michel Foucault e Gilles Deleuze. A autora lembrará a importância, para Blanchot, de, nesse ato, a linguagem produzir o próprio mundo, e de que isso se dê como uma experiência de alteridade – do Outro; não um outro eu, mas aquele que não forma comigo um todo (LEVY, 2003, p. 42-43). Segundo Levy, Foucault enfatizaria a experiência de dismantelar a subjetividade (pode-se

dizer, dos processos de interiorização) para realizar a da linguagem. Em Deleuze, a ênfase recairia sobre o fora, não como mera exterioridade, mas como forças e singularidades do fora, capazes de “modificar as relações já estabelecidas” (LEVY, 2003, p. 78).

Algumas realizações da cena contemporânea têm colocado em pauta um real que se mostra como alteridade. São diversas as linhas de abordagem desse campo, complexo pela natureza, mas rico de variantes e de possíveis. Como exemplo, cito um ensaio de Sílvia Fernandes (2010), em que ela aponta, na cena contemporânea brasileira, o exercício de um “princípio de literalidade” (2010, p. 121). Este seria, então, “responsável por colocar e jogo, ou em confronto, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro” (FERNANDES, 2010, p. 121). Entre os exemplos, o caso dos espetáculos do Teatro da Vertigem, nos quais o uso de espaços encontrados, de “vetores de movimento e de corporeidade dos atores”, junto a “recursos da performance, do cinema e da arquitetura marcadas por um poderoso hibridismo de gêneros, projetado por absoluta necessidade dos espaços e da turbulência temática, associadas a questões candentes da atualidade brasileira” (FERNANDES, 2010, p. 126). A dobra que se faz através da experiência do *fora* é aquela em que esse processo produz o encontro com o impensável – e que por isso nos convoca a pensar.

Por esse viés, a dobra *materialidade-lugar-convívio* alcança outro estatuto. O que era condição e princípio modulador, assentado na vida cotidiana e na realidade do aqui e agora do encontro presencial, passa a tomar parte no engendramento da *tessitura da cena*. Porém, essa materialidade da condição ontológica da cena – a imbricação entre lugar e convívio – que se torna *materialidade cênica* é pensada no seu *dever*, que é sempre *dever outro*. Falo precisamente da intromissão do real na cena, das ambivalências relativas ao estatuto do *convívio* (em relação aos papéis e funções dos artistas e dos observadores) e das relações entre estética e política, entre *poiesis* como produção de mundos e as pragmáticas do viver cotidiano, da criação das geografias existenciais em conjunção com os acontecimentos estéticos.

A *cena site-specific* faz parte desse horizonte, desse limiar em que a linha da *materialidade* se vê como *dever*. Porém, o ponto de mudança realiza, aqui, mais uma dobra: esta é uma cena que se volta não somente para o que ocorre com os corpos e o que se passa entre os corpos, nos contextos em que se encontram – mas, também, *entre os corpos e o contexto do encontro*. Portanto, há um terceiro ator nessa cena: a espacialidade – que é igualmente uma experiência de duração compartilhada. A chamada desse *terceiro ator* tornou-

se o mote das performances do Coletivo Contraponto.

A passagem do lugar e do convívio, de condição material à materialidade cênica, irá modificar, por sua vez, a concepção de cena em jogo. A perspectiva *site-specific*, portanto, se faz parte desse processo. McLucas (PEARSON, 2010, p. 37) propõe pensar num modelo tripartite – a ocupação cênica (que ele chama de performance), o lugar e o público. Nesse caso, o engendrar da tessitura cênica exige que se repensem o papel e as atribuições dessas três entidades. Nesse sentido, trata-se de uma *cena outra*:

A performance *site-specific* conduz as coisas para um estágio além da simples realização de uma obra teatral em uma locação estranha, procurando uma forma de obra totalmente nova em termos teatrais. Essa nova forma de obra é composta por três elementos integrantes e ativos: I a performance; II o lugar; III o público. E é o profundo engajamento desses três elementos que constitui as obras *site-specific* (PEARSON, 2010, p. 37)⁹⁸.

Cada um desses elementos é ativo por si e, como tal, interage com os outros, em camadas que se interpenetram. A performance, como um desses elementos, deve incorporar os outros dois agentes, a fim de gerar uma obra com características de hibridismo, diz McLucas. Difere, portanto, das concepções teatrais em que os diversos elementos da cena (performadores, músicos, roteiros, cenografias e ações) encontram-se controlados (McLUCAS citado por PEARSON, 2010, p. 37), pela “concepção anterior dos ‘autores’ e constitui a totalidade do que é, normalmente, no teatro, referido como a ‘peça’ ou a ‘obra’ teatral”⁹⁹.

Por essa concepção híbrida e de caráter colaborativo é que o lugar pode tornar-se um agente ativo. E isso, acrescenta o autor, tanto no caráter formal (arquitetônico ou espacial), quanto no caráter social ou cultural. O público, por sua vez, igualmente se torna partícipe do processo, no sentido de que, segundo o autor, somente com o seu engajamento é que o teatro passa a existir. O público pode definir o que está acontecendo, assim como construir diferentes versões da peça. Entretanto, diz McLucas, isso não significa que a cena tenha que necessariamente ser concebida num caráter totalmente dado à indeterminação. Há graus e variações nesse plano de composição.

Assim, em graus diversos, o lugar e o convívio se fazem mediadores na cena *site-specific*, atuando no engendramento da tessitura cênica. Nessa perspectiva, se eles atuam, eles

⁹⁸ Tradução nossa. Nota: a citação indireta justifica-se por se tratar de textos não publicados e não disponíveis, que formam os arquivos do Brith Gof.

⁹⁹ Tradução nossa.

não o fazem somente a partir da ocupação cênica. Cabe perguntar, então, pelas ocupações outras com as quais esta última dialoga.

2.3.2. A última ocupação do lugar, em meio a outras ocupações

Para a abordagem das relações entre a ocupação cênica e as outras ocupações do lugar – que também podem reivindicar o estatuto de mediadores –, lanço mão do traçado realizado por Mike Pearson e McLucas (de um documento sem data, citado em PEARSON; SHANKS, 2001, p. 23). A citação é longa, mas se justifica pelo fato de ter se tornado emblemática nos estudos sobre o tema, sem falar na inteireza desse texto-manifesto:

Performances *site-specific*¹⁰⁰ são concernidas, montadas com e condicionadas pelas particularidades de espaços encontrados, situações sociais existentes ou locações, ambas em uso ou desuso: locais de trabalho, lazer e adoração: feira de gado, capela, fábrica, catedral, estação ferroviária. Elas dependem, para sua concepção e interpretação, mediante uma existência complexa, de uma série de narrativas e arquiteturas históricas e contemporâneas, superpostas e interpenetradas, em duas ordens básicas: o que é do sítio, suas instalações e equipamentos e aquilo que é trazido para o local, que é a performance e sua cenografia: do que preexiste à obra e do que é parte da obra: do passado e do presente. Elas são inseparáveis de seus sítios, os únicos contextos nos quais eles são inteligíveis. A performance recontextualiza tais sítios: é a última ocupação de um lugar em que outras ocupações – seus vestígios materiais e histórias – ainda são evidentes: o sítio não é apenas um mural interessante e desinteressado. Tal performance, em seus temas e meios de exposição, não é necessariamente congruente com o seu site, assim como uma batalha do século VI pode ocorrer em um fábrica de automóveis. São narrativas que se interpenetram e se acotovelam para criar significados. Os múltiplos significados e leituras de performance e lugar se misturam, alterando e comprometendo um ao outro. (PEARSON; SHANKS, 2001, p. 23)¹⁰¹.

Chamo a atenção para a noção de que a performance (no sentido, aqui, de cena) é a última ocupação de um lugar. Sublinho o fato de essa ocorrência se dar no momento, posso dizer, na condição em que os vestígios das ocupações precedentes ou atuais se fazem

¹⁰⁰ Quando for citação direta dos autores, mantereí a expressão original utilizada por eles – já que não falam de teatro, mas de performance. No caso da nomenclatura que eu utilizo, a palavra cena englobará os universos do teatro, da dança, das criações híbridas e de meios misturados, incluindo a Arte da Performance.

¹⁰¹ Tradução nossa.

presentes, como mostram Pearson e McLucas. E eles dizem, ainda, que essa última ocupação ocorre tanto em *espaços encontrados*, quanto em *situações sociais existentes e locações*. O percurso realizado até aqui me fez ver que é possível a construção de um *continuum* entre os termos *espaços encontrados, situações sociais existentes e locações*.

Duas perguntas se colocam, então, quando temos em mente a cena como sendo a última ocupação entre outras ocupações do lugar. A primeira diz respeito às relações entre essa última ocupação – a que chega – e as outras, que ainda estão em curso e/ou que reivindicam pertencimentos, ou já se esvaneceram, deixando vestígios, rastros, ou sendo recuperadas através de documentos e relatos da memória. Em seguida, em termos da especificidade do sítio, perguntaria pelo que caracterizaria a cena *site-specific*: a última ocupação deve ser concebida unicamente para um lugar geográfico e físico? Qual a correspondência entre uma coisa e outra?

Anteriormente a isso, duas questões estarão sempre fazendo parte tanto dos motivos em pauta quanto dos agenciamentos em curso: qual o interesse em ocupar um lugar específico – um espaço encontrado (fechado ou vazado, privado ou público¹⁰²)? Uma vez feita essa escolha pelo espaço outro, pergunta-se por que a ação deveria estar ali, se ela pode igualmente ser bem realizada – e talvez até melhor – num equipamento destinado à produção, circulação e recepção das artes? Deparamo-nos, então, com as discussões levantadas no item 2.2.3, *A especificidade do sítio, mas, agora, dentro da cena site-specific e dos seus tensores*.

A cena *site-specific* – na perspectiva das práticas artísticas que se realizam como práticas espaciais – não pode fugir a tal escrutínio: de que agenciamentos espaciais participo? Noutras palavras: o que estou fazendo aqui? O que não deve ser tomado num sentido normativo, seja ele qual for. Mas sim num modo afirmativo de experimentação. Se uma vez essa porta foi aberta em relação à espacialidade, teremos alguns posicionamentos que impõem suas próprias exigências. Entre elas, a de que o espaço é uma produção – da qual minha presença, em interação inevitável com outras presenças (ou ausências), faz parte. O que não significa necessariamente estar em concordância.

Entendo, portanto, que a cena *site-specific* atua e joga com as forças atuantes no espaço. Joanne Tompkins (2012) mostra que, nesse sentido, as investigações sobre a cena *site-specific* operam em duas mãos. Trata-se de saber

¹⁰² No item 4.2.2., *Os espaços públicos: espaços vazados*, discuto esses aspectos.

como os diferentes tipos de arranjos espaciais afetam nossa compreensão e as relações com a performance: especificamente, as particularidades do "lugar" e sua capacidade de recontextualizar a performance, assim como a performance pode reformular o modo como percebemos e experienciamos espaço e lugar. (TOMPKINS, 2012, p. 1)¹⁰³.

Não podemos, para tanto, abstrair que se trata – como vimos com McLucas (PEARSON, 2010) de um jogo tripartite: cena (performance), lugar e público – em que os três elementos são agentes. Isto é, eles passam de intermediários a mediadores, pois o que difere a perspectiva *site-specific* de outras modalidades de cena nos espaços encontrados é que a ocupação cênica procura de algum modo ser afetada e modificada pela espacialidade – o que inclui as ocupações anteriores e atuais.

De modo que as perguntas se voltam também, nesse caso, para o maior ou menor grau de ocupações não totalmente controladas pelos artistas propositores da paisagem¹⁰⁴. Igualmente se pergunta pelos modos em que se estabelecem as interações entre público e artistas. Esse último tópico, entretanto, reservo para discutir no item 3.2., *O convívio e o estatuto do espectador/participante*. Para o momento, tomarei o tema num sentido mais amplo, nas interações entre ocupação cênica e lugar.

Tais definições acabam por gerar nomenclaturas no campo da cena. Gay McAuley (2005), por exemplo, coloca em evidência, de modo amplo, a tendência dos últimos 30 anos de realizações cênicas que ocorrem fora dos edifícios teatrais: teatro de rua, performances em espaços públicos e em espaços domésticos, e o que ele chama de *site-based performance* e *site-specific performance*. Do mesmo modo que Tompkins (2012) vê a relação em duas mãos, a noção de *site-based performance*, além de englobar a segunda, teria por característica o fato de que o sítio causa impactos na performance:

Seus conteúdos e lugares tendem a contar suas próprias histórias, mesmo ao ponto de sobrepujar a intenção dos performers. As performances podem ainda marcar os sítios escolhidos, deixando traços nas memórias dos espectadores, modificando o modo que as pessoas percebem os lugares, incluindo aqueles que lhes eram familiares antes da performance. (McAULEY, 2005, p. 151)¹⁰⁵.

McAuley (2005) enfatiza que a *performance baseada no sítio* proporcionaria meios de

¹⁰³ Tradução nossa.

¹⁰⁴ No Capítulo 4., *Espacialidades*, ao longo do item 4.2.2. *Os espaços públicos: espaços vazados*, abordo esse aspecto, partindo do princípio de saber em grau pessoas envolvidas em outras práticas espaciais que não a de observadores/espectadores, habitam o lugar.

¹⁰⁵ Tradução nossa.

incrementar o que ele chama de agência criativa dos espectadores. Para tanto, o autor parte de Lefebvre (1991) – em termos da análise empreendida por este sobre a produção do espaço¹⁰⁶. No caso, McAuley retoma as noções de *espaço dominado* (no qual a tecnologia atua nas mediações e as instituições políticas e de poder exercem controle) e de *espaço apropriado* (relativo ao espaço natural, voltado às necessidades dos grupos sociais).

Uma agenda que ele associa então a Lefebvre teria como exercício os possíveis de reapropriação do corpo e do espaço. Ele identifica essa tendência nas práticas artísticas que se dão no âmbito dos espaços encontrados, nos quais o lugar adquire uma voz. Além disso, na perspectiva *baseada no sítio*, o engajamento com o sítio resultaria num engajamento com os seus aspectos sociais e políticos.

A *performance baseada no sítio* se dividiria em três categorias principais. A primeira é aquela em que a obra procura um sítio que não é tradicionalmente preparado para a exibição artística, tendo em vista as necessidades da produção. Nessa vertente, a obra já estaria sendo desenvolvida bem antes. Numa segunda categoria, encontraríamos que o que está em foco é a relação com a comunidade. A performance não possui um vínculo direto com o sítio, podendo ser apresentada em diversos lugares, incluindo festivais. A terceira categoria seria, então, a da performance *site-specific*, na qual “a obra emerge de um lugar particular e se engaja com a história e políticas daquele lugar, e com a ressonância disso no presente” (McAULEY, 2005, p. 32)¹⁰⁷. A autora entende que é neste estrito senso que o termo *site-specific* deve ser tomado – o qual seria aquele que é defendido por Mike Pearson (2010): a última ocupação em meio a outras ocupações, em espaços encontrados, situações sociais existentes e locações.

Entendo que seria um equívoco tomar essa categorização proposta por McAuley (2005), ou qualquer outra, ao modo de um conceito-encaixe, a fim de examinar se, diante de cada singularidade, o termo se aplica ou não. Ou, ainda, referir às práticas em termos de elas pertencerem ou não a algum conjunto do tipo *site-specific performance*. Em vez disso, o nome – que não é a coisa – nos faz levantar questões, olhar para determinados exercícios e processos criativos, estabelecer interações entre teorias e práticas. Convoca-nos a realizar conexões e experiências. Até porque o nome *site-specific* surge, segundo vimos, para expressar um conjunto de agenciamentos que, por sua vez, se modificam no percurso histórico-conceitual,

¹⁰⁶ Cf. Capítulo 5., *O convívio como prática espacial nas performances do Coletivo Contraponto*.

¹⁰⁷ Tradução nossa.

o qual ganha outras entradas, outras interlocuções e apropriações.

A própria autora mostra que essa relação de especificidade não é categórica. Uma cena originalmente concebida para um local específico, mas remontada posteriormente para outro, tanto pode perder as potências da investigação espacial quanto revigorá-las. Para exemplificar o primeiro caso, Gay McAuley (2005) cita o *Mahabharata* de Peter Brook, que não foi concebido para locais abertos, mas teve uma montagem nas montanhas de Adelaide. Segundo McAuley (2005), o que ficou claro para ela, que assistiu à apresentação, é que nessa adaptação ao local predominou a modalidade formal e estética. Para ela,

a pedreira parecia quase incidental à performance, numa plataforma física que consiste em níveis, distâncias e texturas, mas que, apesar de todo o esforço, custo e desconforto exigidos para chegar lá e estar lá, era para o espectador uma estranha experiência ‘sem lugar’. (McAULEY, 2005, p. 31¹⁰⁸).

Nesse caso, entendo que a avaliação não incide sobre o mero ato de deslocar uma obra de arte para um espaço outro que não o que foi destinado à recepção artística – apesar do fato de estar dentro de um processo institucionalizado de um festival de teatro. Também esse último aspecto não diminuiria, de modo necessário e exclusivo, as potências da ocupação. Não sabemos, de antemão, que forças de singularização uma determinada intervenção poética é capaz de produzir. O que está em jogo, na análise de McAuley (2005), é a configuração do acontecimento cênico em termos de uma espacialidade que agencia (ou não) criativamente o espectador.

Noutra mão, ela cita exemplos que demonstrariam esse possível. O primeiro é uma performance na qual quatro performadoras, num recorte de figurino que lembra para a autora personagens de Fellini, com vestidos negros, caracterizadas de viúvas, andam por diversos lugares da cidade (parques, ruas, shoppings etc.). As reações são muito diversas, relata McAuley (2005), indo do estranhamento à repulsa, um sentimento de inadequação, uma percepção de deslocamento e ruptura com o meio.

Outro exemplo é o do grupo britânico *Forced Entertainment*, quando eles produzem a peça *Nights In This City*, no qual um ônibus circulava pelos locais conduzindo os espectadores. O trabalho foi planejado para a cidade de origem do grupo, Sheffield, mas foi relocado para se apresentar em Rotterdam. No entanto, o grupo teria contado com a colaboração das comunidades locais no planejamento das ações. Ainda citado pela autora é o projeto de

¹⁰⁸ Tradução nossa.

Deborah Warner intitulado *Angel*, que foi apresentado no Perth Festival, em 2000. Os performers andavam pelas ruas procurando anjos. Para a autora, nenhuma das peças seria específica ao local, no sentido de Mike Pearson. No entanto,

a experiência de um determinado espectador era totalmente específica do local, e os significados que emergiram eram dependentes de relacionamento do espectador com esse lugar. Isto é o que eu quero dizer sobre agência criativa mudando até certo ponto para o espectador, pois em performances como essa, o engajamento profundo com lugar é parte da experiência do espectador, em vez de uma criação dos produtores (McAULEY, 2005, p. 48)¹⁰⁹.



Figura 3. *Nights in This City. Forced Entertainment*. Foto de: Hugo Glendinning/Forced Entertainment. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/stage/gallery/2009/apr/15/forced-entertainment-25-years>> Acesso: 12 jun. 2015

Portanto, posso inferir disso que a experiência *site-specific* encontra-se nos agenciamentos dessa imbricação entre lugar e convívio – de tal modo que o conceito se configura em devir. Por isso, não tomaria por determinação categórica que as realizações cênicas *site-specific* são aquelas que foram concebidas originalmente para tal ou qual local específico e que, por isso, não fariam sentido noutro contexto.

Interessa-me, então, perguntar não *o que é*, mas *como funciona* determinada prática artística, quando os traços de prática espacial se tornam marcantes, a ponto de configurar uma arena de experimentação. Portanto, não é no sentido classificatório ou de aplicação de uma categoria às experiências singulares, mas sim de análise dos agenciamentos espaciais em

¹⁰⁹ Tradução nossa.

curso.

A definição estrita de Mike Pearson sobre *site-specific* a que se refere Gay McAuley (2005) pode ser imediatamente localizada numa frase do texto dele e de McLucas, já citado, em que as performances *site-specific* são definidas assim: “Elas são inseparáveis de seus sítios, os únicos contextos nos quais são inteligíveis” (PEARSON; SHANKS, 2001, p. 23). Contudo, entendo que aqui também essa colocação deve ser relativizada – o que não quer dizer ser diluída. Em primeira instância, porque a expressão condiz muito mais com a necessidade de a performance não ser algo colocado lá, no sítio. Joanne Tompkins (2012) observa, por exemplo, que para esses dois autores não basta existir de um lado a performance e de outro o lugar. Em vez disso, “uma intersecção fundacional dos componentes é requerida quando ambos ‘performance’ e ‘lugar’ se informam mutuamente, de tal modo que um relacionamento ativo entre os dois se torna fluido” (TOMPKINS, 2012, p. 02)¹¹⁰. Em segundo, porque Mike Pearson, além de acadêmico, é um artista (com propósitos pedagógicos, inclusive) que toma a condição material da cena – lugar e convívio – como tessitura – como poética, numa perspectiva em que os híbridos e os mediadores, esses vírus ativados e colocados em circulação pela Arte da Performance e potencializados pela intromissão e/ou anexação do real, contaminam a composição¹¹¹.

Posso dizer, por esse viés, que é uma abordagem redutora entender as realizações *site-specific* exclusivamente na perspectiva em que a obra foi concebida para um local específico, no sentido exclusivo de uma determinada locação. Antes disso, essa tendência é somente uma das modalidades possíveis de prática espacial, na qual entra em jogo, principalmente, o aspecto contextual dessa condição material da cena, que é o lugar/convívio. De fato, tal abordagem pode se mostrar por demais ampla, visto que as modalidades de trabalho com a materialidade cênica não são exclusivas da perspectiva *site-specific*. No entanto, é essa inserção numa problemática de espacialidade mais ampla que potencializa a experiência *site-specific*.

O aspecto reducionista de que falo não se refere, portanto, às realizações concebidas para o local específico. Mas sim às tentativas de entender o plano *site-specific* exclusivamente nessa direção. O que essa visão supõe é a separação de duas entidades isoladas, que deveriam

¹¹⁰ Tradução nossa.

¹¹¹ Por isso é que a medialidade da cena, nesse caso, é também uma medialidade expandida – como venho insistindo para esses procedimentos *working in progress*.

interagir entre si: de um lado, o fator obra; do outro, o fator lugar. A pergunta se restringiria, assim, a identificar em que medida os textos ou ações – que estariam do lado da obra – seriam concebidos para a locação – também vista como algo fixo. Meu esforço é o de tirar o plano *site-specific* dessa polaridade estática, sem diluir as questões concernentes à especificidade do sítio e à singularidade da ocupação, lembrando-se, além disso, do dado que McAuley (2005) introduz nessa análise: o agenciamento criativo do espectador toma parte na montagem dessa equação.

Entendo que a utilização do termo *site-specific* é pertinente, em primeira instância, por trazer no seu rastro discussões, manifestos e práticas em que o lugar/convívio passam – em graus e dobras diversas – de intermediários a mediadores, engendrando desse modo a tessitura da cena – e, por isso mesmo, se inserem numa política da espacialidade.

Em segunda instância, em vez de assumir qualquer sentido classificatório ou de categorização, o plano *site-specific* pode ser visto em termos de uma estratégia de criação. Trata-se dos procedimentos de um vetor/desejo de ocupação que se vê em meio a outras ocupações, anteriores e atuais, seguindo a trilha de Mike Pearson e McLucas (PEARSON; SHANKS, 2001).

Vejam, por exemplo, o Teatro da Vertigem. O grupo vem realizando esse debate de modo intensivo e extensivo, numa trajetória que envolve a busca pelos *espaços encontrados*¹¹², reinserindo suas inscrições na (des)memória da cidade como *espaços outros*. Nas montagens com tais características, ocorre a premência da corporeidade nas relações com a espacialidade, além de dinâmicas da escrita dramaturgica e cênica em diálogo com o espaço (arquitetura, vestígios e memórias de ocupações anteriores e/ou atuais), ressonâncias e atritos entre as temáticas abordadas e os lugares escolhidos, assim como reconfigurações do convívio teatral em função da ocupação espacial e do mapeamento da cena, incluindo a pesquisa e os experimentos dos espaços, territorialidades e lugares, entre outros elementos. O Teatro da Vertigem tem realizado, num amplo espectro, uma pesquisa em criação que se dá por meio de ocupações em geografias diversas (de sítios arqueológicos¹¹³, existenciais,

¹¹² Cf. item 4.2.1., *Os espaços encontrados como espaços outros*.

¹¹³ Exemplo disso é a intervenção urbana *Cidade Submersa* (São Paulo, 24 de Junho de 2011), com direção geral de Guilherme Bonfanti. Realizada no Bairro da Luz, centro de São Paulo, foi proposta uma escavação arqueológica numa região degradada, num espaço que foi demolido para abrigar um *shopping center*. Os participantes foram convidados a escavar objetos do solo, catalogando-os.

culturais¹¹⁴ e políticos), que podem ser trabalhadas em separado ou em interpenetrações.

A ocupação cênica da Igreja de Santa Efigênia (São Paulo), em *O Paraíso Perdido*, do Teatro da Vertigem, evidencia alguns dos traços do que poderia ser chamado de estratégia *site-specific*, no sentido mais amplo de uma política e de uma estética do espaço. A discussão sobre a especificidade do sítio não passa por saber se a obra de arte nasceu a partir do lugar ou se ela se adaptou ao lugar – mas sim pelas modalidades em que ela se vê afetada pelo espaço e de que modo o espaço é por ela afetada¹¹⁵.

A locação, no caso, não foi o ponto de partida de *O Paraíso Perdido*. O mesmo ocorreu, pode-se dizer, com as outras duas ocupações dessa que foi a Trilogia Bíblica do Vertigem: *O livro de Jó e Apocalipse*. Ao contrário, foram as questões temáticas que levaram os artistas em busca dos espaços. Pois é desse movimento, em termos de espaços buscados, que também se fazem as práticas nos *espaços encontrados*. No caso de *O Paraíso Perdido*, essa busca foi motivada pelo tema, tendo por base o texto literário de interesse do grupo, a obra homônima de John Milton (1608-1674). A locação buscada seria aquela em se dá a prática do sagrado. Nessa escolha, o espaço já revelava a tensão buscada por Antônio Araújo (2011a) e parceiros:

A motivação veio antes de tudo do tema tratado. Na medida em que falávamos da perda do paraíso, da expulsão do Jardim do Éden e, por conseguinte, da separação homem/Deus, o espetáculo pretendia fazer um jogo às avessas com o espectador. Ou seja, levá-lo e volta ao território sacro. (ARAÚJO, 2011a, p. 165).

Contudo, não foi só essa questão temática que motivou a busca do espaço encontrado. Antônio Araújo (2011a) lembra que havia o desejo de “criar uma zona híbrida, de intersecção, entre o ‘real’ ou a ‘realidade’ do espaço e o ‘ficcional’ ou ‘teatral’, advindo do roteiro e do espetáculo” (ARAÚJO, 2011a, p. 165). Na minha leitura, tratava-se de fazer a dobra da representação – da semiótica – pela *experiência do fora*.

Com vários percalços, o espaço encontrado foi o da Igreja de Santa Efigênia, na cidade de São Paulo. Nesse caso, o local específico não era único e de localização geográfica, mas sim físico, arquitetônico, institucional e simbólico. Mesmo assim, não só pelo caráter inaugural,

¹¹⁴ O espetáculo *BR-3* sintetiza esse aspecto, como mostra Sílvia Fernandes: “o primeiro objetivo do projeto foi investigar possíveis identidades brasileiras, ou não identidades, a partir da pesquisa e da vivência em três lugares do país, unidos por um radical de nacionalidade e por localizações e pontos-limites físicos e imaginários” (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 40).

¹¹⁵ Uma discussão menor, a meu ver, mas não descartável, é aquela em que se procura distinguir entre específico ao local e adaptado ao local (KLOETZEL; PAVLIK, 2009).

mas principalmente por todo o contexto do que significa um grupo teatral realizar uma ocupação cênica num templo católico em funcionamento, coloca-nos em contato com essas outras camadas que são as ocupações anteriores. No caso, simultâneas, mas em horários alternados.

Essa relação será inicialmente de choque com setores da comunidade, quando um grupo de frequentadores se sente ofendido com a montagem do espetáculo naquele templo. Eles reivindicaram o espaço – o pertencimento ao mesmo, elemento muitas vezes característico dos espaços encontrados, com os quais em geral se tem de negociar – quando não no próprio ato de ocupação. Esse aspecto não irá modificar – até onde é possível saber – a tessitura da cena, mas a significação dessa ocupação ganhará reverberações, debates e discussões nas mídias, decisões de bispos, etc. E, ainda, o lugar do teatro na cidade – em que espaços ele pode ser realizado. Tudo isso ganha contornos e conotações.

O vetor/desejo da ocupação trouxe para o local todo o material que vinha tomando vida no estúdio. Ao entrar em contato com a materialidade do lugar e os vestígios de ocupação, vieram as primeiras dificuldades. Antônio Araújo (2011a) percebeu nesse momento que o espaço parecia engolir os atores:

Estávamos sofrendo a influência do ambiente físico da igreja (pouca luminosidade, cheiro de velas, dimensão arquitetônica grandiosa, local frio etc.) e do seu significado cultural, simbólico e institucional (local religioso, marcado pela atitude devocional e contemplativa: ambiente solene e de respeito, em que centenas de católicos exercem sua fé e praticam seus rituais). Além disso, o espaço evocava, naturalmente, nossas próprias lembranças pessoais, quer como praticantes (ou ex-praticantes), quer como convidados que fôramos para alguma celebração (primeira comunhão, casamentos, missas de sétimo dia etc.). (ARAÚJO, 2011a, p. 169-170).

Seria necessário, então, que os artistas conseguissem efetivamente ocupar o lugar. Isso significa traçar de modo teatral e performativo a territorialidade. O espaço encontrado deveria ser penetrado e modificado pela ocupação, caso contrário, a materialidade constitutiva do lugar (tanto aquela que, pela arquitetônica, condiciona o convívio, quanto a que se forma nos vestígios do habitat assim configurado, normatizado e codificado) não passaria ao estatuto de materialidade cênica. Paradoxalmente, para que o lugar pudesse efetivamente contaminar os criadores, eles precisavam, literalmente, de profaná-lo. As virtualidades do lugar estavam à espera daqueles que iriam liberar suas forças estranhas. Os híbridos e os mediadores seriam convocados.

Uma vez rompida a força da inércia que o espaço trazia aos profanadores, deve-se perguntar por que modos ele afetaria o vetor/desejo de ocupação. Ou seja, invertemos o lado da dobra: seria o espaço quem, tornado um híbrido, um quase-sujeito, iria ativar o material viral da ocupação cênica. Pode-se, desse modo, entender em que sentido o termo *site-specific* torna-se não uma categorização referente a um gênero artístico novo, mas sim uma prática espacial, desenvolvida numa estratégia de criação.

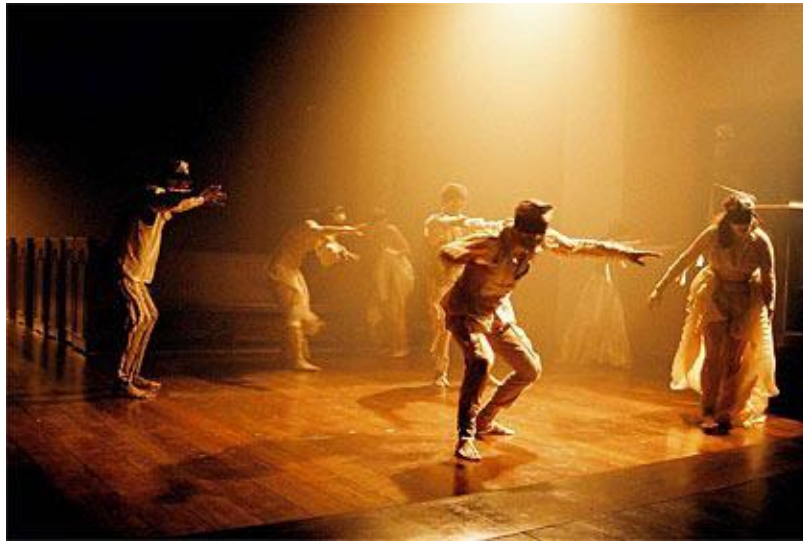


Figura 4. *O Paraíso Perdido*. Teatro da Vertigem. Foto: Cláudia Calab. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_20040628-paraiso_perdido-06.shtml> Acesso: 05 jun. 2015.

Antônio Araújo (2011a) expõe “algumas das principais interferências que a utilização de um ‘local específico’ provoca” (ARAÚJO, 2011a, p. 173): entre o *espaço e o texto* (quando a dramaturgia tem de ser refeita em função do espaço); o *espaço e o ator* (quando o espaço cria desestabilizações que são utilizadas pelos atores, quando estes se deixam afetar pelo espaço e ao mesmo tempo o afetam, tanto pela teatralidade quanto pela natureza do impulso de habitá-lo); e, por fim, o *espaço e o público* (quando a presença física do público e seus deslocamentos dependem da arquitetura, no diálogo com o roteiro e as ações dos atores).

Em *Bom Retiro, 958 metros*¹¹⁶, a cena como a última ocupação em meio a outras ocupações, passadas e atuais, constitui o veio dessa viagem ao limbo. Numa experiência que

¹¹⁶ *Bom Retiro, 958 metros*. São Paulo, 2012. Dramaturgia: Joca Reiners Terron. Concepção e Direção Geral: Antônio Araújo. Codireção: Eliana Monteiro. Atores: Luciana Schwinden, Mawusi Tulani, Roberto Audio, Raquel Morales, Sofia Boito, Conrado Caputto, Kathia Bissoli, João Attuy, Icaro Rodrigues, Samuel Vieira, Beatriz Macedo, Naiara Soares, Renato Caetano, Elton Santos. Atriz convidada residente Laetitia Augustin-Viguiier, Desenho de luz: Guilherme Bonfanti, Direção de Arte: Carlos Teixeira. Codireção de arte: Amanda Antunes. Figurinos: Marcelo Sommer. Imagem: Grissel Piguillem. Trilha Sonora original: Erico Theobaldo e Miguel Caldas. Produção Executiva: Stella Marini. Direção de Produção: Teatro da Vertigem e Henrique Mariano.

perpassa os espaços fechados e os espaços da rua, a cidade é partícipe, com seus fluxos e memórias, da tessitura da cena. Diferentemente de *O paraíso perdido* e *O Livro de Jó* (para me referir aos espetáculos a que assisti), nesta montagem o tema é o lugar.

Elizabeth Maria Néspoli (2012) nota que,

em Bom Retiro, 958 metros não há outros lugares e tempos ficcionais dentro de espaço real. As personagens – consumidores, costureiras, carregadores de mercadorias, cracômanos, mendigos, agentes sanitários, faxineira, noiva, terrorista poético, manequins, rádio – são aparições do shopping, da rua e também do teatro abandonado, e em tempo presente. Não são personagens dramáticas, não estão interligadas por uma trama. São figuras tensionadas ficcionalmente pela articulação entre seus vínculos sociais e econômicos e o território pelo qual transitam. (NÉSPOLI, 2012, p. 235).

As camadas de vestígios de ocupações anteriores (memórias), assim como de lugares não visíveis cotidianamente (as oficinas em que são mortificadas as costureiras bolivianas), mas que se fazem ver, entre outros elementos, são entretecidas às interferências em tempo real – quando atravessam a cidade, quando são atravessadas por ela. Um desfile de moda e uma luta corporal entre duas mulheres nuas, no meio de um cruzamento, com os veículos passando lentamente ao lado, é um bom exemplo dessa cena que é a última ocupação em meio a outras ocupações. Portanto, o território é o tema e, ao mesmo tempo, o *locus* da ação.

Na territorialidade da região do Bom Retiro – configurada pelo ritmo das reiteraões e mudanças, aparecimentos e desaparecimentos –, principalmente nos espaços da rua, o convívio e cidade se veem imbricados. Conjugam-se as práticas espaciais: a da ocupação cênica, a do espectador/observador, as práticas daqueles que transitam e habitam os lugares. Ao transitarmos numa calçada, do espaço do Shopping ao do teatro abandonado, deparamo-nos com a cena dos fiscais vestidos de branco na outra calçada, espancando cracômanos. Ao meu lado passa, apavorado, um cracômanos com sua coberta. Foi um ator ou foi real? Nessa hora, essas coisas não importam. Mas sim o fato de eu, como espectador/observador, me ver duplamente *in situ*: dentro de um cenário que é tanto produzido cenicamente quanto produzido pelo real, e em uma prática de transeunte que assiste a um espetáculo.

O fluxo material/expressivo que compõe *Bom Retiro, 958 metros* se mostra em várias camadas em que se dialoga com as ocupações – a da cena e as anteriores e atuais. Cada uma dessas camadas forma sua própria narrativa, mas com seus fios se entrelaçando na tessitura da cena, em que pese o fato de não se dar uma trama do tipo dramático, como observa Elizabeth Maria Néspoli (2012). Não são fios soltos, perdidos – a eles, como aos corpos, é

produzida uma função e realizado um destino. Isso ocorre, por exemplo, com a trajetória do manequim – que vai tomando forma, nesse sentido, nas reiteraões ao longo do percurso. Nessa interpenetraão de memória, de traços ocultos porque reprimidos (como o trabalho escravo), de figuraões e imagens produzidas, do real e do simulacro, forma-se o diálogo entre as ocupaões do lugar.

Como a última ocupaão em meio a outras ocupaões, a cena *site-specific* entra em devir outro, compondo com as zonas de vizinhança que são a intervenão urbana, a arte contextual, a arte *in situ*, entre outras formaões. A diversidade dos dispositivos cênicos e sua singularidade é que vão realçar os traços de um ou outro procedimento, compondo suas próprias estratégicas de criaão – isto é, de prática artística como prática espacial.

3. O convívio e o estatuto do espectador/participante

3.1. Das contingências do convívio ao estatuto do espectador/ participante

O que ocorre com o convívio quando ele se torna um dos *tensores* da *cena site-specific*? O sentido dessa pergunta radica no possível de o convívio, na medida em que se vê engendrando a tessitura cênica, ou dela fazendo parte, tornar-se um traço marcante das estratégias contextuais e performativas que perfazem a cena contemporânea. Desse modo, proliferam variações, a ponto de a medialidade da cena se ver expandida, de a materialidade expressiva ser concebida em *devoir* e de a semioticidade se dar em dobras da experiência do *fora*.

Na medida em que o convívio passa a fazer parte da *tessitura* da *cena site-specific*, pode-se dizer que ele partilha de muitos dos procedimentos *working in progress* da cena contemporânea: não fechamento do todo, hibridização e superposição de camadas, entre outros elementos¹¹⁷. Por conseguinte, tende a trazer para o plano da composição o que é mais contingente e igualmente instável, isto é, o lugar. Isso se dá desde que a ocupação cênica se permita, em algum sentido e modalidade, a não controlar e filtrar todos os híbridos e mediadores, virtuais e/ou atuais partícipes na produção da espacialidade.

Erika Fischer-Lichte (2011) mostra que o *ciclo de retroalimentação como sistema autorreferencial e autopoietico*, acionado pela e na *co-presença física entre atores e espectadores*, traz em si o fator da contingência. Decorre disso que “seu transcurso não possa ser totalmente planejado nem previsível” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 78¹¹⁸). Quatro momentos, ou cortes conceituais e históricos, segundo a autora, evidenciaríamos estratégias distintas para lidar com esse aspecto contingente.

¹¹⁷ Cf. *A cena em progresso*, FERNANDES, Sílvia. In: COHEN, Renato. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

¹¹⁸ Tradução nossa.

Com a predominância do texto literário sobre a cena, a partir do século XVIII, esse traço de indeterminação, que Fischer conceitua como *a co-presença física entre atores e espectadores*, será tomado como “um flagelo, como uma moléstia a qual se deveria remediar a qualquer custo ou, ao menos minimizá-la” (FISCHER-LICHTE, 2001, p. 78)¹¹⁹.

Num segundo momento, a autora lembra que a invenção da iluminação a gás foi utilizada para eliminar o problema. Richard Wagner, em 1876, escureceu a plateia, de modo que os atores não precisavam mais ver os espectadores – e esses dois conjuntos não se viam um ao outro. Erika Fischer-Lichte (2011) diz, então, que essa estratégia visava impedir as reações externas e visíveis dos espectadores, que deveriam ocorrer, então, como reações internas. Essa mudança alcança, na abordagem de Erika Fischer-Lichte (2011), uma noção paradigmática em relação à configuração do convívio e, por decorrência, do estatuto do espectador.

Talvez seja necessário contrapor outra perspectiva a essa narrativa. Eugênio Barba (1997) dirá que Wagner, ao obscurecer a plateia, teria rompido com uma convenção social em relação ao estatuto do espectador.

Naquele tempo os espetáculos eram representados com todas as luzes acesas, para que os espectadores pudessem enxergar os atores e também enxergar-se reciprocamente. O teatro era um lugar onde as pessoas iam para se mostrar e não apenas para ver o espetáculo. Era um momento de exibição social. Wagner rompe com essa convenção do espectador e o encerra em uma obscuridade que o obriga a concentrar-se no que ocorre no palco. O que o ator faz é algo essencial, que revitaliza as raízes comuns do grupo de espectadores. O teatro passou então a ser percebido não só como diversão e entretenimento, mas como luar diferenciado da vida cotidiana. (BARBA, 1997, p. 46-47).

Nessa narrativa, Eugênio Barba mostra que Wagner mergulha o espectador na escuridão para iluminar o mito. Com isso, ele libertaria a experiência estética, rompendo os laços convencionais da sociabilidade. Assim, um novo agenciamento e uma subjetivação outra se fizeram possíveis.

O terceiro momento da narrativa refere-se aos encenadores do século XX. Em vez de “eliminar as reações perceptíveis dos espectadores”, eles teriam desenvolvido estratégias cênicas, que se ocupariam “expressamente do comportamento do espectador, e para isso haveriam que organizar e dirigir o ciclo de retroalimentação” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 79)¹²⁰.

¹¹⁹ Tradução nossa.

¹²⁰ Tradução nossa.

O exemplo mais conciso disso, segundo Erika Fischer-Lichte, seria formulado por Sergei M. Eisenstein, a respeito do que ele chamava de *montagem de atrações*. O teatro se define, então, como sendo a arte de guiar a atenção do espectador. Igualmente, os futuristas italianos, assim como os trabalhos de Max Reinhardt e Piscator, visariam produzir nos espectadores reações perceptíveis.

Erika Fischer-Lichte identifica, então, três fatores que irão fazer parte das estratégias de realização cênica, a partir do *giro performativo*:

1) a *alternância de papéis* entre atores e espectadores, 2) a *formação de uma comunidade* entre eles”, e 3) os distintos modos de *contato* recíproco, quer dizer, a relação entre distância e proximidade, entre o público e o privado ou íntimo, entre o contato visual e o corporal. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 82)¹²¹.

Tais fatores aparecem em toda uma gama de embates singulares e de questões que irão percorrer as trilhas da cena contemporânea. Tanto no nível dos experimentos artísticos quanto das teorizações e discussões concernidas à contingência do convívio. Erika Fischer-Lichte (2011) lembra ainda que os encenadores¹²² terão por tarefa conseguir que tais processos – de alternância de papéis, de formação de uma comunidade efêmera e de contato recíproco – não sejam apenas algo posto para os espectadores, mas sim que estes possam realizar essas experiências no próprio corpo¹²³.

Em que consistiria, então, esse processo no qual o espectador, na região do convívio cênico, tem na corporeidade e – deve-se incluir – nas reações perceptíveis e não só mais interiorizadas, uma espécie de novo paradigma ou estatuto? Com o intuito de esboçar uma resposta, convido você, leitor, a seguir comigo a discussão sobre as visões de estética e de campos de realização artística e extra-artística.

Na leitura do filósofo Jacques Rancière (2009), trata-se do que ele chama criticamente

¹²¹ Tradução nossa. Grifos da autora.

¹²² Ponderaria, entretanto, que não se trata de questões concernentes exclusivamente aos encenadores e ao campo da encenação. Mas sim que, incluindo estes últimos, concernem, num sentido mais amplo, às práticas da cena. Essa distinção entre encenação e cena me foi sugerida por Nina Caetano, do Agrupamento Obscena. Entendo, neste caso, que a encenação é algo mais relacionado ao campo dos encenadores, à produção de espetáculos. A cena, então, se referiria antes a propostas que podem não ter no espetáculo os seus princípios norteadores de criação. Muito pelo contrário, realizando muitas vezes sua negação, sua crítica e passando a outros paradigmas estéticos. Como no caso das performances, intervenções urbanas etc.

¹²³ No item 1.1, *Motivos que retornam*, abordei a título de introdução as minhas percepções e reações de espectador de algumas realizações cênicas em que o lugar e o convívio encontram-se imbricados. Elas já falavam desse processo enquanto subjetivações corporificadas e situadas. No presente item, procuro expandir o tema que é o objeto da investigação prática – Cf. capítulo 5., *Convívio como prática espacial nas performances do Coletivo Contraponto*.

de *paradoxo do espectador*, que consiste na constatação de que não existe teatro sem expectadores, mas que a experiência do espectador é, então, depreciada. Ou seja, as experimentações das neovanguardas, de características contextuais (o espectador em situação), e performativas (as reações do espectador são perceptíveis) conduzem a um equívoco.

Todo o esforço de Rancière converge no exercício de elucidar as bases dessa depreciação. Por trás disso haveria, segundo o autor, duas razões. O ato de ver seria considerado o oposto de conhecer, estando preso às aparências, ignorante de sua situação e da realidade circundante. Em seguida, devido à noção de que o espectador se encontra imóvel, conclui-se que ele se torna incapaz de conhecer e de agir.

Decorreria disso, portanto, a concepção equívoca, por essa via participativa, do que poderia ser tomado como emancipação do espectador. Rancière considera que os críticos da mimese teatral e da cena como aparência ilusionista acabam por incorrer numa ambivalência com o intuito de reformar o teatro, tanto do ponto de vista teórico quanto prático. O teatro é concebido como sendo “o lugar onde uma ação é realizada pelos corpos em movimento diante dos corpos vivos que estão para serem mobilizados¹²⁴” (RANCIÈRE, 2009, p. 03).

Com base nessa premissa, a vitalidade desse teatro seria renovada continuamente pelos artistas envolvidos com a feitura da cena. Estes, sim, estariam elevados à categoria do agir. Portanto, “um teatro restaurado à sua força original, à sua verdadeira essência” seria na verdade “um teatro sem espectadores, onde os presentes aprendem o oposto de ser seduzido por imagens; onde eles se tornam participantes ativos, em oposição a *voyeurs* passivos (RANCIÈRE, 2009, p. 04)¹²⁵. Rancière enfatiza que “o espectador é desacreditado porque ele não faz nada, enquanto o ator no palco ou os trabalhadores lá fora colocam seus corpos em ação” (RANCIÈRE, 2009, p. 12)¹²⁶.

A crítica de Rancière incide principalmente sobre três aspectos, que se mostram inter-relacionados em algumas tendências da vanguarda teatral: a necessidade de abolir a separação estética, a ideia de que o teatro instaura o corpo comunitário, e a noção de que o espectador deve ser emancipado da condição passiva.

Jacques Rancière (2009) defende que a obra artística – no caso a cena – deve subsistir

¹²⁴ Tradução nossa.

¹²⁵ Tradução nossa.

¹²⁶ Tradução nossa.

em sua autonomia frente aos produtores e aos espectadores. Esse é um dos aspectos marcantes do pensamento de Rancière. Como “livre aparência” (RANCIÈRE, 2010, p. 25), a experiência artística coloca em suspensão a ordem da finalidade, seja do entendimento, seja dos fazeres artísticos e das funções éticas e normativas.

Quando o teatro toma para si a tarefa de instaurar uma comunidade, ele não só está abolindo a autonomia da arte, pois esta somente subsiste se a experiência que ela realiza não é uma função da sociabilidade. A origem dessa necessidade de refundar o caráter comunitário do teatro teria inspiração romântica, quanto à constituição de uma “comunidade viva” que deve realizar seus desígnios através de uma “revolução estética” (RANCIÈRE, 2009, p. 06). Nessa concepção, o teatro seria algo como “uma assembleia no qual as pessoas comuns tomariam consciência de seus direitos e discutiriam seus interesses” – a via de Brecht e Piscator, dirá Rancière (2009, p. 06)¹²⁷. Ou então, Artaud, que buscaria “o ritual de purificação no qual a comunidade é colocada na posse de suas próprias energias” (RANCIÈRE, 2009, p. 06)¹²⁸. Portanto, o espectador deveria ser emancipado da sua própria condição de espectador.

Segundo Rancière (2009), não seria porque estão reunidos em um lugar que as pessoas deveriam, na experiência estética, formar um corpo comunitário. As pessoas estão na cena como estariam em outros lugares, operando a decifração dos signos e ações que os confrontam e os cercam. No entanto, eles não são passivos receptores de algo que está sendo emitido pelos produtores – pelos propositores da ocupação cênica, para utilizar os termos que venho trilhando. O que poderia, então, ocorrer nessa condição – de pessoas reunidas num lugar diante de uma cena?

Para Rancière (2009),

a potência partilhada pelo coletivo de espectadores não se enraíza no fato de eles serem membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. Está na potência que cada um possui de traduzir ao seu próprio modo o que ele percebe, para ligar isso à aventura intelectual única que o faz semelhante a todo o restante no qual essa aventura não se parece como qualquer outra. (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17)¹²⁹.

Desse modo, o espectador se emanciparia, não pela atividade de se tornar ativo na

¹²⁷ Tradução nossa.

¹²⁸ Tradução nossa.

¹²⁹ Tradução nossa.

cena, passando a agir ao modo dos atores; mas uma vez que

emancipação começa quando nós modificamos a oposição entre ver e atuar; quando nós compreendemos que os fatos evidentes por si mesmos que estruturam as relações ente dizer, ver e fazer estão além da estrutura de dominação e sujeição. Começa quando nós compreendemos que ver é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também atua (...). Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Ele liga o que ele vê a uma série de outras coisas que ele tem visto em outros palcos, em outros tipos de lugares. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema diante dele. Ele participa da performance remodelando-a do seu próprio modo (...). (RANCIÈRE, 2009, p. 13)¹³⁰.

Entendo, por um lado, que tais questões, colocadas por Jacques Rancière (2009), são incontornáveis. Elas incidem sobre as realizações da cena contemporânea, desde o *giro performativo das artes*. Mostram-se incisivas quando se tem em pauta o aspecto contingencial do *convívio*, que deixa de ser excluído ou apagado, tornando-se parte das estratégias cênicas. Anunciam forças estéticas que se arrancam das territorialidades, seja daquelas em que o *ethos* comunitário definiria os modos ou as cosmovisões, seja em relação às correspondências e pertencimentos a conjuntos de gêneros, à instrumentalidade do fazer, às esferas da representação, etc.

Por outro lado, elas não favorecem a apreensão de alguns aspectos singulares da cena contemporânea – entre eles, o papel da contingência do *convívio* e, por conseguinte, das mudanças que ocorrem no estatuto do observador. Junto a isso, em que se leve em conta o mapeamento dos pontos nevrálgicos e o horizonte de embates, não conflui com as forças da experimentação estética no seu *devoir outro*.

Primeiramente, as questões levantadas por Rancière (2009) sobre o estatuto do espectador têm por base a noção de autonomia da arte, como esfera separada da vida (RANCIÈRE, 2005, 2009). Como mostra Maurizio Lazzarato (2006), o *regime estético* de Rancière (2005) partiria da ideia de que “a arte é uma atividade específica que suspende as conexões espaço-temporais usuais e as coordenadas da experiência sensorial – uma experiência caracterizada pelos dualismos de atividade e passividade, forma e matéria, sentimento e entendimento” (2006, p. 01)¹³¹. O conceito de *partilha do sensível*, que é recorrente em Rancière, teria por base, segundo Lazzarato (2006), um paradigma estético

¹³⁰ Tradução nossa.

¹³¹ Tradução nossa.

derivado do Romantismo. Este último traria a promessa

de abolir a separação entre ‘prazer’ e ‘trabalho’, atividade e passividade, autonomia e subordinação, por dois métodos diferentes: o primeiro (arte engajada, ou arte que se torna vida) atua politicamente na dissolução da separação entre arte e vida, e assim suprimiria a si mesma como atividade independente. A segunda (arte pela arte, soberania da arte) atua politicamente por defender ciosamente essa mesma separação como garantia de independência frente ao mundo das mercadorias, do mercado e da economia capitalista. (LAZZARATO, 2006, p. 01)¹³².

Entendo que, se tais oposições delineiam tensões e ambivalências dos procedimentos contextuais e performativos desde as neovanguardas, não abarcam, contudo, a complexidade dos agenciamentos da cena contemporânea. Mais do que isso, dos possíveis que eles ensejam. Para tanto, surge de um lado, em termos mais amplos, a necessidade de trabalhar com outro paradigma estético; e de outro, o enfrentamento localizado, ponto a ponto, dos equívocos que a crítica de Rancière produz sobre o estatuto do espectador no horizonte que se desenha nessa pauta.

Para tanto, lanço mão do paradigma estético de Félix Guattari (1992), que tem por característica essencial a transversalidade. Isso significa que ele não se circunscreve à produção de obras artísticas, mas sim que busca o estado nascente da criação¹³³ na transversalidade dos âmbitos da vida (delimitados nos campos da ciência, da ética e da estética, incluindo a expressão da subjetividade). Inclusive em relação aos agenciamentos de enunciação ou paradigmas que lhe são anteriores – mas que não são exclusivos de uma temporalidade sucessiva.

O primeiro refere-se aos agenciamentos territorializados de enunciação, característicos das sociedades arcaicas, nos quais se dava “a interpenetração entre o *socius*, as atividades materiais e os modos de semiotização”, a ponto de haver “pouco lugar para uma divisão e especialização do trabalho” e, por decorrência, tampouco “muito lugar para a separação de uma esfera estética, distinta de outras esferas” (GUATTARI, 1992, p. 113-114)¹³⁴.

¹³² Tradução nossa.

¹³³ Nesse aspecto, tem semelhanças com o regime estético da arte em Rancière (2005), quando este mostra que não se trata de obras, mas sim de um modo de ser. Entretanto, difere radicalmente porque não escava a separação entre estética e mundo da vida.

¹³⁴ Neste paradigma, a subjetividade também não se encontrava ao modo da interiorização. Haveria antes, pela conjunção de filiação e aliança, o cruzamento no mesmo indivíduo de “várias identidades transversais coletivas” (GUATTARI, 1992, p. 113). Mas que se dão também não só nas formações animistas, mas na paixão, na loucura e na arte, dirá Guattari.

Já o segundo tipo será aquele em que se dará a desterritorialização desse agenciamento territorializado de enunciação. Surgem os âmbitos ou esferas da vida – “a ciência, a técnica, a filosofia, a arte, a conduta humana”, que têm de se defrontar então com “coerções, com resistências de materiais específicos, que elas desfazem e articulam, nos limites dados, com a ajuda de códigos, de um *savoir-faire*, de ensinamentos históricos que as levam a fechar algumas portas e abrir outras” (GUATTARI, 1992, p. 115). Guattari realça o papel da arte – do processo de desterritorialização operado frente às territorialidades das convenções, dos contornos comunitários, das delimitações éticas que circunscrevem a aventura da subjetividade.

O terceiro modo de Agenciamento, “ao invés de marginalizar o paradigma estético”, diz Guattari, “lhe confere uma posição chave de transversalidade em relação aos outros universos de valor, cujos focos criacionistas e de consistência autopoietica ele só faz intensificar” (GUATTARI, 1992, p. 120). Trata-se, então, de um paradigma estético diverso daquele que operou a desterritorialização da arte em relação aos modos de vida. Neste, dirá Guattari, “a arte não detém o monopólio de criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas” (GUATTARI, 1992, p. 121). Esse novo paradigma, que atravessa e é atravessado pelos outros dois modos de agenciamento – territorializado e desterritorializado –, abre-se para novas modalidades de reencantamento do mundo, ao mesmo tempo em que promove subjetividades descentradas.

Entendo que, se o paradigma estético de Guattari não opera, de modo exclusivo, na suspensão da arte em relação aos outros âmbitos do viver, não se propõe a anular as diferenças, seja nos moldes de um amálgama ou mesmo em termos da estetização da vida cotidiana. Por isso Guattari concebe essa experiência estética na transversalidade, gerando até mesmo “implicações ético-políticas”, “em consideração do destino da alteridade em suas formas extremas” (GUATTARI, 1992, p. 123).

Pode-se dizer, portanto, que o novo paradigma estético conflui e ressoa com as modalidades contextuais e performativas da arte e da cena contemporânea, adotadas a partir das neovanguardas, em que os híbridos e os mediadores se fazem atuar. Assim, este item e o que se segue, principalmente, têm a ver com a transgressão das fronteiras. No entanto, seria um equívoco supor que os embates e riscos que ali se dão poderiam ser resolvidos por uma mera decisão teórica. Um paradigma estético dessa ordem nos deveria conduzir ao exame de

como determinadas forças se fazem ou não operativas.

No caso em pauta, trata-se do possível dessa contingência inerente ao convívio, na qual o estatuto do espectador, por conseguinte, é colocado em questão. Principalmente quando, como visto com Erika Fischer-Lichte (2011), no viés de uma estética do performativo, o espectador não se caracterizaria exclusivamente pelas reações internas. Que podem inclusive ser de outra ordem, como um acontecimento corporal, envolvendo ou não reações externas e visíveis (ninguém percebe que eu, espectador, sinto um frêmito ou me vejo noutra estado ao me deparar com determinada ação cênica).

A análise de Jacques Rancière (2009), centrada no paradigma estético da suspensão em relação ao mundo da vida, não permite pensar esse campo em que as contingências do convívio sobem à superfície do acontecimento cênico. Justo pelo suposto da própria argumentação: a noção de teatro como um poema a ser reconstruído, pelo espectador ao seu próprio modo. Não diria, entretanto, que esse traço, de caráter hermenêutico, não possa ocorrer. Muito mais porque, para seguir com Erika Fischer-Lichte (2011), estamos no âmbito de uma estética do performativo. Nesse caso, a função do observador se dá no processo gerado pela dinâmica do *ciclo de retroalimentação autorreferencial e autopoietico*¹³⁵.

Além disso, a alternância de papéis entre atores e espectadores, assim como a emergência de uma comunidade efêmera, e as relações de proximidade e distância, citadas por Erika Fischer-Lichte (2011), não encontram respostas nas críticas de Rancière (2009), que não sejam a própria contradição em relação ao regime estético da arte¹³⁶. Depois, porque a noção de comunidade efêmera constituiu-se em experimentos, em riscos, como também em fracassos momentâneos, todos da ordem do processo e das modalidades contextuais e performativas postas pelas vanguardas. Possui, portanto, percursos históricos, muitos deles procurando reinventar a sociabilidade – até mesmo a ideia de um novo homem, que os tempos seguintes transformam em ironia. Mas não há nada que possa dizer que não queiram voltar e fazer novas apostas – encontrar outras conexões entre estética e ética. Além disso, não é que a cena contemporânea, em muitos dos seus procedimentos, desqualifique o ato de ver como

¹³⁵ Acrescenta-se que a análise de Rancière (2009) não deixa ver que o modo de ser estético não está desvinculado da montagem dos dispositivos cênicos – inclusive na historicidade dos próprios agenciamentos (o apagamento da plateia, as estratégias de controle da contingência do convívio e a sua incorporação na Arte da Performance).

¹³⁶ Luciana Eastwood Romagnoli (2013) também faz uma crítica das colocações de Rancière a respeito do estatuto do espectador, inclusive a partir do convívio em Jorge Dubatti (2007,2010) e de Erika Fisher-Lichte (2011). Romagnoli observa que Rancière (2009) não percebe a especificidade do teatro como acontecimento, já que o toma como obra a ser lida. Lembra, em Fisher-Lichte, que a oposição entre agir e observar entra em colapso.

o oposto ao de conhecer, como coloca Rancière (2009). É que a visão se tornou hegemonicamente um ato privilegiado, porém isso não significa que deve ser sempre assim.

É isso que ocorre em algumas vertentes, que se mostram na efemeridade do acontecimento. E é assim que os atores e atrizes de *Cacilda*, do Usina Uzona, na direção de José Celso, voltam-se para os espectadores e dizem em coro: *Quando for embora, você jura que vai guardar isso que vivemos entre nós?*¹³⁷ O que importa não é tanto o conteúdo, mas o sentido em que essa frase foi dita, como se tratasse de um encontro fugaz entre amantes que certamente nunca mais poderão se ver de novo.

Como pensar, então, o estatuto do espectador no âmbito dessa contingência do convívio – que é a do acontecimento cênico?

Em vez de tomar a função do espectador como o leitor de uma obra, como alguém que reconstrói internamente aquilo que se desenrola à sua frente ou à sua volta, trata-se de percebê-lo na *pragmática da enunciação*, que produz antes posicionamentos e não exclusivamente atos de ver.

Para tanto, tomo por referência as análises de Maurizio Lazzarato (2014) sobre a enunciação, a partir de Bakhtin e de Guattari. Ele a caracteriza como um ato dialógico, não redutível à esfera linguística e às réplicas entre locutores, tampouco às noções de um emissor e um receptor. A enunciação supõe, segundo Lazzarato, uma responsividade que é da ordem do acontecimento, sendo aberta à indeterminação, ocorrendo no aqui e agora de uma relação. O que está em jogo na resposta, diz Lazzarato (2014, p. 155), “é sempre um autoposicionamento, uma autoafirmação, e é somente através desse posicionamento que se pode responder, falar e se expressar”.

“A enunciação representa uma ‘micropolítica’ e/ou uma microfísica das relações entre os locutores” (LAZZARATO, 2014, p. 155). Por isso, ela é uma pragmática, não se assentando na linguagem, tampouco tendo-a como pressuposto (a noção de que somos seres de linguagem, etc.). Ao contrário, é a linguagem que pressupõe o pragmatismo. Lazzarato lembra que Guattari a define como uma função existencial, que não seria acessível às

¹³⁷ Frase que reproduzo de lembrança, podendo ter sido proferida com outras palavras, ou de outro modo. Mas que, para mim, guardam o sentido do que apreendi naquele momento. *Estrela Brazyleira a Vagar – Cacilda!!*, da tetralogia de José Celso Martinez Corrêa – São Paulo, 2009.

categorias linguísticas¹³⁸.

Além disso, a ideia de um receptor passivo é rejeitada por Lazzarato, pois é o outro da relação quem “estabelece a dinâmica e orienta a realização” (LAZZARATO, 2014, p. 156). Nessa perspectiva, de uma *pragmática da enunciação*, a relação estabelecida entre atores e espectadores na cena – na perspectiva de uma estética do performativo – não pode ser reduzida ao modelo do que fala e do que escuta.

O autoposicionamento é parte de uma subjetivação – de “uma potência de afetar a si por si mesmo, que, como tal, não é linguística” (LAZZARATO, 2014, p. 150). Um processo em que os interlocutores assumiriam os riscos e as consequências do ato enunciativo – com os possíveis de transformação e de invenção dos sujeitos, mostra Lazzarato. Esse caminho não teria por fundamento a institucionalização dos participantes nos papéis de locutores e ouvintes – pois é uma situação aberta e dada ao risco mútuo, à capacidade de intervir e de modificar.

Nessa trilha, diria que o espectador não está ontologicamente separado do acontecimento cênico. Portanto, pode-se dizer que o espectador constitui um dos polos de atualização do acontecimento, sendo os artistas o outro polo. Contemplação (reações internas e não necessariamente perceptivas) e participação (reações perceptíveis) não se mostram *a priori* excludentes entre si.

Contudo, seria um equívoco querer aplicar uma teoria – no caso essa abordagem de Lazzarato (2014) – sobre a pragmática da enunciação em Bakhtin ao campo da realização cênica, como se ela pudesse simplesmente descrever a atividade que seria própria de atores e espectadores. Até porque a enunciação, no âmbito da cena, envolve uma série de outros actantes.

Antes disso, o que me interessa, sobretudo, é perceber as conexões que se fazem possíveis, de modo a fazer um deslocamento: o espectador encontra-se situado numa pragmática de enunciação e numa dinâmica de responsividade, em que os processos de subjetivação, mais do que de decifração, se fazem possíveis como posicionamentos.

Segundo Jorge Dubatti (2007, 2010), a pragmática que o *convívio* traz em si, ressaltada

¹³⁸ Maurizio Lazzarato (2014) irá desenvolver esta leitura da enunciação como pragmática das relações, a partir de Bakhtin e de Guattari, em contraposição crítica à noção de performativo em Judith Butler. Nesta crítica ele inclui a primeira concepção de performativo em Austin como algo concernido exclusivamente à linguagem. Segundo Lazzarato, Austin teria realizado uma segunda concepção do performativo, que seria englobado pelos atos ilocucionários, a fim de conceber uma conexão com os atos sociais. Apesar da linguística não ter desenvolvido essa última pista, Lazzarato dirá que será ela que o conduzirá a pensar na enunciação como pragmática. O uso que faço na investigação do termo performativo não tem por bases, como mostrei antes, os atos de fala.

na contingência que lhe é inerente, não possui o mesmo *status* ontológico que a pragmática da *poiesis* – a qual forma, com a atividade do expectador, a tríade do acontecimento cênico. Coloca-se em questão, desse modo, a natureza dos autopoicionamentos do espectador na cena. Para Dubatti (2007, 2010), o que seria

singular da *poiesis* é que os objetos artísticos não são prolongação do regime pragmático da experiência cotidiana senão entes específicos que encerram internamente um regime de experiência e funcionamento diversos e autônomos, operam como mundos paralelos ao mundo (DUBATTI, 2010, p. 91)¹³⁹.

Jorge Dubatti (2007) enfatiza que o espectador está imerso no convívio, que é parte da cultura vivente, porém consciente de que o que está sendo observado pertence a uma ordem ontológica diversa. O espectador encontra-se, no que tange ao acontecimento poético, numa relação que ele chama de “distância ontológica” (DUBATTI, 2007 p. 133) – onde arte e vida se separam.

O que o espectador realizaria, portanto, é a produção receptiva desse mundo a ser observado e, então, contemplado. Porém, isso não significa o privilégio da visão, pois, uma vez inserida na vida, a contemplação envolve todos os sentidos, produzindo uma *zona de experiência* – numa percepção múltipla (do convívio e da *poiesis*, incluindo a observação dos outros espectadores e de si mesmo).

Entretanto, poderiam ocorrer experiências que Dubatti (2007) chama de abdução do espectador – afastamentos ou sequestros da atividade de expectação. Para Dubatti, são modalidades em que a distância ontológica encontra-se borrada. Isso se daria quando o espectador pode ser trazido tanto para esfera do convívio quanto para a esfera do corpo poético. Pode, ainda, de modo voluntário, entrar e sair do acontecimento poético. Ou como se procede em algumas experiências da Arte da Performance, em que o convívio e *poiesis* produzem zonas de *liminaridade*. Ele ainda cita formas de teatro sagrado, segundo Peter Brook – em que a *poiesis* assumiria uma “conexão com o numinoso” (DUBATTI, 2007, p. 136).

Tais abduções da atividade do expectador seriam temporárias e ocorreriam dentro da própria *poiesis*. Caso contrário, não ocorreria o acontecimento poético. O que poderia ser observado em qualquer tipo de cena: se o último ou único espectador abandona o lugar, o espetáculo deixa de existir. Assim, os fatores citados por Erika Fischer-Lichte (2011), como a

¹³⁹ Tradução nossa.

alternância de papéis, as modalidades de contato e de proximidade entre atores e espectadores, e a formação de comunidades efêmeras, devem ocorrer na esfera da *poieisis*. Se a abdução for definitiva, estaríamos diante de outras formas de teatralidades, cotidianas, sociais, etc. Os encontros proporcionados pelo *parateatro* são vistos por ele nesse sentido, no qual prevalecem as trocas intersubjetivas, não ocorrendo a formação de um acontecimento poético.

O chamado *teatro invisível* de Boal seria, para Dubatti (2007), uma forma de abdução que não instauraria o acontecimento poético e na qual não se daria a atividade dos espectadores. Estes não se identificam com as pessoas empíricas, envolvidas somente nas interações do mundo vivente.

Chamamos espectadores aos participantes do convívio teatral que, não afetados pelo trabalho técnico nem de ator – salvo circunstancialmente –, intervém com a vontade imediata de expectar – observar, contemplar, examinar, e deixar-se afetar pelo acontecimento poético (DUBATTI, 2007, p. 50)¹⁴⁰.

Assim, os autopoicionamentos do espectador, como pragmática da enunciação, aqui postulados, seriam afecções produzidas pelo contato com a cena, isto é, o acontecimento poético.

Nesse aspecto, o pensamento de Dubatti (2007, 2010) conflui em algumas linhas com o de Rancière (2009), destacando-se o caráter de suspensão e de separação do acontecimento estético em relação à ordem dos imperativos pragmáticos do viver. Sem pretender fazer dessa discussão o objeto do presente estudo, retomo a minha observação anterior: são questões incontornáveis, mas cujas respostas se encontram, guardadas as diferenças entre as perspectivas de cada um, no âmbito de paradigmas estéticos em que a dualidade arte e vida, arte e real, permanecem como âmbitos separados.

Tais paradigmas não permitem fazer o translado para os aspectos contextuais e performativos da cena contemporânea, em que os híbridos e os mediadores entram em circulação. Nessa trilha que venho perseguindo, tais aspectos se revelam em dois movimentos, que tanto se distinguem quanto se misturam: de um lado, a cena entra em contato com o

¹⁴⁰ Tradução nossa.

convívio¹⁴¹; do outro, entra em contato com o real.

Ileana Dièguez (2010, 2011a, 2011b) tem se voltado para o campo de realizações cênicas em que esses dois movimentos – contato com o convívio e contato com o real – se mostram inseparáveis. A pesquisadora leva em conta as colocações de Dubatti (2007, 2010), entendendo que a *expectação* traçaria a fronteira entre os atos teatrais, os quais produzem uma poética e os atos parateatrais (da ordem do real) que não instauraram uma nova ordem ontológica, permanecendo no nível das trocas intersubjetivas (DIÈGUEZ, 20011a, p. 42). No entanto, ela se propõe a examinar as “situações de transgressão dos espaços ônticos e poéticos, de entrecruzamentos e liminaridades” (DIÈGUEZ, 20011a, p. 42).

Esse voltar-se para o convívio é voltar-se para o real que o constitui e o instaura numa cena de interstícios. Esse real aparece não como realismo, construção de realidades, ou ainda inserção de um *ready-made* na ficção (DIÈGUEZ, 2010,2011); seria antes o real “que entra ou invade, concretizando-se entre o desfeito da realidade funcional e o conjunto de acontecimentos que tecem a vida imediata” (DIÈGUEZ, 2010, p. 140).

Será na *estética relacional*, proposta pelo teórico e curador de arte Nicolas Bourriaud (2009), que Ileana Dièguez buscará elementos para pensar as transgressões das fronteiras desenhadas pela *expectação* como separação entre o real e o poético. O que se propõe é pensar não em termos de forma artística fechada, isolada do contexto, como no modernismo, mas sim na forma relacional, que só existiria na dimensão do encontro fortuito (BOURRIAUD, 2009, p. 29-30). Mesmo tendo origem nas artes visuais, mas levando em conta os aspetos performativos, a conexão com o convívio se mostra evidente. O que Nicolas Bourriaud se propõe é pensar a intersubjetividade não mais em termos de mera recepção da arte, mas transformá-la na própria essência da arte (BOURRIAUD, 2009, p. 31).

Ileana Dièguez (20011a) lembra, ainda, o diálogo crítico da *estética relacional* com o movimento Situacionista, liderado Guy Debord e criado em 1957 na França. De um lado, Bourriaud se afastaria da visão implacável de Debord sobre a espetacularidade; de outro, buscaria se aproximar das estratégias de construção de situações, que não incluiriam o Outro

¹⁴¹ Segundo Nina Caetano (2015), “desde Artaud, que já propunha a cena construída no calor da criação, a cena contemporânea vem produzindo experiências de contato com o espectador” (CAETANO, 2015, p. 152). A artista e pesquisadora insere esse aspecto num movimento mais amplo, que é a política da cena, na qual passa a proliferar uma polifonia de vozes, em que a enunciação se faz em processos colaborativos (CAETANO, 2015, p. 152). Assim como o ator deixa de ser apenas um intérprete, tomando parte na enunciação, o espectador é também um propositos.

(BOURRIAUD, 2009, p. 123). “A prática artística”, diz Bourriaud, “é sempre a relação com o Outro, ao mesmo tempo em que constitui uma relação com o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 123). Como mostra Ileana Dièguez, os *Situacionistas* recusaram a separação entre criadores e espectadores, de modo que a vida cultural deveria ser, antes de tudo, um “método de construção experimental da vida cotidiana” (DIÈGUEZ, 20011a, p. 47).

Bourriaud vê em algumas criações da arte contemporânea que a obra instaura, tanto na produção quanto na exposição, a “coletividade instantânea de espectadores-participantes” (2009, p. 82). Entendo que é esse possível que convoca Ileana Dièguez (20011a) a pensar a incorporação do real do convívio na tessitura da cena. Trata-se, segundo Dièguez, das práticas vistas como liminares

que a partir da arte arriscam-se a intervir nos espaços públicos, inserindo-se em dinâmicas cidadãs, ou aquelas que são construídas em zonas intersticiais onde são atravessadas pelo real, assim como aquelas outras que são geradas coletivamente fora da esfera artística. (DIÈGUEZ, 20011a, p. 185).

Percebo conexões com as práticas *site-specific* sob vários aspectos. Primeiramente, o convívio e o lugar, como incorporações do real, operam desfamiliarizando nossos modos de habitar e viver os tempos e espaços. Tornam-se espécie de tensores dos processos de semiotização que formam esses modos de habitar – existir é devir outro. Por isso, como venho insistindo, em vez de novos gêneros artísticos, tais práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais instauram uma política da cena – em que as autorias são múltiplas e as transações entre o ético e o estético estão sempre em pauta. Isso porque a especificidade do lugar não é um traço físico apenas, mas também questão das forças que nele se manifestam – nas modalidades das ocupações e na pragmática da negociação de suas territorialidades, em que o estatuto do observador/participante encontra-se em devir, isto é, não definido previamente, mas em processos cujas regras são construídas no decurso da própria experimentação.

Passo a examinar, portanto, as conjunções entre convívio e lugar em práticas que trazem os tensores *site-specific* em pauta – ou que, como práticas espaciais, lhes fazem vizinhança.

3.2. O convívio e o estatuto do espectador/ participante imbricados com o lugar

*Projetos que implicam ação, lugar e observador nos sugerem
unicamente que as coisas são, de fato, mais complicadas do que
gostaríamos de pensar.*

McLucas e Mike Pearson¹⁴²

Voltemos, assim, à contingência do convívio – no real que ele instaura imbricado com o lugar.

Fiona Wilkie¹⁴³ (2004) enfatiza que a cena *site-specific* procura trazer a atenção do espectador para o sítio, que assume um caráter performativo (WILKIE, 2004, p. 187), posto que, nele, o que se faz presente pode, como venho insistindo, tornar-se um mediador mais do que um intermediário. O que a pesquisadora mostra é que, nesse caso, o público é convidado a perceber e traçar conexões entre a cena e o lugar, mesmo porque o lugar lhe traz associações as mais diversas¹⁴⁴.

No edifício destinado previamente ao teatro, diz Fiona Wilkie (2004), o espectador se envolveria antes com a memória de outras encenações, textos e temáticas – e não com o lugar. Já na experiência *site-specific*, a arquitetura, assim como os vestígios de ocupações anteriores e atuais – acrescento – ativariam em graus e modalidades diversas a memória desse espectador. Essas memórias – continua Fiona Wilkie (2004) – podem ser tanto do lugar

¹⁴² Tradução nossa.

¹⁴³ Fiona Wilkie é professora sênior no Departamento de Drama e Teatro e Performance na Roehampton University, em Londres. Entre os estudos, ela publicou sobre aspectos da performance *site-specific* na Grã Bretanha. Tem desenvolvido pesquisas sobre performance na “virada da mobilidade”, no campo das ciências sociais.

¹⁴⁴ A autora toma por base a estética da recepção de Hans-Robert Jauss, quando em 1967 ele teoriza sobre o horizonte de expectativas do leitor. O que Fiona Wilkie (2004) faz é se perguntar o que ocorre com o espectador da cena *site-specific* quando ele adentra nos espaços encontrados – que horizontes de expectativa estão ali atuando. Ou seja, que cargas de experiência o espectador traz e como se dão as relações entre suas memórias e vivências, tanto a respeito do sítio quanto evocadas pelo sítio.

(relativas ao conhecimento histórico, lembranças diversas, ocorrências mais recentes, etc.), quanto de outros lugares (em que um lugar presente e atual convoca outros lugares). Um sítio, segundo autora, conteria esses dois tipos de memória, com a carga de associações oriundas do campo coletivo e pessoal.

Poderia ser contraposto que um edifício teatral igualmente ativaria essas memórias. O que supõe duas abordagens: uma, a partir das memórias pessoais de um espectador, independentemente da cena (incluem-se nesta categoria as associações provocadas por algum elemento da cena); e outra, pelo fato de algum fato histórico ou cotidiano envolver o espaço como tema da representação.

Desse modo, trata-se, antes de tudo, do possível da última ocupação do lugar incorporar, na tessitura da cena, os traços e vestígios das ocupações anteriores e atuais. Se, ainda assim, isso ocorre num edifício teatral, então estamos no âmbito de uma cena que se faz como prática espacial a partir do contexto local. O que está em foco, contudo, é a configuração do convívio – na qual o espectador tem implicações com o lugar¹⁴⁵.

Entretanto, a duplicidade relativa ao lugar real e ao lugar invocado não é exclusiva da cena *site-specific*. Numa cena, seja qual ela for, tanto os artistas quanto o público estão sempre em jogo com os seus parceiros atuais e os parceiros ausentes – ou “evocados”, para me referir a uma expressão de Félix Guattari¹⁴⁶. Quando a cena contemporânea, no esteio dos procedimentos da neovanguarda, opera junto com as artes visuais o giro performativo, a dobra da semioticidade incorpora tanto os parceiros presentes quanto os evocados. Porém, devo lembrar que é a experiência perceptiva e concreta do espaço como materialidade que permite tais conexões. O que não se faz, como venho sublinhando, sem que todos os ruídos e desvios possam, em modalidades diversas, fazer parte da composição.

A cena *site-specific* é, de certo modo, a extensão – e o tensionamento – dessa tendência em termos do lugar e do convívio. O que vai, então, marcar a diferença de natureza – e não mais só de grau – é que na cena *site-specific* o convívio não se resume às possíveis reconfigurações *no* local. Mais do que isso, o convívio se dá de modo contextual e performativo

¹⁴⁵ Vide o item 4.2.1. *Os espaços encontrados como espaços outros*

¹⁴⁶ Félix Guattari (1992) relata uma experiência de “subjetivação do espaço”, proporcionado pelo que ele chama de “companheiro evocado” (GUATTARI, 1992, p. 138-139). Ele narra que, um dia, seguia com um grupo de amigos por uma grande avenida de São Paulo, quando ele se sentiu “interpelado, ao atravessar uma determinada ponte, por um locutor não localizável” (GUATTARI, 1992, p. 138-139). Guattari conta que foi tomado por uma sensação proveniente da infância, relativa à altura de uma ponte, que aquela travessia no viaduto evocou.

como um ato *do* local. Ou seja, como uma ação que tanto é uma ocupação do lugar, quanto se faz imanente ao lugar. Isso porque, em decorrência da característica performativa deste, o convívio performa.

Mais do que conceber essa performatividade do convívio – inseparável do aspecto contextual que lhe faz par – em termo de participação do espectador, trata-se de perceber, como sugere Fiona Wilkie (2004), as dinâmicas de exploração espacial. Não que essa dimensão participativa deva ser descartada, mas porque, sem essa inserção na espacialidade, ela se torna pouco apreensível. No entanto, eu ainda colocaria a questão em termos das práticas espaciais nas quais o convívio se configura¹⁴⁷.

Fiona Wilkie diz que a atividade do espectador carrega, na cena *site-specific*, duas características básicas: *autorreflexividade* e *hibridização*.

A autorreflexividade decorre em primeira mão da consideração de que a cena *site-specific* não conta somente com as pessoas agenciadas previamente como espectadoras. Podem ocorrer – como se dá nos espaços vazados e públicos – presenças que não estão voltadas *a priori* para a cena: são os habitantes e/ou transeuntes do lugar. Trata-se, segundo Wilkie (2004, p. 204) do fenômeno da “dupla audiência”¹⁴⁸: a primeira é aquela que se desloca para o local com o objetivo de assistir a uma cena. A segunda é surpreendida em meio às atividades corriqueiras e pode ou não considerar o que ocorre como cena.

A relação entre os dois grupos torna-se complexa, segundo Fiona Wilkie (2004). Ela cita um exemplo: o primeiro grupo, o das pessoas que estão no lugar por outro motivo que não a cena, pode ser visto pelo segundo grupo, o das pessoas que foram exclusivamente para isso, como parte da própria cena. Podem ocorrer, ainda, diferentes retornos entre a ocupação cênica e os dois grupos de audiência. O que a autora vai enfatizar, nesse processo, é a condição de o observador se ver sendo observado no ato de observar. Além disso, as negociações espaciais, pertinentes a cada grupo, passam a ocorrer no âmbito do acontecimento cênico ou em função dele.

Quanto ao primeiro grupo, observo também que os transeuntes e/ou habitantes do lugar que não foram agenciados como espectadores, podem passar a sê-lo no curso do processo. Nos espaços vazados e públicos do meio urbano, essas variações e co-implicações de práticas espaciais tornam-se especialmente relevantes na cena *site-specific* e nas

¹⁴⁷ Cf. item 4.5, *O convívio como prática espacial*.

¹⁴⁸ Tradução nossa.

proposições que lhe fazem vizinhança, como as performances e intervenções urbanas.

O caráter híbrido que o espectador comporta, na cena *site-specific*, tem por referência o fato de ele se ver inserido numa duplicidade: tanto é afetado pela ocupação cênica quanto pelo lugar. Fiona Wilkie (2004, p. 207) dirá que o espectador de teatro é ficcionalizado pela cena, enquanto o espectador *site-specific* é ficcionalizado tanto pela cena quanto pelo lugar, assumindo um caráter híbrido¹⁴⁹.

Aquilo a que Fiona Wilkie (2004) se refere como sendo uma ficcionalização proveniente da cena, de modo exclusivo, pode ser entendido em termos das realizações nas quais o espaço (tudo aquilo que ocorre entre atores, entre atores e espectadores ou entre espectadores e espectadores, ou ainda entre estes e outros actantes, como iluminação, cenografia da área de jogo dos atores, sonoridade, etc.) torna-se tessitura cênica. No entanto, falar de ficção pode levar ao equívoco de associar a atividade do espectador a um tipo de teatro somente. A *poiesis* – para lembrar o termo utilizado por Jorge Dubatti (2007, 2010) – não significa necessariamente ficção. No caso, como Wilkie (2004) mostra, as referências provêm do campo literário. Na trilha que venho seguindo, diria antes que estão em jogo as dobras de semiotização.

Esse hibridismo acarreta ainda, devido à duplicidade que comporta, segundo Fiona Wilkie (2004), as noções de cotidiano e extra-cotidiano. A cena *site-specific* não colocaria a vida cotidiana do espectador em suspense, como ocorreria em outras condições de cena. Ao se ver implicado no lugar, o espectador também se vê, como visto antes, acionado em algum modo implicado com ele. Contudo, tal imanência não significa, *a priori*, ausência de estranhamento.

O que Fiona Wilkie (2004) aborda são os papéis do espectador quando se localiza no espaço encontrado. No edifício teatral, o papel de ser um espectador já estaria dado desde o início, desde o momento em que ele compra um ingresso ou apresenta um convite, mesmo que o espaço seja parte da cena. Isso não significa, ao meu ver, que os processos de subjetivação já estariam pré-formados. Apenas que ele tem por pressuposto o foco de semiotização/ficcionalização na cena. Já no lugar no *lugar encontrado*, outras disposições se

¹⁴⁹ O caráter de hibridismo a que Fiona Wilkie (2004) se refere não é o que venho utilizando – oriundo tanto do pensamento de Bruno Latour (1994) (para abranger essa zona de indeterminação entre humanos e coisas, entre natureza e sociedade) e das características contextuais e performativas das vanguardas, com a mistura de linguagens etc. São campos distintos, mas que eu associo por entender que nesse último – o das vanguardas – o primeiro, o da desterritorialização do antropocentrismo, do papel dos mediadores e, por fim da invasão periférica sofrida pelo modernismo artístico.

colocariam, apesar de os códigos e hábitos da recepção teatral – chamada então de convencional nesse sentido – também poderem estar atuando. O espectador entra, de modo pragmático, em negociações espaciais. Ou seja, ele pode ser convidado e/ou requisitado a assumir outros papéis que, segundo Wilkie (2004), além do anterior – o de espectador: turista, detetive, orientador, curador, cartógrafo, visitante, consumidor, antropólogo, arqueólogo, peregrino, entre inúmeros outros (WILKIE, 2004, p. 208). Daí, mais uma vez, o caráter de hibridismo de que fala a pesquisadora.

Em *Bom Retiro 958 metros*, do Teatro da Vertigem, adquirimos os convites num centro de cultura, distante várias quadras da locação inicial, que é um *shopping center*. Percebo, então, essa estratégia de já situar o espectador na imanência do lugar – isto é, do real. Chegamos lá e nos deparamos com o espaço fechado, com uma mulher com figurino de trabalhadora comercial, sentada numa cadeira, numa atitude de solidão em meio à multidão, tendo o rosto iluminado pelo celular que tem à mão. Eu não só já estou diante de uma paisagem, como já começo a me perceber como um habitante também dessa paisagem.



Figura 5. *Bom Retiro, 980 metros*. Disponível em: http://www.canalaberto.com.br/index.asp?secao=cartaz_ver&id=65 – Foto: Flavio Morbach Portella). Acesso: 12 abr. 2015

Nesse caso, a minha negociação com o espaço – quando entro, em que tempo e ritmo, por onde passo, quanto me demoro, as pessoas que estão mais próximas e mais distantes, por onde sigo ou desvio, etc. – estará se dando não pelas necessidades da instituição teatral, em que me agencio como espectador, mas em função do acontecimento cênico que se instaura na espacialidade. De certo modo, há variáveis disso no próprio edifício teatral, como vimos. Isso ocorre quando a prática espacial está em curso. No caso de *Bom Retiro, 958 metros*, eu

adentro na atividade de espectador pela mediação do lugar – esse espaço encontrado, com o qual a ocupação cênica está implicada.

Outro exemplo pode ser dado no caso da saída do *Shopping Center*, em direção à caminhada pelas ruas. Deparamo-nos com uma série de roupas espalhadas pelo chão, interpostas entre nós e a portaria. Tal disposição exigia do espectador a decisão de pisar ou se desviar daqueles objetos. Essa decisão não é somente física, ou seja, exclusivamente um deslocamento. Vejo nesses agenciamentos espectador-lugar os posicionamentos do espectador na pragmática da enunciação, através dos quais se pode produzir um processo de subjetivação.

Matteo Bonfitto (2013) aborda esse tema, questionando o que ele identifica como sendo uma tendência meramente físico-espacial. Ele parte da crítica de Jacques Rancière (2009), contida em *O Espectador Emancipado*, sobre as cenas em que se confundem agenciamento e mobilidade:

Não basta fazer que o espectador se desloque espacialmente para que tal oposição seja embaçada. Deslocamentos espaciais não garantem necessariamente qualquer tipo de agenciamento. O agenciamento se dá através da emergência do performativo; o deslocar-se não cria condições, necessariamente, para que tal emergência ocorra. (BONFITTO, 2013, p. 186).

A advertência de Matteo Bonfitto (2013) incide sobre o que, noutra perspectiva, faz a distinção entre a máquina e o *agenciamento maquínico*. O equívoco reside nesse fato de tomar o físico-espacial (o fator mecânico) – evidenciado numa determinada máquina de ver – como significação última (o *maquínico*). Mais do que isso, essas ações que parecem ser puramente estilísticas podem estar agenciadas por outras linhas de força, como aquelas que não passariam, segundo o autor, de “operações de *marketing* cultural” (BONFITTO, 2013, p. 186).

Contrário disso, em *Bom Retiro, 958 metros*, eu me vi agenciado como espectador numa subjetivação que exigiu de mim um posicionamento. Foi muito difícil transpor aquela barreira de roupas no chão. Não porque exigia esforço físico, mas porque eu fui agenciado pela instalação. Eu trazia à mente a presença dos corpos ausentes que teriam usado aquelas roupas. A cada momento, a cada passo, uma sensação dolorosa me atravessava. Posso estar operando uma semiotização muito particular e pessoal em relação à cena, mas não devo deixar de registrar que ela me convocou, de algum modo, a essa apropriação. Nesse deslocamento, eu era um espectador-participante, pois meu movimento e os das pessoas que estavam comigo eram também parte da cena. Antes de tudo e além disso, quero ressaltar que o extensivo (o

trajeto percorrido no deslocamento) pode conter o intensivo (as transformações de um corpo) – não ao modo da metáfora, mas sim do real que a dobra introduz.

O hibridismo a que Fiona Wilkie (2004) se refere envolveria não só essa duplicidade – de ser afetado pela cena e pelo espaço – mas também uma ampla gama de papéis e funcionalidades: o espectador se vê como um aventureiro no espaço, um intruso, um turista, um convidado e assim por diante. Entendo que a autora não se refere somente ao fato de o espectador assumir um determinado lugar ficcional na cena, como ocorre nas configurações do convívio em que ele presencia o acontecimento por um viés localizado. Vimos isso nos exemplos de Grotowski (1976), na fase do Teatro Laboratório, quando em o *Príncipe Constante*, por exemplo, o espectador encontra-se na situação de quem assiste a uma lição de anatomia. Na cena *site-specific*, as implicações do ato de observar são imanentes ao lugar – estão em diálogo tanto com os elementos da arquitetura (com a materialidade física da locação), quanto com os vestígios de uso e/ou abandono, assim como a simbologia do lugar e as configurações do convívio.

Um exemplo dessa implicação do observador com o lugar é intervenção urbana *A última palavra é a penúltima*¹⁵⁰, realizada na *Virada Cultural*, na passagem subterrânea do Viaduto do Chá, São Paulo, em abril de 2008, uma ação conjunta de três grupos de teatro, com características performativas: Teatro da Vertigem (Brasil), LOT (Peru) e Zikzira (Brasil/Inglaterra).

Localizava-me em volta do lugar, lotado de pessoas e de eventos que ocorriam por todos os lados. Havia uma pequena multidão na entrada dessa passagem. Lembrava-me vagamente de tê-la um dia atravessado, numa das visitas que eu havia feito à cidade. Conversei com uma pessoa da produção e disse que meu nome estava na lista, como convidado. Fiquei preocupado em não conseguir assistir – tinha viajado para isso. A moça forneceu-me uma senha e disse que em mais ou menos meia hora se iniciaria nova sessão.

Enquanto esperava a moça me entregar a senha, notei pessoas descendo as escadas

¹⁵⁰ Intervenção Cênica a partir do "O Esgotado" de G. Deleuze. Direção: Eliana Monteiro (Teatro da Vertigem - SP/Brasil); Carlos Cueva (LOT - Lima/Peru); André Semenza e Fernanda Lippi (Zikzira - BH/MG/Brasil - Londres/Inglaterra); Atores: Teatro da Vertigem: Daniela Carmona, Flávia Maria (cantora), Luciana Schwinden, Marília De Santis, Miriam Rinaldi, Roberto Audio, Rodolfo Arantes, Sergio Pardal, Sergio Siviero, Thiago Franco Balieiro. Lot: Erika Aguilár, Lucía De Maria, Rafael Mendiet. Zikzira: Marçal Costa, Macarena Campbell. Desenho de Luz: Guilherme Bonfanti. Direção de Arte: Marcos Pedroso. Desenho de Som: Kako Guirado - Usina Sonora. Figurinos: Marcos Nasci. Trilha Sonora: The Hafler Trio. Mixagem: Evaldo Luna/Estúdio Três Orelhas. Laboratório de Performance: Eleonora Fabião. Coordenação de Grupo de Estudos: Peter Pál Pelbart. Operador de luz: Camilo Bonfanti. Contra regra: Zan Martins. Apoio artístico ao projeto: Antônio Araújo. São Paulo, Abril de 2008.

e seguindo para dentro do lugar. Perguntei o que era aquilo. Ela apenas me disse que, se eu quisesse, poderia ir também. Por impulso, entrei. Na passagem, logo no início, as vitrines estavam opacas, não se enxergando nada lá dentro, o chão molhado de espuma e, mais já para perto da saída, um clima de bastidores: um cão e possivelmente uns artistas no final do corredor. Fui andando ao lado das pessoas e achei tudo muito estranho: por que eu estava ali, atravessando aquele final de cena? E por que essa pequena multidão seguia assim? Fiz a travessia vendo os bastidores da ação e, finalmente, sai pelo outro lado. Aguardei minha vez de assistir a cena inteira, de verdade. Ainda não havia me inteirado da experiência anterior.

Adentrei para a passagem-galeria. Já estava tudo limpo. Fomos convidados a entrar no espaço apertado das vitrines, onde havia banquinhos para que o público pudesse se sentar. Curiosamente, olhávamos a passagem do lugar em que as mercadorias eram vistas. Havia uma pequena caixa de som, à direita e ao alto, bem discreta. Podia ver também, do outro lado da passagem, a outra vitrine, localizada frontalmente em relação à vitrine em que eu me situava. Possivelmente lá também deveria haver público. Mas o vidro estava opaco, de modo que eu não poderia, até aquele momento, saber.

Percebi, então, que a ocupação configurava duas plateias ladeando o corredor central. Conhecia aquele código: a ação ocorreria no centro, em passagem, sendo que as ações surgiriam da saída da passagem à minha direita em direção à entrada (relação estabelecida na cena e não no uso cotidiano do lugar).

Mas não foi isso o que ocorreu logo de início. A ação esperada de atores na passarela não apareceu imediatamente¹⁵¹. Em vez disso, a iluminação interna de nossa vitrine caiu, e a outra plateia tornou-se visível. O que agia, então, era a paisagem formada por aquelas pessoas que também deveriam estar nos olhando. Repentinamente a luz deles se apagou. Então eu percebi que possivelmente eles nos olhavam. Esse jogo iria ocorrer, em vários momentos, durante o transcurso da cena. A plateia tornando-se parte da paisagem cênica.

Iniciaram-se, então, as ações dos atores na passarela. Eram de caráter minimalista, no sentido de serem concisas, visuais e sonoras – em que não existiam personas dramáticas, desenvolvimento de fábula e conflito dramático. Uma mulher vem sendo arrastada lentamente pelos cabelos, atravessando assim toda a passarela. Um cão passa latindo. Em

¹⁵¹ Estou procedendo ao relato de minha participação como espectador, nessa ação de 2008. Portanto, posso estar equivocado quanto a alguns dos dados que apresento de memória. Se há alguma falha, entendo que ela não compromete o todo desta narrativa – visto que a intervenção em pauta não é objeto da investigação. Trata-se de um exemplo para discutir aspectos do convívio e do estatuto do observador/espectador.

outro momento, os atores jogam espuma nas vitrines e nossa visão fica, por um momento, coberta pela névoa. Que depois será desfeita pelos próprios atores, mediante o uso de limpadores do tipo que se usa nos vidros de carros. São linhas rítmicas, sonoras e visuais, que vão se alternando com nossas presenças – iluminando e apagando o convívio.

Num dos momentos, a vitrine defronte à nossa se apaga e surge uma pequena multidão que começa a transitar na passarela. Estamos, então, invisíveis a eles – percebo. As pessoas passam conversando, rindo, estranhando o ambiente caótico (espumas no chão etc.), as vitrines apagadas e escurecidas. Nesse momento vi que eu – como eles – estava sendo observado, e não sabia disso.

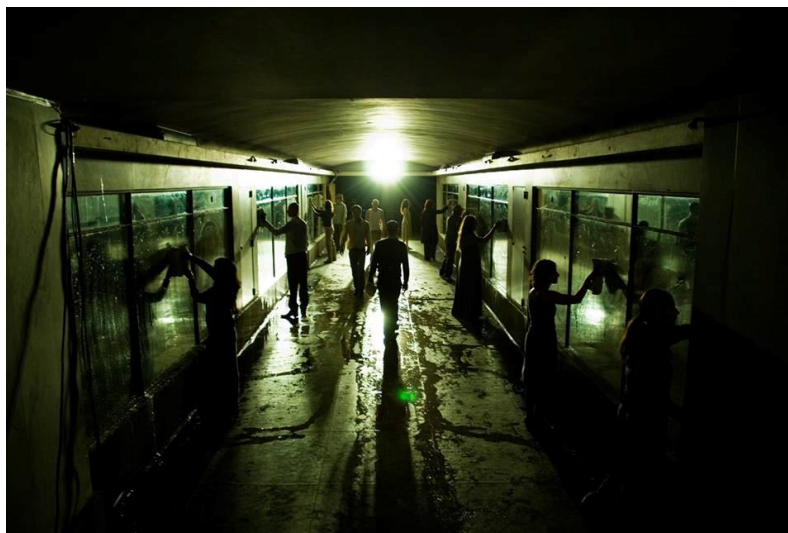


Figura 6. *A última palavra é a penúltima.* Foto: Edu Marin. Disponível em: http://www.blogfalando francamente.com/2014_09_01_archive.html Acesso: 12 abr. 2015

A intervenção urbana me faz pensar que, no caso, deparo-me com uma prática artística que faz do convívio uma prática espacial. Que está presente, a meu ver, na cena contemporânea, mas que, como uma continuação desta, constitui um dos tensores *site-specific*. Destaco alguns tópicos e questões sobre essa ação, com respeito ao convívio e ao estatuto do observador/espectador.

- O observador *in situ*. Ele é revelado na sua atividade – na sua prática – de observar. Não é simplesmente o procedimento de iluminar a plateia ou a ela se referir, mas principalmente no ato de se perceber observando e sendo observado – nos possíveis dos processos de subjetivação que isso acarreta.

- Observar é um *modo de habitar*. Portanto, uma prática espacial em curso. Em decorrência da primeira nota, o ato de observação não se resume a olhar o que está adiante.

O observador habita um lugar que, apesar de ser separado da cena pela topografia, topologicamente não o é. O acontecimento cênico é o lugar e também a presença física do público. No caso, o observador habita a vitrine onde se expõem as mercadorias.

- O convívio tem um corte, uma separação. Isso se dá em dois planos: o da relação com as imagens/ações que ocorrem na área de circulação, que é a passagem de pedestres; e na relação dos observadores/espectadores entre si.

- Percebo o possível de um movimento interno realizado pelo observador, quando este se vê em deslocamentos perceptivos e situacionais, mesmo não saindo do lugar. O acontecimento cênico de *A última palavra é a última* tem na dinâmica de transparência e opacidade, em que o convívio é exposto, uma de suas linhas de sentido e significação, a qual depende, por sua vez, do modo como o observador participa da enunciação. A ocupação dispõe os observadores, que se percebem situados, de modo que eles possam produzir ou não posicionamentos e processos de subjetivação. Eu me via no lugar daquele que agora, passa diante de mim sem saber que está sendo exposto, o que me gerava um certo incômodo, por me ver nesse lugar privilegiado, de ver sem ser visto.

Um dos equívocos ao analisar *A última palavra é a penúltima* seria o de tomar o observador como aquele que assiste a algo que ocorre diante dele no palco (a passagem por onde ocorrem as ações dos atores, do cão, etc.), que seria preenchida por um fundo sonoro e, em certo sentido, visual, a fim de ele operar a recepção, a partir da plateia. Como vimos com Lehmann (2007), uma das proposições da cena contemporânea, para ele de características pós-dramáticas, é que a materialidade é tema e conteúdo da representação.

Nessa ocupação, o espectador, sua presença corpórea, situada na configuração do convívio, é parte da tessitura da cena. Por um lado, o espectador se vê, enquanto presença física, como parte da paisagem, juntamente com outros aspectos sensoriais e contextuais do lugar que estão em jogo, misturando corporeidades diversas (cotidianas e extracotidianas, do corpo cidadão ao corpo artista), em meio aos fantasmas que ali circulam. Por outro lado, ele vai tecendo uma rede de posicionamentos, de significações e de sentidos, em que o acontecimento transcorre.

A ocupação acionou os actantes locais (configurações do convívio, espacialidade, aspectos sensoriais e contextuais do lugar, presença de corpos cotidianos, corporeidade dos atores) e fantasmáticos (a dimensão do aparecer como irrupção de sensações e imagens através das corporeidades e das ações minimalistas dos atores e seus parceiros de cena) para

realizar esse esgotamento. Cabe ao observador, na configuração do convívio, subjetivar ou não, mesmo que já situado na própria cenografia da intervenção urbana¹⁵².

Outro exemplo em que o observador se vê afetado não só pela cena, mas também pelo lugar, é a deambulação cênica intitulada *Naquele Bairro Encantado*¹⁵³ – ocorrida na região da Lagoinha, em Belo Horizonte. Três pessoas, dois homens e uma mulher, estão sentadas no banco de um ponto de ônibus, em um fim de tarde de sexta-feira. Eles usam máscaras do tipo da *Commedia Dell'Arte*. Os dois homens usam ternos; a mulher, uma saia colorida, e leva uma sacola de sisal, do tipo que se usa para fazer feira. Olhamos, eu mais duas pessoas, a uma distância de uns 20 metros. Depois de certo tempo, um deles olha em nossa direção e pergunta: “Vocês vão ficar aí olhando a gente?”

Tal interpelação veio em nossa direção, numa provocação quanto ao lugar distanciado que pretendíamos assumir diante do que nos esperava. Seguimos os atores pelas ruas do Bairro Lagoinha. Fui informado de que eles ocupavam uma casa, de onde saiam caracterizados, conversando com as pessoas da comunidade, dizendo-se antigos moradores. Entre as ações, havia músicas antigas, tocadas e cantadas por eles. Um dos pontos de partida da ação foi o desejo de confrontar as máscaras da *Commedia Dell'Arte* em situações cotidianas, numa determinada localidade¹⁵⁴.

Naquele Bairro Encantado teve pelo menos três formações: a primeira ocorria no final de tarde das sextas-feiras, em que os artistas deambulavam pelo bairro, interagindo com as

¹⁵² Um corte da recepção crítica especializada e não especializada da intervenção cênica mostra essa polaridade de quando o observador processa uma subjetivação através do acontecimento – e quando isso não ocorre. Não sendo meu objeto essa análise, cito apenas a título de ilustração trechos de dois exemplos. O primeiro, do crítico da Folha de São Paulo (19.04.2008), Sergio Salva Coelho, quando ele diz: “Trata-se então do esgotamento do espetáculo, diante do excesso de rupturas e rótulos da modernidade? Cria o espetáculo que vê. Mas qual o personagem do observador? (...). No papel de provador público, tentando relatar um nexos, a lembrança das freiras emparedadas do mosteiro da Luz não ajuda minha claustrofobia. Na saída, cumprimento uma atriz: “Não sei o que é, mas é bom”. E de Paulo Rocha, do Coletivo Conjunto Vazio, em comentário no site *Bacante* (21.04.2008): “(...) um espaço como um aquário/vitrine, onde se observa e é observado, provocando uma sensação de voyeur e exibicionismo, nunca se sabe quem te observa... (...) quem vigia/observa quem?” In: <http://www.bacante.com.br/critica/a-ultima-palavra-e-a-penultima/>

¹⁵³ *Naquele Bairro Encantado*. Projeto de Pós-doutorado no PPG-ARTES EBA/UFMG. Bolsa FAPEMIG. Orientação: Mariana Lima Muniz. Belo Horizonte, 2011. Direção e concepção original: Rogério Lopes. Dramaturgia: Larissa Alberti. Direção Musical e Preparação Vocal: Eberth Guimarães. Orientação Musical: Helena Mauro. Atores criadores: Diego Poça, Larissa Alberti, Marcelo Alessio, Rafael Bottaro, Rafaela Kênia, Rogério Lopes. Participação Especial: Fernando Linares, Helena Mauro, Michele Braga e Raphael Sales. Figurinos: Juliana Floriano. Criação e confecção de máscaras: Fernando Linares. Orientação teórica: Elisa Belém. Composição original da música “Naquele Bairro Encantado”: Raphael Sales e Larissa Alberti. Produção: Rafaela Kênia e Rafael Bottaro. Realização: Teatro Público

¹⁵⁴ Algumas informações como esta, que extrapolam a minha percepção direta da ação, me foram dadas pela Professora Dra. Mariana de Lima e Muniz, que orientou o grupo. Outras me foram fornecidas em conversas posteriores e informais com os atores participantes.

pessoas; a segunda se dava nos sábados à noite, quando eles partiam do entorno de uma praça para fazer serestas nas portas das casas; também aparecia, paralelamente, mas sem contato e proximidade com esse primeiro grupo, uma noiva defunta que transitava e depois sumia; numa terceira vez, a casa deles era aberta ao público convidado. O meu contato foi com as duas primeiras saídas.

Algumas características dessa dupla implicação do observador – com a cena e com o lugar – de que fala Fiona Wilkie (2004), podem ser notadas:

- A dupla audiência, como vimos, também é citada pela autora. Trata-se de uma marca dessa cena que transcorre nos espaços abertos e vazados da cidade – no caso, as ruas, calçadas e as varandas, bares e sacadas. A presença de pessoas que não estavam ali, na prática espacial do transitar e habitar o local, mas que eram espectadores da cena, distinguia-se nitidamente dos outros. Pelo fato de estarem quase sempre juntos, numa relação em que uma certa distância os mantinha com o controle visual do que estava ocorrendo no entorno, pela apreciação que faziam, silenciosa e estampada nos rostos ou, às vezes, num e noutro comentário entre eles, assim como pelo fato de não estar em interação cotidiana com o bairro (fazendo compras, bebendo no bar, conduzindo os filhos da escola para casa, etc.), essa tensão era permanente. Quando os mascarados interagiam com as pessoas do bairro, elas também nos olhavam e ao mesmo tempo se percebiam sendo vistas, como parte de uma cena que os atores estavam criando ao vivo.



Figura 7. *Naquele Bairro Encantado*. Foto: Felipe Chemicatti e Pedro Carvalho

- As interações provocadas pelos artistas no convívio com os habitantes modificam o estatuto do observador, que não se contenta com a atitude contemplativa e com a modalidade da reação interna, mas principalmente externa (FISCHER-LICHTE, 2011), conduzindo à esfera da participação em termos de posicionamentos e performatividade em alguns casos. Exemplo disso, entre tantos outros, é o momento em que um dos mascarados aparece na sacada de uma casa, tomando café, conversando com a moradora e acenando para nós, que estávamos na rua¹⁵⁵. Nas saídas dos sábados, moradores e moradoras sentavam com os mascarados nas varandas, cantando juntos.

- O contexto local tornou-se marcante para a semiotização das ações. Os mascarados diziam ser antigos moradores, citavam lugares e ocorrências, de modo que os habitantes entravam no jogo – sabiam disso – de sua parte, conferindo até onde eles conheciam realmente as histórias e as características do Bairro. Entretanto, além de ser um reduto tradicional da cidade de Belo Horizonte, a Lagoinha abriga o antigo cemitério do Bom Fim. A história da noiva-defunta faz parte dos casos contados pelas pessoas. Quando essa personagem surgia, ocorria um alvoroço no entorno, sempre a uma distância de aproximadamente um quarteirão. Alguns dos habitantes do lugar não partilhavam o fato de estarem diante de uma cena produzida, acreditando ser realmente uma alma penada.

Havia, portanto, uma separação nítida, não só em termos de dupla-audiência, mas de modos de partilhar ou não de uma cena produzida – de uma *poiesis*; por conseguinte, não se dava o agenciamento do habitante em espectador, para lembrar as colocações de Dubatti (2007, 2010). Nesse caso, não ocorreu a mediação que permitisse a passagem à subjetivação por meio da cena. Contrariamente a isso, esta se deu por meio da crença – na qual o fantasma encontra-se colado no reino dos fins. O contexto, nesse exemplo, resistiu subir à superfície do acontecimento cênico¹⁵⁶.

Posso dizer, portanto, que o caráter de prática espacial perpassa as questões relativas ao estatuto do observador/participante em *Naquele Bairro Encantado*. Mesmo no caso da

¹⁵⁵ Notei que os mascarados interagiam com as pessoas que dispunham de um status social que não fosse o de extrema pobreza. Uma velha senhora passou catando latas nos lixos em volta e para eles, os atores, ela não existia. Fiquei sabendo posteriormente que eles já tentaram contato com essas pessoas, mas que foram repudiados ou evitados por elas. Não entravam, portanto, no jogo da teatralidade e não se interessavam por ele. Essa informação me foi fornecida também por Mariana de Lima e Muniz.

¹⁵⁶ Fui informado pela atriz que representava a noiva-defunta que a ação gerou reações conturbadas entre alguns dos moradores. Algumas saídas da noiva-defunta eram feitas por volta das 22 horas, independentemente de os mascarados fazerem serestas. O fato de a personagem sumir rapidamente (entrava num carro ao virar uma esquina, que ninguém via) e logo reaparecer em outro local reforçava o imaginário local.

noiva-defunta – pois a dificuldade em se passar à expectativa e à participação, por parte de alguns, se devia ao caráter mesmo de a cena se entretecer com as reações dos habitantes do lugar e, na minha avaliação, com a ausência da mediação que pudesse conduzir o jogo numa dobra de semiotização pela experiência do *fora* – e não por uma interiorização fantasmática, absorvida pela crença.

Para aqueles que vieram de fora e para outros que conseguiam perceber o caráter de encenação, ocorreu uma prática espacial em que a dobra de semiotização não se fez pela interiorização do drama, tampouco pelo espetáculo, mas sim no âmbito do vivido e convivido. Os lugares da vida urbana – os espaços públicos e os espaços residenciais com porosidades abertas à rua – tornavam-se não mais um simples intermediário para o simples estar nos fazeres domésticos ou para o ir e vir das pessoas, mas se faziam mediadores na medida em que deflagravam o jogo, o lúdico, os fantasmas (tanto na aparição-presença dos mascarados quanto na noiva-defunta), a ação coral (cantar junto, público e atores), os modos de convivência. Abriam-se frestas no cotidiano¹⁵⁷.

Um terceiro exemplo já nos conduz para um acontecimento cênico no qual não se trabalha com a expectativa, mas com a participação do habitante/transeunte na proposição deflagrada pelos artistas. Trata-se da intervenção urbana *Kaza Kianda*¹⁵⁸, realizada pelo Agrupamento Obscena, na região central de Belo Horizonte. A ação foi concebida e performada por Leandro Silva Acácio e Saulo Salomão e, do ponto de vista da prática, consistiu em construir uma instalação (configurando um espaço de aconchego, ao modo dos moradores de rua) e realizar uma ocupação (os performers passavam a habitar aquele novo lugar, interagindo com as pessoas que ali transitavam) nos espaços das calçadas. A duração era indeterminada: às vezes uma manhã ou uma tarde inteira se passavam nessa moradia efêmera.

¹⁵⁷ Quando fomos embora, o meu filho, então com 12 anos, que me acompanhava com mais dois meninos, um por volta de 09 anos e outro de 05, me disse: - *Gostei muito desse teatro que faz as pessoas felizes!*

¹⁵⁸ *Kaza Kianda*, Belo Horizonte, 2011. Instalação e performance que ocorreu com Leandro Silva Acácio e Saulo Salomão. Segundo a informação constante no projeto, “a elaboração da *Kaza Kianda* ocorreu dentro do projeto *Corpos públicos, espaços privados: invasões no corpo da cidade* realizado pelo Obscena – Agrupamento independente de pesquisa cênica (BH/MG) em parceria com o Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (CCUFMG), em 2011, no edital de residência artística *Cena Aberta*. A intervenção fez parte das mostras de trabalho do Obscena, realizadas entre março e agosto de 2011. A *Kaza Kianda* também foi convidada a integrar a programação do II Festival de Performance de Belo Horizonte, em agosto do mesmo ano’.



Figura 8. *Kaza Kianda*. Os performers Saulo Salomão e Leandro Acácio. Foto: Arquivo Obscena

Ocorreram, assim, intervenções nos espaços da cidade, que, apesar de se instalar uma casa nas calçadas, não se deixava confundir com os habitats provisórios que os moradores de rua construíam precariamente. Os performers não escondiam dos transeuntes que eles não eram habitantes das ruas – não mascaravam sua classe social, não mudavam de roupa, etc. Posso inferir, pelos relatos dos artistas e envolvidos na ação¹⁵⁹, que a configuração proporcionada pelos artistas diferia também daquelas construídas pelos moradores de rua, pelo caráter de abertura à entrada do outro – dos passantes – naquela situação construída: o tabuleiro de damas, o rádio, o café, os lugares reservados para quem chega, entre outros elementos.

Além disso, entendo que o modo como os artistas ocupavam aquele território denunciava de certa maneira o caráter de instalação: seja por estarem abertos à visitação – o que era intencionalmente não anunciado, mas insinuado, seja por algumas convidarem as pessoas a adentrarem quando eram interpelados pelos transeuntes. E ainda por manterem um tensionamento sobre o que a a o significava, em que não explicavam a a o; antes, davam prosseguimento   pragmática do viver o cotidiano (ligar o rádio, oferecer café, convidar para sentar), nisso sim, como se fosse uma casa aberta aos vizinhos. Pelos relatos, nota-se a mistura

¹⁵⁹ Esta narrativa não   baseada na minha observa o, já que eu não estive presente   a o. As informa es me foram cedidas pelos performers Leandro Silva Acácio e Saulo Salomão, incluindo Clóvis Domingos, que participa do Agrupamento Obscena e presenciou as a es.

– um *continuum*¹⁶⁰ – entre histórias de vida (dobra de interiorização) e compartilhamento de uma duração e de um espaço real, numa situação construída (dobra da experiência do fora). A enunciação, a meu ver, encontra-se articulada na prática espacial, na própria configuração do convívio, na medida em que este participa do engendramento da tessitura cênica.

Essa intervenção urbana ao modo de uma instalação-performance, que é *Kaza Kianda*, me leva a considerar a entrada do observador/participante sob dois aspectos, a partir de uma apropriação que faço de um texto André Carrera (20015). Pode-se observar, pelos relatos, que houve momentos em que os membros do Obscena ocupavam a casa, e outros em que cada um dos performers se encontrava sozinho. Entendo que são dois planos distintos. Em um deles, ocorre uma apropriação por parte de um grupo de pessoas, na qual se realiza a invasão e/ou ocupação da cidade. No outro, produz-se um tensionamento criado entre as texturas e presenças dos artistas e transeuntes/habitantes do lugar, com o consequente adensamento, que pode levar a uma tessitura cênica – seja ao modo da instalação e/ou da performance.

Ao se deparar com o primeiro caso, o transeunte/habitante decodifica, logo após ter passado o efeito do estranhamento, estar diante de um fato próximo a uma festa. Cabe a ele aderir ou não. No segundo, vão se dando aproximações territoriais e compartilhamentos de uma duração, de processos de subjetivação, através de posicionamentos e, inevitavelmente, performatividade.

André Carrera (2015) discute a diferença entre a festa, exemplificada pelo carnaval, e a ficção. Na primeira, todos são foliões, não havendo lugares distintos. Diferente disso, na ficção “se dá o estabelecimento de lugares distintos desde os quais se podem fabricar encontros nos quais se sabe que o distinto não é contraposto, mas sim complementar” (CARRERA, 2015, p. 08). Trata-se, segundo Carrera, de uma “ficção construída como jogo da co-presença” (2015, p. 08).

Kaza kianda não apresenta, a meu ver, um modo de ficção. Tampouco pode-se dizer que instaure atividade do expectador – e sim a do observador que pode passar – ou não – à participação. No entanto, o segundo tipo de ocupação, feito pelos dois artistas que habitam a casa, se não gera uma ficcionalização, produz uma terceira coisa: a tessitura das presenças e

¹⁶⁰ A noção de *continuum* será abordada no relato sobre as performances urbanas do Coletivo Contraponto, no Capítulo 5.

texturas do real em termos de uma *duração compartilhada*¹⁶¹. O que difere da festa é que, nesse caso, os lugares continuam distintos, mas não ao modo de atores e espectadores, e sim em termos de convidador e hóspede. A questão que fica em aberto se refere, de um lado, aos graus em que tais funções – de convidador e de hóspede – constituem regras *a priori* ou, ao contrário, se estas são criadas durante a interação. De outro, aos movimentos subsequentes, na tessitura de uma relação – com os riscos que ela apresenta de submergir o acontecimento numa diluição de afetos e proximidades sem distâncias, em que a ordem dos fins – afetivos, pessoais, cotidianos – recaptura o que foi transformado em um híbrido e em um mediador. Assim, a instância da teatralidade liminar de que fala Ileana Dièguez (20011a) mantém, em algum nível, o estar *entre*. São riscos que as práticas artísticas que se inscrevem no urbano não deixam de correr.

Depois de abordar, nesta narrativa, a genealogia *site-specific*, os tensores da cena *site-specific* e as contingências do convivo, junto ao estatuto do espectador/participante, adentro, no próximo capítulo, no tema da espacialidade.

¹⁶¹ A noção de *duração compartilhada* será abordada no Capítulo 5., nos procedimentos utilizados pelo Contraponto.

4. Espacialidades

4.1. Chave de leitura: inscrições no urbano

Como abordei no capítulo anterior, os aspectos contextuais e performativos das vanguardas tiveram nos espaços da cidade um dos vetores de experimentação. O meio urbano passa a assumir posição privilegiada nas práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais – entre as quais se encontra a cena *site-specific*. A vida urbana passa a fazer parte da materialidade expressiva, da medialidade expandida e das dobras de semiotização em curso. Para a investigação prática, que exponho no Capítulo 5, o ambiente urbano tornou-se a arena e o cenário das experimentações. Portanto, abordar a espacialidade do ponto de vista teórico é voltar-se a esse plano de nossa experiência concreta, o viver nas cidades. Trata-se, assim, de tomar o tema em termo de inscrições no urbano.

Henri Lefebvre (1991,2001) entende o urbano como realidade social e a cidade como sendo “a realidade presente, imediata, dado prático-sensível, arquitetônico” (LEFEBVRE, 2001, p. 49). O urbano – vai dizer Lefebvre – é a obra dos cidadãos: “a reapropriação, pelo ser humano, de suas condições no tempo, no espaço, nos objetos” (LEFEBVRE, 1991, p. 163). Entretanto, Lefebvre nos adverte que essa não coincidência do urbano com a cidade não nos deve conduzir à concepção equivocada de que o urbano não teria uma dimensão encarnada, sensível e prática. Assim, o urbano – abreviação de *sociedade urbana* – não é uma abstração, nem se identifica com o estado de coisas existentes – mas sim uma estratégia.

A sociedade urbana, conjunto de atos que se desenrolam no tempo, privilegiando um espaço (sítio, lugar) e por ele privilegiados, altamente significantes e significados, em uma lógica diferente da lógica da mercadoria. É um outro mundo. O urbano se baseia no valor de uso. Não se pode evitar o conflito. (LEFEBVRE, 2001, p. 82).

Lefebvre diz que a cidade foi implodida (como lugar dos encontros, das decisões políticas, da monumentalidade, das trocas e da festa) e explodida (fragmentada). É no urbano que a cidade ainda pode resistir, pois ele é o “germe” que se infiltra e “se mantém nas fissuras da ordem programada e planejada”, e que possibilite o encontro (LEFEBVRE, 2001, p. 80). É

necessário, portanto, reivindicar o direito à cidade: como vida urbana renovada e transformada (LEFEBVRE, 2001, p. 117). Como obra – isto é, no sentido de uma reapropriação de tempos e espaços, contraposta à expropriação da vida pelas forças conjuntas da industrialização, do capital e do Estado. Contra a coerção e a homogeneização, o *habitar* e a *diferença*.

Segundo Lefebvre (2001), uma arte que se volta para o urbano, enquanto retomada do uso, não teria por tarefa “enfeitar o espaço urbano com objetos de arte” (LEFEBVRE, 2001, p. 134). Lefebvre critica a “aparência caricata de apropriação”, quando os poderes enchem as ruas de atividades culturais e artísticas (LEFEBVRE, 1991, p. 32). Não se trata de simplesmente considerar a inserção de objetos artísticos na cidade, mas de levar em conta os possíveis em que “os tempos e espaços se tornam obras de arte” (LEFEBVRE, 2001, p. 134).

Qual seria, então, o papel da obra de arte nessa estratégia e utopia do urbano? Talvez a resposta se encontre nesta afirmação de Lefebvre: “O futuro da arte não é artístico, mas urbano.” (LEFEBVRE, 2001, p. 135). Nessa direção, ele diz que se trata de uma “arte de viver na cidade como obra de arte” (LEFEBVRE, 2001, p. 135).

A partir dessas colocações de Lefebvre, tomo o urbano em dois movimentos, para pensar o plano das práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais: a) como imanência concreta, e b) como estratégia.

No primeiro, é toda a materialidade expressiva das cidades e do viver nas cidades que se coloca em pauta: sua respiração, seus ritmos, suas arquitetônicas e usos. O segundo movimento coloca em pauta as estratégias de criação em que se trata de instaurar o plano do urbano – no sentido das apropriações dos tempos e dos espaços do viver nas cidades. Entretanto, não sabemos de antemão que tipo de ações – e sob que modalidades – um corpo ou um coletivo de corpos necessita fazer para reivindicar esse direito à cidade, de que fala Lefebvre (2001). Pois, nesse caso, o urbano não coincide com a cidade, como diz Lefebvre (1999, 2001) – isto é, não se identifica com os hábitos, os usos estabelecidos e codificados que também se fazem imanentes ao real. Desse modo, há uma tensão entre o existente e o porvir, assim como entre a ocupação que é a performance e as outras ocupações em curso, na esfera do mundo vivente.

Diria antes, para lembrar os termos que venho perseguindo, que se trata de permitir que os híbridos se instalem e que os intermediários se tornem mediadores e, nesse caso, possam igualmente performar. Como também dos sentidos de *habitar o mundo*,

proporcionados pelo lúdico – esse arteiro mediador. De um lado, o mundo é esvaziado dos sentidos e significados prévios do habitar (para os quais os espaços foram concebidos e/ou seus usos consagrados). De outro lado, toma-se posse do mundo – não ao modo de um proprietário, para lembrar Lefebvre (2001). Antes disso, digo, para refazer a esfera do mundo sensível que foi subtraída pelo reino dos fins.

Para os objetivos da investigação, trata-se de uma articulação entre conceitos e traços sensíveis, na tensão permanente entre a imanência do real e os agenciamentos em curso. Uma inscrição, no sentido a que atribuo aqui o termo, não é a marca definitiva e inalterada de uma coisa ou de um processo no urbano. Considera as destinações e os desvios, os usos e os desusos e, acima de tudo, o *devoir*. Indica, num sentido amplo, um posicionamento na configuração do urbano.

A partir dessa chave de leitura, tomo a espacialidade como inscrição no urbano, em três temas: os espaços, as ações enquanto territorialidades e o convívio.

4.2. Espaços

4.2.1. Os espaços encontrados como espaços outros

Todo interesse teórico é tanto um agenciamento como é também um produto de agenciamentos. Em *Motivos que retornam* (Item 1.1.), relatei minhas experiências como espectador na imbricação de lugar e convívio. Entretanto, foi nas minhas andanças e/ou nas interrupções de trajetos que eu me deparei com as experiências das quais os *perceptos* e *affectos* foram extraídos, produzindo o que chamei de iluminações avulsas, *insights* de criação artística, constituindo, além disso, um meio para a experimentação conceitual.

Do ponto de vista empírico das locações, delinear-se, então, dois tipos de experiência: os espaços de dentro e os espaços de fora. Dos primeiros, às vezes sonoridades me vinham, como o canto evangélico de uma mulher e o ruído do chão sendo lavado, num estranho encantamento. Ou, de um relance, a cabeça de boneca descabelada olhando-me de uma janela suja, com uma cortina rasgada. Espaços aos quais eu não tinha acesso – e tal constatação era importante para mim. Estava em contato com eles, mas sem poder estar neles.

Nos espaços interiores eu observava as arquiteturas e as atmosferas, assim como os vestígios de usos anteriores e atuais. Em todos eles surgiam modalidades variadas de convívio: passar por uma pessoa que não conhecia, estabelecer uma conversação qualquer, colocar-me como mais um dos corpos que estão naquele determinado ambiente. Entretanto, foi nos espaços das ruas que se deram as percepções mais fortes – em que nos encontramos em passagem e nos esbarramos, incessantemente com vidas expostas, quando deveriam estar encerradas em sua interioridade ou protegidas. Nesses casos, muitas vezes eu me vi, como nas cenas que relatei, um observador em situação. Ou mesmo envolvido na própria geografia do acontecimento.

Seja nos interiores, seja nos exteriores, na dimensão do fechado e do aberto, nas edificações e nas ruas, nas transições entre uns e outros, um mundo se configurava numa poética própria. Dois aspectos me faziam desejar aqueles lugares: o lado *coisa* que respirava sua vida própria – esse híbrido – e o lado da ocupação humana. Incluindo essa ocupação do

observador, que chega depois ou junto daquelas outras ocupações – para lembrar Mike Pearson e McLucas (PEARSON; SHANKS, 2001).

Todo esse universo não cabia na descrição já muito usual de espaços “alternativos” ou, ainda, de “não convencionais”. Seria reduzir demais o mundo vivente ao mundo da espetacularidade – pois parece que esses lugares só têm vida própria quando podem exibir ou receber alguma apresentação artística. O que não deixa de ser um modo colonialista de entrar na espacialidade do outro. Entretanto, devo ponderar e reconhecer a necessidade de os artistas se referirem – nomearem um referente – relativo aos espaços que não foram construídos para a cena.

Então, os dois termos se mostraram tanto insuficientes, quanto incapazes de me fazer pensar. Era necessário encontrar um conceito operativo – isto é, que fizesse o movimento de inscrição desses espaços no urbano. Pois que se trata também, nesse caso, de um modo de *habitar o mundo* pela via do conceito.

Deparei-me, então, com a noção de *espaço encontrado* – e passo, então, a descrever o modo como ele surge e o movimento que realiza como inscrição no urbano. Entretanto, seria injusto e insensível com esse termo se não dissesse logo o que ele me proporciona. Falar de um “espaço alternativo” não me traz qualquer inspiração, mas, quando eu me encontro diante do termo *espaço encontrado*, isso me conduz a buscar, evocar, entrar em contato com um lugar.

Trata-se dos espaços que não estão previamente destinados à produção, apresentação e circulação artística. Assim, ao lado dos palcos dos edifícios teatrais, salas de exposição, galpões adaptados para a encenação, teatros de arena ou de semi-arena ao ar livre, percebemos a existência de espaços que expressam outros usos, tais como igrejas, casas de prostituição, shoppings, lojas, restaurantes, bares, boates, residências, hospitais, presídios, cemitérios, fábricas, terrenos baldios, ruas, praças, becos e passagens da cidade, etc., e também lugares da natureza mais ou menos selvagem, preservada, modificada ou degradada. E que, como tais, possuem uma existência prévia e/ou simultânea às tentativas de apropriação, intervenção, ocupação e/ou ficcionalização.

Quanto às características básicas, os *espaços encontrados* podem ser descritos sob dois planos: a) o plano físico, concernente a estrutura, texturas, linhas arquitetônicas, vias de acesso, obstáculos, passagens, assim como ao relevo dos ambientes naturais, vegetação, incluindo ainda as transições e atravessamentos entre os ambientes construídos e naturais; b)

o plano relativo aos usos anteriores ou atuais, com os vestígios de habitação, utilização ou abandono, aos elementos e camadas de memória, incluindo também as representações e linhas discursivas que tais espaços mostram ou ocultam, principalmente em relação ao contexto da vida urbana. Deve-se levar em conta, além disso, que esses planos encontram-se *co-implicados*, no sentido de que cada ocupação, anterior ou presencial, é na verdade a expressão dessas relações.

Richard Schechner (1994) cunhou o termo *found spaces*, em 1968, em termos de um dos elementos do *teatro ambiente* (*environmental theater*), que se diferencia dos espaços transformados (*transformed spaces*). Ou seja, das transformações pelas quais eles passam visando a recepção artística, no ponto em que se dá o apagamento, definitivo ou atenuado, das características que rescendem ao uso e desuso. Assim como do encobrimento ou descarte da finalidade primeira da concepção arquitetônica, ou, ainda, das sobreposições ao ambiente natural.

Schechner (1994) distingue os *espaços encontrados* dos espaços totalmente transformados pelos seguintes fatores: a) os elementos dados do espaço, como arquitetura, texturas, qualidades acústicas, etc., são explorados e não simplesmente descartados; b) a característica aleatória do ordenamento espacial vivo deve ser encarada como algo válido e passível de jogo; c) a cenografia não tem a função de dispensar ou de transformar o espaço; d) a presença do espectador pode produzir novas possibilidades. O autor completa, ainda, que isso se torna mais característico dos espaços públicos e dos edifícios públicos que não podem ser transformados. Além disso, ele mostra que é possível haver gradações entre os espaços totalmente transformados e os espaços encontrados.

Ao descrever os *espaços encontrados*, Schechner (1994) não aponta somente para espaço empírico. Num aspecto, ele de fato nos remete para o que não foi produzido visando a cena, mas sim para o espaço que foi por ela *encontrado*. Noutro aspecto, Schechner (1994) aponta para os possíveis da ocupação cênica, nos quais os elementos do espaço (arquitetura, texturas, sonoridades, etc.), assim como as presenças das pessoas e as suas disposições aleatórias não são descartadas, mas sim incorporadas. Tal conjunção entre espaço empírico (este ou aquele espaço) e espaço operativo (dos traços como presenças incorporados pela ocupação) mostram que não se trata de meros espaços alternativos, segundo se costuma chamar. O que os espaços encontrados apresentam em primeira instância, no seu conceito, é a alteridade.

Trata-se de uma alteridade que, a princípio, tem a natureza daquilo que existe por si – pelo fato de tais espaços desempenharem funções e/ou disfunções na espacialidade do urbano. Como também, por decorrência desses usos/desusos, sofrerem a ação do tempo e, como tais, se inscreverem na trama da vida social: lugares de trabalho, de arquivamento e documentação, de culto religioso, de produção industrial, de lazer, de entretenimento, de sexo, de tratamentos médicos e de reclusão psiquiátrica, de exclusão da liberdade como as prisões, de residência e moradia, ou ainda dos espaços de circulação e trânsito, dos vazios urbanos e regiões geográficas – enfim, toda a gama do habitar humano e do que lhe é extensivo ou que a ele se relaciona ao modo do estranho ou não utilizado. Em segunda instância, essa alteridade em si é também em relação ao sistema das artes, na medida e quando neste último a finalidade está circunscrita às apresentações artísticas. Por isso, os *espaços encontrados* se inscrevem no urbano como *espaços outros*.

Porém, um espaço encontrado, no sentido empírico, pode perder sua alteridade, dependendo do tipo de apropriação: quando passa, por exemplo, a compor um sistema instituído de cultura e arte. O reverso também ocorre: quando os espaços destinados ao sistema das artes se tornam, em algum momento do percurso, *espaços encontrados*. Desse modo, a característica de alteridade desses espaços, no sentido da função/disfunção que desempenham na trama social, encontra-se antes sob a categoria do *dever* e não do ser.

Não se trata de contradição e nem de jogo de palavras. Em *Bom Retiro, 980 metros*, do Teatro da Vertigem, ocorre a ocupação, já no final do percurso, de um teatro abandonado, em ruínas. Trata-se do Teatro de Arte Israelita Brasileiro, localizado no andar térreo da Casa do Povo. O TABI, conta Joahana Albuquerque (2012), foi “um dos teatros mais privilegiados de São Paulo, mas com a migração da comunidade judaica para outros bairros, e também, tendo sofrido perseguições por seu caráter contestatório na época da ditadura, caiu no esquecimento” (ALBUQUERQUE, 2012, p. 199). Como não tinha essas informações, quando entrei naquele lugar, deparei-me somente com a brutalidade do fato de me encontrar num espaço reservado às artes, mas em total abandono, praticamente inabitável. Havia, inclusive, vestígios de incêndio – pelo menos ficou em mim essa impressão.

Se um dia o edifício teatral cumpriu a função social a que se destinava (no sistema das artes e da cultura, que foi por sua vez foi ressignificado na resistência política), tornou-se no decorrer do tempo uma disfunção. Virou um espaço-fantasma. A ocupação cênica nos faz entrar em contato com esse lugar como resto (as poltronas velhas, as paredes deterioradas,

os traços de abandono e ruína). Porém, não só com o que é materialmente visível ou contextualmente apontado, mas também com as camadas de *espaços outros* que a ocupação cênica gerou.

Entendo que o *dever* conceitual do *espaço encontrado* se mostra nesse exemplo. Primeiramente, um espaço destinado ao sistema das artes torna-se disfuncional em relação a essa destinação primeira (temos o espaço empírico que é a locação). O que o faz se inscrever, como espaço esquecido ou abandonado, na trama social, possuindo desse modo uma alteridade em relação ao sistema das artes. Por fim, o movimento de seu *dever* conceitual, do qual a ocupação cênica é parte intrínseca, em que essa alteridade pode, então, se mostrar. Ele se torna um *espaço outro*: por esse motivo é que o espaço empírico tornou-se a arena de experimentação de uma cena que se pensa como prática espacial.

Os possíveis *dessa* alteridade, enquanto inscrição social exterior ao sistema das artes, traduzem pelo menos dois tipos de deslocamentos: aquele em que a noção de obra se desloca para o contexto; e aquele em que a nossa espacialidade se vê deslocada dos seus modos habituais (de como os espaços se veem destinados na trama social, das nossas percepções do espaço, dos modos de relação entre espectadores/participantes e artistas/propositores da cena/paisagem/situação). Por conseguinte, esses deslocamentos podem produzir novos processos de subjetivação, quando se têm em mente os posicionamentos dos participantes enquanto pragmática da enunciação (LAZZARATO, 2014).

Portanto, por um lado, o *espaço encontrado* é um espaço empírico, localizável – mesmo que ao modo de uma situação social. Por outro lado, confluindo com o anterior, ele é um conceito em *dever* - que se dá nos deslocamentos que a ocupação cênica realiza: como tal, é um *espaço outro*. No final, o seu conceito somente se realiza no movimento incessante da própria alteridade. Nesse caso, não se trata somente desse outro em relação ao sistema das artes. Mantém-se o conceito de sua exterioridade em relação aos fins da produção artística, muito mais porque eles têm vida própria: nascem, respiram, se modificam física e simbolicamente. Enfim, como destinos que se inscrevem no movimento do urbano.

O *espaço encontrado* se torna uma *heterotopia*, para lembrar Foucault (2009). Como tal, ele nos remete ao espaço concreto e vivido (mesmo que esquecido, abandonado, recusado ou eclipsado) que Foucault (2009), para diferenciar dos espaços das percepções internas, chama de “espaço de fora” (FOUCAULT, 2009, p. 414):

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso temp. de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. (FOUCAULT, 2009, p. 414).

Assim, os *espaços encontrados* existem. Pois as heterotopias, diferentemente das utopias, diz Foucault, são “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Porém, eles funcionam como

espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2009 p. 415).

Portanto, a potência desses lugares não resulta do fato de serem “alternativos” ou “não convencionais”. Mas sim de serem lugares empíricos, inscritos no urbano enquanto *espaços outros*.

Os *espaços encontrados* podem proporcionar o questionamento dos seguintes aspectos, entre outros: os sentidos – estéticos e éticos – que a experiência da cena pode abrir quando se dá fora dos lugares destinados à circulação artística; os hábitos arraigados que podemos estar impondo a esses lugares, em vez de nos abirmos a eles; o modo como os atos poéticos se inscrevem no urbano.

Isso posto, quero ressaltar, na descrição de Richard Schechner dos *espaços encontrados*, em termos de teatro ambiental, a presença do espectador, imbricado com a presença do lugar. Entretanto, a questão da presença e, conseqüentemente, do estatuto do espectador deve ser vista de modo mais amplo. A cena liminar, como mostra Ileana Dièguez (20011a), abre-se para outras modalidades de interação convival. Além disso, coloca-se a questão da natureza mais fechada ou mais aberta dos espaços encontrados quanto à materialidade e, portanto, contingência do convívio. Há espaços encontrados em que transitam e habitam pessoas não agenciadas previamente como espectadoras. Volto-me, portanto, para esses lugares.

4.2.2. Os espaços públicos: *espaços vazados*

O conflito não é algo que acontece em um espaço urbano, potencial ou originalmente harmonioso. O espaço urbano é o próprio conflito.

Rosalyn Deutsche

Os espaços da cidade, chamados de espaços públicos, também são *espaços encontrados* e se inscrevem no urbano igualmente como *espaços outros*. Como tais, eles trazem o movimento daquela alteridade que se mostra exterior ao sistema das artes, porque têm uma vida que lhes é própria, constituindo um percurso, se processando em devir.

São áreas de uso comum e possuem toda uma legislação que difere dos espaços privados. O mesmo vale para os modos de se comportar, para as relações de pertencimento e de convívio. Quase não se pode falar de âmbito e delimitação definitiva nesses espaços. Podemos observar isso empiricamente: o habitat de caixas de papelão do morador de rua, montado debaixo de uma marquise, pode ser desfeito pelas chuvas, pelos fiscais da prefeitura, por um grupo neonazista, por qualquer coisa – até pelo vento. Tudo é sempre provisório, precário e atravessado pelo outro, pelo acaso – principalmente pela regulação pública e seus agentes. Esta última não se implanta somente como algo unidirecional – a aplicação da lei – mas também pela ambivalência em que se exerce. Por onde tudo racha, surgindo brechas e infiltrações de toda ordem.

O que ressalta em primeira mão como inscrição desse espaço no urbano é que nele as pessoas se encontram em práticas espaciais próprias – essa sua alteridade fundamental, que se tornou – como mostro no Capítulo 5 – o objeto da investigação prática. Se há um interesse dos artistas/propositores de cenas/paisagens/situações, este deveria residir antes (e aqui não estou sendo normativo, mas antes provocativo) nessa presença que não poderia ser ignorada. Esse fator gera, portanto, uma segunda constatação: porque há modos de transitar e habitar constituindo realidades próprias, que a presença do outro não pode ser totalmente controlável. A contingência do convívio encontra, nesse espaço outro, seu grau máximo.

Trata-se, então, de *espaços vazados*. O seu oposto são os *espaços fechados*. Essa denominação tem um sentido pragmático: de um lado, diz do grau em que se pode controlar o acesso das pessoas; de outro, dos possíveis das transações entre o fora e o dentro. Também do gradiente de indeterminação que comportam. No entanto, o *espaço fechado* é, em algum

sentido ou momento, um *espaço vazado*. Lembro-me do sonho terrível de minha primeira infância, em que, deitado na cama, subitamente percebo o teto se abrir para um céu de estrelas, em que um ladrão ou o que seja se esgueira e olha para mim lá de cima. De algum ponto esse espaço íntimo e reservado torna-se, de algum modo, poroso. Mas não é só isso: as residências particulares se encontram conectadas também. A ponto de os compradores dos novos aparelhos de televisão ligados à rede serem advertidos de que suas conversas e comentários podem ser “ouvidas”, registradas e contabilizadas.

A geógrafa Doreen Massey (2012) mostra que não há uma delimitação rígida e imutável entre o fechado e o aberto – como se interior e exterior pudessem ser demarcados de modo absoluto. O que deve incluir as noções de pertencimento a lugares. Segundo Massey, o aberto e o fechado não são formas abstratas, surgindo antes das “relações sociais através das quais os espaços (...) são construídos” (MASSEY, 2012, p. 235). “Que se relacionam, por sua vez, com as geometrias de poder móveis das relações de conexão” (MASSEY, 2012, p. 246).

Massey reivindica o que seria “uma política relacional do espacial” (2012, p. 212). Para tanto, define três proposições fundamentais para definir o que vem a ser o espaço: a) um produto das inter-relações; b) a esfera em que se tornam possíveis as multiplicidades, numa coexistência de trajetórias heterogêneas; c) algo que está sempre em processo, por fazer-se – não sendo nunca um acabamento (MASSEY, 2012, p. 31-33).

O espaço surge, assim, como o produto de “uma simultaneidade de histórias-até-então” (MASSEY, 2012, p. 33). Os lugares, por sua vez, são “coleções dessas histórias, articulações dentro das mais amplas geometrias de poder do espaço” (MASSEY, 2012, p. 190). Nesse sentido, os lugares não são pontos identificados como áreas de um mapa, mas relações espaço-temporais, acontecimentos e eventualidades (MASSEY, 2012, p. 191)¹⁶². Para Massey (2012), não há espaço que não seja, pelo menos em algum aspecto, acidental (MASSEY, 2012, p. 172). Desse modo, não se viaja através do espaço ou se atravessa simplesmente um espaço, como costumamos dizer. Como o espaço é produto de relações sociais, se você faz uma viagem, está modificando os lugares que atravessa – “você é parte do processo constante de estabelecer e quebrar elos” (MASSEY, 2012, p. 175). Você não está se deslocando por uma superfície, mas sim por trajetórias, e as histórias continuam se fazendo enquanto você as atravessa (MASSEY, 2012, p. 176).

¹⁶² Segundo a nota de pé de página dos tradutores, no original encontra-se o termo *event* – que para eles tem essa dupla conotação que, em português se perde completamente.

Entre o aberto e o fechado, portanto, o que temos, segundo Massey, não são regras determinadas, mas “práticas sociais especializadas e relações e poder social” (MASSEY, 2012, p. 235). Os limites resultam dessas relações, que estão sempre mudando – no sentido que sempre constituímos espaços e lugares a todo momento – e não o contrário.

As noções de público e privado também aparecem, sendo as outras duas faces desse fechado e aberto. Há todo um campo de estudos voltados à arte pública – própria, então, desses espaços das cidades. Entretanto, o caráter público dos espaços de uso comum é cada vez mais questionado. Se observarmos bem, eles estão sendo cada vez mais privatizados¹⁶³.

Doreen Massey discute essa questão – da privatização dos espaços públicos, a ponto de o caráter público se ver comprometido. Esse diagnóstico conduziria, então, ao que muitos veem, segundo a autora, como sendo o “declínio do homem público” (referência ao livro homônimo de Richard Sennet). Para Massey (2012), os processos nos quais os espaços da cidade são privatizados comercialmente – como nos shopping centers – são mesmo alarmantes. Eles resultam de um controle por parte do que ela chama de “proprietários não democraticamente eleitos”, cuja investidura tem levado a exclusões (MASSEY, 2012, p. 217).

Massey irá enfatizar que essa análise tende a conceber o espaço público como um vazio, no qual todos se expressariam de modo igual e livre – o que seria uma visão romântica (MASSEY, 2012, p. 217). Para a autora, tal concepção “não leva consigo a necessidade de teorizar o espaço e o lugar como produto de relações sociais que são, mais provavelmente, conflitivas e desiguais” (MASSEY, 2012, p. 217). Entendo que a geógrafa não pretende ignorar os efeitos dessas apropriações privatizantes da cidade, mas reafirmar que estas são parte da própria produção dos espaços – o que não deve ser tomado, então, como algo natural.

O espaço público, diz Massey (2012), evidencia a noção de lugar como “uma sempre-mutante constelação de trajetórias” que, como tal, “coloca a questão de nosso permanecer juntos” (MASSEY, 2012, p. 215). O que caracteriza todo espaço é, assim, ressaltado no âmbito dos espaços públicos: a multiplicidade e o acaso: “o acaso do espaço pode nos colocar junto

¹⁶³ André Mesquita (2012) propôs aos participantes de um encontro sobre arte e ativismo em Belo Horizonte sobre, que fosse desenhado um mapa expondo a circulação do poder na cidade. Ele conta que em pouco tempo foi apresentado num diagrama a “dimensão assustadora de relações que, até o momento, eu desconhecia” (MESQUITA, 2012, p. 118). O que esse quadro mostrou as megaempresas sendo patrocinadoras ou, praticamente, donas das principais praças, operadoras de telefonia influenciando diretamente as políticas dos espaços públicos, incluindo as ações culturais (MESQUITA, 2012, p. 118). Mesquita ressalta que “vínculos extensos entre indivíduos poderosos, mídia corporativa e governo local foram apontados” (MESQUITA, 2012, p. 118). Cf. MESQUITA, André. Sobre mapas e segredos abertos. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 4, nov. 2012, 116-135.

ao vizinho inesperado” (MASSEY, 2012, p. 215). Tais fatores apontam para a “inevitável contingência que é a base da necessidade da instituição social” (MASSEY, 2012, p. 215).

Segundo Massey (2012, p. 239), as cidades colocariam, então, a condição de nosso viver juntos de modo mais intenso do que em outros lugares. Isso significaria que essa mesma questão assume, nas cidades, maneiras diferentes de ser articulada.

Tomar os espaços públicos como *espaços vazados* permite entrever essa constituição em devir – um lugar de disputa e de negociação, onde o espaço do outro não é previamente dado – sempre estando suposto para o se fazer, em que se dá de modo intenso, o que seria para Doreen Massey a característica de todo espaço: “condição tanto da existência da diferença quanto do encontro dos diferentes” (MASSEY, 2012, p. 273).

A noção de *espaço vazado* evita opor duas categorias do real que seriam mutuamente excludentes, como o fechado e o aberto. De fato, essa denominação é também muito comum para diferenciar locações de cena e seus âmbitos e necessidades específicas. Ainda assim, insisto nesse ponto, trata-se de apenas um referente do espetáculo. Pois pensar o *vazado* é fazer a ponte entre a prática artística como a última ocupação do lugar – portanto uma prática espacial – e as ocupações anteriores e simultâneas – que são igualmente práticas espaciais. Pensar em termos de *espaço vazado* é colocar em pauta, nos diagramas de experimentação, a contingência do convívio. Porém, isso ainda é pouco se não pensamos nos modos de inscrição – das modalidades de enunciação e dos posicionamentos – que essa interseção de práticas provoca no urbano em termos de uma *geografia do acontecimento*.

Tomo, além disso, o plano do viver na cidade como sendo a arena de experimentação da vida contemporânea. Assim, não caberia falar dos *espaços encontrados* de modo que se pudesse alternar entre o público e o privado. Ao contrário, tomo como eixo norteador a noção de que o habitat, por exemplo, não pode ser simplesmente separado da problemática urbana. Muitas vezes, quando se fala em performance urbana, entende-se que se trata de uma ação concernida às ruas ou aos espaços dito públicos, em oposição aos espaços dito privados.

A noção de performance urbana será entendida antes como aquela que chama para si a tarefa de ser atravessada pelo urbano – da qual todos os espaços da cidade de certo modo fazem parte. Porém, na perspectiva da investigação, a performance urbana se inscreve nos espaços vazados da cidade, que estão regulados pelas convenções de uso comum. Lembro, ainda, que, o convívio pode instaurar, por si mesmo, um espaço público – mesmo que isso ocorra em espaços fechados.

Significa dizer que no ambiente das cidades se formula, a cada instante, nas nossas geografias existenciais. Ali se exercem em estado sutil ou brutal as relações de poder, assim como as possíveis modalidades de resistência e também de epifanias. Diferentemente dos *espaços fechados*, sobre os quais os artistas têm um controle maior, as variáveis e interferências diversas fazem parte dos *espaços vazados* e encontram-se, muitas vezes, em turbilhão e formações nem sempre previsíveis.

4.3. Ações, adensamentos e inscrições no urbano

Essas são inscrições no urbano, que não se originaram do campo artístico, ou que não constituíram as provisões – e as experimentações –, a me conduzirem no interesse da produção artística. Que me fizeram repensar o sentido desta quando nos colocamos nos espaços vazados. Junto às questões teóricas e as experiências como espectador situado, esses traçados sensíveis dos ambientes da cidade – no transverso do estético e do ético – constituem outros motivos que se reiteram.

4.3.1. Territorialidades enquanto adensamentos dos processos de enunciação

As inscrições no urbano, que não se originam do campo da arte, mas do mundo vivente, constituíram, como disse antes, as provisões que me conduziram a experimentações artísticas. Que me fizeram, além disso, repensar o sentido destas quando buscamos criar nos espaços vazados da cidade. Junto às questões teóricas e às experiências como espectador situado, esses traçados sensíveis no transverso do cotidiano e do estético são outros motivos que se reiteram.

É assim que observo um homem, a que tudo indica um morador de rua, varrendo sistematicamente a calçada num início de tarde, de mais um movimentado dia da semana, na região central da cidade. As pessoas passam indiferentemente, ensimesmadas com seus monólogos interiores. Da esquina de baixo eu observo. Sou atravessado pela sensação de ver uma pessoa varrendo o terreiro de sua casa. O chão vai ficando limpo. Lembro-me vagamente de ter visto os pertences dele ali perto. O cuidado reiterado, a manutenção de uma área a ser mantida limpa, os limites imaginários, mas ritmicamente demarcados em meio a tantos outros movimentos desordenados do entorno, me fazem afirmar para mim mesmo: ele traça uma territorialidade e condensa, em ato, a experiência de um habitat.

De posse apenas do seu corpo e de poucos pertences, entregue às incertezas do viver na rua, ele varre a calçada sem qualquer finalidade concreta e real. Digo isso porque a calçada

não está diante da sua casa, porque ficou evidente para mim que ele não estava agradando aos lojistas, porque sua ação tem poucos resultados práticos – passa a ser insólita. Esse traço é o que me interessa perseguir. Mas é aí que está: a territorialidade é uma necessidade concreta por ser existencial e por ser uma materialidade expressiva. Tempo e espaço compõem uma textura.

O homem executa um ritual. Isso não é a expressão de um simbolismo – em que se pese a possibilidade de haver – e tampouco uma interioridade. Ele executa e reitera um movimento, talvez contra tudo o que desmancha, apaga e desaparece. Como o homem/animal pode viver sem que trace, continuamente, territorialidades? Talvez, seja a única posse que aquele homem despossuído, varrendo inutilmente a calçada, à mercê de forças caóticas e do descaso das políticas públicas, possa manter.

Deleuze e Guattari dizem do território em termos de ritmo, em que as qualidades são primeiras em relação às funções. Se o território tem uma marcação dimensional, esta “não é uma medida, é um ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 122). A territorialidade, desse modo, não se define pela demarcação. De modo que, diverso do que concebem alguns etnólogos a respeito do comportamento animal, o território não é produto da agressão, mas o contrário. Assim, dizem os autores, “o expressivo é primeiro em relação ao possessivo”, pois “as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 122-123).

Para relacionar com a discussão anterior, a respeito da relação arte/vida, posso completar por minha conta e risco: as qualidades expressivas se fazem constituir uma pragmática. Como diz Guattari (1992), as formas espaciais e os ritmos que lhe são associados constituem focos de enunciação – portando sentidos assignificantes, ou seja, que não se identificam com as modalidades de significação (GUATTARI, 1992, p. 144). Formam os nossos *territórios existenciais*. Segundo Lazzarato (2014), eles são “percorridos por dinâmicas semióticas e expressivas”, gerando processos de subjetivação em termos de autoexistencialização (LAZZARATO, 2014, p. 180-181).

Os *territórios existenciais* comportam, ainda, os ritornelos. Deleuze e Guattari (1977) definem o termo a partir da sua origem musical, um refrão, algo que se repete – uma periodização. A partir daí ele se expande para abarcar os traçados territoriais:

O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de*

expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som — mas por que esse aparente privilégio? (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 132).

Guattari, em *Caosmose* (1992), assim ressalta o traço de “função existencializante de pura repetição intensiva” (GUATTARI, 1992, p. 60) que é o ritornelo:

Como Bakhtin, diria que o ritornelo não se apoia nos elementos de formas, de matéria, de significação comum, mas no destaque de um ‘motivo’ (ou de leitmotiv) existencial se instaurando como “atrator” no seio do caos sensível e significacional. (GUATTARI, 1992, p. 29).

A imagem que Félix Guattari apresenta do ser humano atual é perturbadora – pelo fato de ele ser essencialmente desterritorializado. Isso quer dizer que os territórios de origem – tais como a corporeidade, a terra natal, o clã, etc. – já não possuem uma localização precisa na terra. Eles se incrustam, diz Guattari, no que ele chama de “universos incorporais” (GUATTARI, 1992, p. 149).

Guattari traça o quadro de rarefação da nossa experiência contemporânea de subjetivação:

Os jovens que perambulam nos *boulevards*, com um walkman colado no ouvido, estão ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe de suas terras natais. Aliás, o que poderia significar ‘suas terras natais’? Certamente não o lugar onde repousam seus ancestrais, onde eles nasceram e onde terão que morrer! Não têm mais ancestrais; surgiram sem saber por que e desaparecerão do mesmo modo! Possuem alguns números informatizados que a eles se fixam e que os mantêm em ‘prisão domiciliar’ numa trajetória socioprofissional predeterminada, quer seja em posição de explorado, de assistido pelo Estado ou de privilegiado. (GUATTARI, 1992, p. 149).

E pergunta, adiante, se os homens conseguirão se conectar com suas terras natais. A resposta é negativa, pois não se volta atrás: “as terras natais estão definitivamente perdidas” (GUATTARI, 1992, p. 150). No entanto, Guattari diz que se pode, sim, “reconstruir uma relação particular com o cosmos e com a vida” e, junto a isso, refazer-se enquanto “singularidade coletiva e individual” (GUATTARI, 1992, p. 150). Estaríamos, portanto, gerando a possibilidade de criação, adensamento e expansão de territórios existenciais. Que são focos enunciativos, em que “a pragmática existencial tem a ver com a produção de si mesmo”, em termos de autoposicionamento e potência de autoafetação (LAZZARATO, 2014, p. 176).

Interessa-me trazer a noção dos territórios existenciais, como focos de enunciação

(LAZZARATO, 2014), para a vida urbana, na perspectiva de um paradigma estético que se exerce na transversalidade, a fim de perseguir as práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais, mas também, nesse movimento transversal, com o objetivo de deixar-se tomar pelas práticas espaciais exercidas em poéticas não intencionalmente artísticas e, principalmente, sem quaisquer características espetaculares. Se a arte *site-specific* tem alguma relevância – reitero aqui as colocações de Miwon Kwon (2002) –, não será como um novo gênero artístico, mas como um problema de política espacial.

Tais pluralidades expressivas me permitem constatar que produção de formas espetaculares não é o único meio de acessar uma relação estética consigo, com o outro e com o entorno. Daí esse incessante voltar-se para as territorialidades que se abrem no plano do urbano, que constituem a minha trajetória como artista e pesquisador. Tais territorialidades também se formam nas intercessões entre práticas artísticas e práticas espaciais, entre a cena como a última ocupação do lugar, junto às outras ocupações que lhe são anteriores e atuais. Pois o território em Deleuze e Guattari – com os movimentos de desterritorialização e reterritorialização que lhes são inerentes – tem, enquanto cartografia, a sua localização sempre mutante e é um conceito experimentalmente dado às dobras de semiotização enquanto força do acontecimento e do real.

Noutro exemplo, me deparo com a territorialidade existencial reiterada por um artista, mas cuja necessidade se inscreve na insistência deslocada de qualquer objetividade, inclusive da arte como objeto e produto, que se encontra nas zonas liminares de subjetivação como experimentação de si, gerando focos enunciativos estranhos. Esse é o caso de Maurino Araújo, um homem negro e esguio que, em Belo Horizonte, já se tornou conhecido por caminhar dançando, em movimentos que partem dos quadris e se expandem para os braços. Ele está sempre bem vestido, alegre, e nessa ação ele não interrompe a deambulação para conversar com os outros. Uma inscrição no urbano que se faz oblíqua ao tráfego de pessoas e de veículos, traçando um território nômade. Para mim, transeunte da cidade, que me surpreendo por essa ação, uma exuberância tortuosa e efêmera, que deixa um sentimento de surpresa e alegria¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Maurino de Araújo é um artista plástico de 70 anos, reconhecido internacionalmente, que vive hoje recluso no Bairro 1º de Maio em Belo Horizonte. Ao viver uma forte depressão, o artista decide fazer o trajeto do seu Bairro até a região da Savassi (que leva horas) a pé, dançando – ritual que ele sempre reitera. Ele conta que isso o ajudou a vencer o problema e a recuperar a alegria de viver. Cf. Jornal Estado de Minas, 29/04/2013. – reportagem de

Os territórios existenciais que se inscrevem no urbano – então, é disso que se trata – são múltiplos. A minha atenção recai, num aspecto, sobre o modo como isso ocorre nos traços e também permanências efêmeras ou que insistem em suas ocupações nos diversos lugares da cidade. São os indivíduos ou pequenos grupos que instalam um tempo e um espaço. Que assim produzem, momentaneamente, essa conjunção entre pragmática do viver e uma forma de *habitar o mundo* em que se dão possíveis focos enunciativos. Vejo, por exemplo, um casal de dois homens dormindo na grama ao lado de uma igreja, e noto que o cuidar de um e de outro, a disposição dos corpos, algumas características de adereços, apresentam, para mim, os traços de uma estética. Não no sentido banal e equivocado de ver na pobreza a beleza, mas de capturar o traço de apropriação sensível de uma existência, num determinado momento e lugar.

Noutro aspecto, a minha atenção se volta para os possíveis traços de teatralidade e performatividade que as territorialidades podem conter, ainda assim em modalidades que não se originam do campo artístico e não se destinam ao sistema das artes. Cito por exemplo os dois jovens que realizaram um ato, diante dos policiais militares e das outras pessoas que participavam de uma manifestação, dessas que ocorreram em várias cidades do Brasil, nas comemorações oficiais do dia Sete de Setembro, em 2013. O vídeo¹⁶⁵ mostra o momento em que eles, na Praça da Liberdade (o nome do espaço é sugestivo), em Belo Horizonte, avançam sobre o vazio instalado entre a fileira do batalhão de choque e os outros manifestantes, que ficavam mais atrás. Eles se sentam no chão e lá permanecem. Depois, eles se deitam. A situação fica tensa, mas se mantém em suspenso por alguns minutos, pois os jovens não fazem nada, a não ser expor seus corpos numa proximidade temerária em relação ao braço armado do Estado.

Assim, a existencialização foi atualizada na ação desses corpos insurgentes. Eles fizeram os espaços respirarem uma duração. O que virá em seguida e de que modo torna-se a questão desse presente dilatado. Os policiais militares não suportaram, posso inferir, a afronta daqueles que somente expõem as corporeidades numa relação de exposição e calma. Os jovens foram, então, imediatamente capturados e presos, sob os protestos dos outros manifestantes.

Walter Sebastião: “Artista plástico mineiro Maurino de Araújo afirma que está vivendo um de seus melhores momentos”. Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/04/29/noticia_arte_e_livros,141944/fidelidade-a-arte.shtml?

¹⁶⁵ Cf. Vídeo que mostra o acontecimento: <https://www.youtube.com/watch?v=m3shAtlPPs4> .

O traçado territorial envolveu uma linha de performatividade – aquela em que os atuantes, como diz Ileana Dièguez (2011b), chamam a si as forças. Performativo, aqui, mais uma vez, nos sentidos abertos pela Arte da Performance. Maurizio Lazzarato a associa aos Cínicos – que se recusavam à significação, colocando antes em evidência a vida dos corpos e o pensamento em ato,

em que a exposição pública (no duplo sentido de se manifestar e se colocar em perigo e risco) não se faz necessariamente pela linguagem, pela fala ou através de semióticas significantes, nem mesmo pela forma da dramaturgia teatral da encenação de personagens, interlocução e diálogo. (LAZZARATO, 2014, p. 206).

A performatividade desse traçado tempo-espaçial reside em duas forças principais: o corpo exposto e o corpo em risco real (seja ele qual for) – no qual a pragmática do mundo vivente tem efeitos nas passagens enunciativas dessa poética de outra ordem. Que, como vimos com Ileana Dièguez (20011a), se mostra nas ações cidadãs, de características liminares quanto a essa ambivalência do real do convívio e da textura do real no curso das ações e configurações propostas pelos corpos.

Não se pode deixar de ver – literalmente – que os jovens também experimentavam também uma *linha de teatralidade*. Eles produziam, com dizem Féral e Bermingham (2002), esse “ato que cria uma brecha no cotidiano e se torna o espaço do outro, o espaço no qual o outro tem lugar” (2002, p. 98). Para os autores, a teatralidade não é uma propriedade das coisas e eventos, mas sim um processo. Que pode se dar tanto por iniciativa do ator (incluindo os envolvidos na criação), quanto por iniciativa do espectador, recortando um espaço/situação em que ele não se encontra. No primeiro caso, é o ator que convida o observador a tornar-se espectador. Já no segundo, é o observador que, fazendo-se espectador, transforma a pessoa – envolvida numa dada realidade e sem intenções para tal – num ator.

Interessa-me, sobretudo, perceber o caráter de fabricação na ordem do sensível que a teatralidade carrega, *nesse espaço no qual o outro tem lugar*, acionando dispositivos de fazer ver e fazer falar – em que a textura do real em jogo é a pragmática do ato de evidenciar. Nesse aspecto, a linha de teatralidade convoca a atividade do expectador – para pensar com Jorge Dubatti (2007, 2010). Porém, trata-se de uma teatralidade que não produz uma separação entre as ontologias do mundo vivente e da *poiesis*, antes se configurando como teatralidades liminares – como visto a partir de Dièguez (20011a). A pesquisadora lembra que a teatralidade não se restringe ao teatro – haveria teatralidades de outras ordens e naturezas.

Na ação dos jovens – como em todas as ações cênicas (oriundas da arte ou extra-artísticas) – performatividade e teatralidade encontram-se misturadas. São linhas que irão tecer as texturas diversas. Mesmo onde a atenção não recai sobre a atividade do expectador, como nas formas relacionais, possíveis traços de teatralidade entremeiam, em algum grau, o acontecimento. O mesmo pode ser dito para as ações em que a teatralidade tem a tônica – em algum ponto um traço de performatividade aparece. O que difere é o fato de que, numa parte considerável das realizações cênicas, o elemento performativo encontra-se subsumido ao texto, à ficção, às personagens dramáticas, ou ainda ao movimento puro, cuja predeterminação o coloca em recuo e proteção frente às contingências do convívio. Enfim, nas dobras de semiotização que reforçam a interiorização de tal modo que o real, em vez de ser um mediador (e é um desviante por isso), comporta-se apenas como um intermediário (um suporte e, como tal, silenciado).

Sim, o território é um delineamento num fluxo que é sempre espaço-temporal. Contudo, esse ato de delinear é antes uma relação de algo exclusivamente mensurável e concebido de modo estático. Torna-se necessário, assim, perder a noção tão arraigada de que os territórios são enclaves totalmente fechados e delimitados, não comportando movimento. Como também a ideia contrária, de que a pós-modernidade acabou com todas as fronteiras, onde tudo se torna liquefeito, sem limites. Diferente disso, como mostra o geógrafo Rogério Haesbaert (2004, 2013), a partir da geógrafa Doreen Massey e, mais especificamente, de Deleuze e Guattari, os territórios estão se erguendo e se desfazendo a cada momento – e mesmo na constituição de um território, desfazimentos e refazimentos vão sendo operados incessantemente.

O território em Deleuze e Guattari – lembra o geógrafo Rogério Haesbaert (2004) – não é uma coisa, “é um ato, uma ação, uma *rel-ação*, um movimento (de territorialização e desterritorialização), um ritmo, um movimento que e sobre o qual se exerce um controle” (HAESBAERT, 2004, p. 127). O movimento de territorialização comporta linhas de fuga, ou desterritorializações (quando se abandona um território) e também novas reterritorializações. Haesbaert (2004) observa que, diante de uma realidade, deve-se sempre indagar que territórios foram destruídos e que territórios foram erguidos para que ela passasse a existir (HAESBAERT, 2004, p. 126).

Tendo em mente essa noção de Deleuze e Guattari sobre as territorialidades e baseando-se na geógrafa Doreen Massey, Rogério Haesbaert (2013) vai dizer que um território

envolve três aspectos: a) é um processo – sendo sempre relacional; b) as fronteiras e bordas não definem um dentro e um fora rigidamente delimitados; e c) comporta múltiplas identidades.

Como o espaço, o território é antes uma multiplicidade de relações, do que algo a conter pessoas e coisas. Nessa perspectiva, Rogério Haesbaert (2013) vai pensar tanto a multiplicidade *do* território quanto a quanto multiplicidade *no* território. Nós teríamos uma experiência de multiterritorialidade que seria simultânea, quando nos conectamos com vários territórios sem que haja, para isso, deslocamentos. Uma multiterritorialidade sucessiva ocorre quando são os nossos deslocamentos que fazem as conexões com os múltiplos territórios (HAESBAERT, 2013, p. 150).

Tal plano de análise me conduz, assim, a pensar as territorialidades do urbano nos atravessamentos e interpenetrações dos encontros, nas disputas e/ou negociações que envolvem as sensações de pertencimento e/ou de exclusão (incluindo nestas as noções de uso apropriado / não apropriado, reivindicadas pelos ocupantes ou regulamentadas e instituídas) e na emergência das presenças e texturas do real. Nesse sentido, as práticas não artísticas confluem com as práticas artísticas em termos de espacialidade.

Exemplo marcante disso – em que os adensamentos dos focos enunciativos de autoexistencialização envolvem dinâmicas territoriais, principalmente no âmbito do urbano – pode ser visto no caso fenômeno intitulado pelos participantes de *rolesinho*. Subitamente, uma enorme quantidade de jovens das periferias, nas diversas capitais do país, realizou ocupações-relâmpago nos *shopping centers*. Ou seja, eles decidiram, massivamente, dar um *rolé* (passear por puro prazer) nos espaços das classes média e alta. Toda uma série de interpretações foi realizada a fim de dar conta do fenômeno: discussões sobre usos e direitos, a manifestação de culturas marginalizadas que afirma um hedonismo próprio, reivindicando espaços de lazer – tudo isso e muito mais passou a ser discutido.

Vejo nos *rolesinhos* a irrupção do foco enunciativo existencializante de que fala Guattari (1992), que se materializa numa experiência de territorialidade, em meio à ocupação prévia e em curso dos consumidores dos *shopping centers*. Chamo a atenção para a força dessa ocupação, na verdade uma invasão – ou pelo menos assim percebida – que é realizada por uma corporeidade em movimento, num lugar concebido e codificado para o mercado e para os costumes que lhe são afins. Mais do que isso, eles adentram no universo de uma comunidade também efêmera, previsível em grande parte ou pelo menos orientada para tal,

cuja característica é a de seres desterritorializados – para lembrar Guattari (1992).

No caso, não houve negociação, mas invasão no convívio que era presumivelmente estático quanto aos objetivos do mercado e da sociedade de consumidores. Obviamente aquela ocupação relâmpago, que se espalhou por diversas capitais, foi rapidamente rechaçada e reprimida, esfumando-se rapidamente na memória da grande imprensa.

Trata-se, então, nesses exemplos, de territórios existenciais, materializados e adensados nessas passagens ao ato que são as presenças e texturas. Que se formam em corporeidades individuais ou coletivas, de frequências intensivas a abrirem brechas no cotidiano, de irrupções, exposições de si diante dos outros, de instauração de políticas do olhar e do ser olhado, de ritualizações solitárias ou coletivas. São modos de habitar o mundo, constituindo espaços e lugares em *devenir*, através de negociações e/ou disputas, assim como na criação de ritornelos no seio do caos, passíveis de produzir traços sensíveis e autopoieticos.

No próximo item eu procuro discutir, então, as práticas artísticas que se instalam num diálogo com os espaços urbanos. Interessa-me tomar, então, o pulso dessa interpenetração de corpos e territorialidades na cidade.

4.3.2. Práticas artísticas e suas territorialidades na cidade

Como caracterizar as práticas artísticas que, ao se fazerem como práticas espaciais, produzem suas inscrições na cidade? Entendo que elas aparecem, principalmente, sob as modalidades de intervenções urbanas e realizações cênicas urbanas – sendo que há transições em graus diversos entre as duas.

Ileana Dièguez (20011a) lembra que se fala de intervenção urbana, na arquitetura, para dizer de projetos voltados às melhorias operadas em alguma região da cidade, visando ao benefício de uma comunidade. Para um artista, significaria antes que “a partir de um olhar cênico/plástico/performativo” se possa produzir “certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e contexto no qual se produzem”, a fim de “provocar re-conexões que implicam uma reconsideração das relações entre os habitantes, assim como um olhar que inclui zonas veladas da memória coletiva” (DIÈGUEZ, 20011a, p. 113).

A intervenção urbana teria muito mais a ver com a apreensão de uma falha, de uma ausência ou de uma percepção do contexto da vida urbana que demandasse, então, a ação do artista ou coletivo de artistas. Exemplo disso é a intervenção do Poro, em Belo Horizonte e Santo Amaro, intitulada *Jardim*¹⁶⁶. Os artistas identificaram os canteiros abandonados nas avenidas das cidades e neles plantavam centenas de flores de papel celofane vermelho. Quando as pessoas passam por esses lugares, percebem o contraste da realidade, num jogo de presenças e ausências. Ao mesmo tempo em que são surpreendidas pela poética da intervenção. Esse é apenas um exemplo, que não tem a pretensão de ser norma para as ações intervencionistas na cidade.

Entendo que a realização cênica urbana coincide e até se confunde com a intervenção em muitos aspectos. Entre estes, o mapeamento do contexto, as percepções do entorno, o diálogo com os fluxos da cidade. Interessa-me, tendo em vista a investigação prática, focalizar as performances urbanas – incluindo nestas as suas vizinhanças com o chamado teatro performativo. Ou seja, com uma cena híbrida, que se faz na contaminação entre as linguagens artísticas – em que a materialidade é constitutiva de sua tessitura.

¹⁶⁶ *Jardim* (2002 e 2004), Belo Horizonte e Santo Amaro. Intervenção urbana do Poro, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Cf. Intervalo, respiro pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro.

Passo a focalizar a performance urbana – mantendo, contudo, essa vizinhança com as possíveis variações das interfaces com o teatro performativo e num diálogo com as questões trazidas pelo plano *site-specific* – lembrando que elas igualmente se veem, muitas vezes, em perspectivas de intervenção urbana. Não são categorias fechadas e excludentes, mas conceitos que se definem nas vizinhanças e cujos subconjuntos estabelecem conexões com os subconjuntos de outras formações. Que podem, junto a isso, revelar modalidades diversas da investida e/ou emergência de territorialidades poéticas no urbano: como paisagem (corporal, vocal e sonora), como construção de situações, como exposição de si, como interações relacionais (mediadas corporalmente, textualmente, por conversações, etc.) como ocupação coletiva visando à apropriação de tempos e espaços, como *expressão narrativo-performática*¹⁶⁷, como *escrita performada*¹⁶⁸ – e outras manifestações poéticas possíveis.

Interessa-me perceber em que medida se dão as transações e transições entre as reiterações territoriais dessa cena e a cidade. Pois a territorialidade – não sendo uma coisa e sim um processo – não deveria ser vista como o ato de cercar. Antes disso, Russel West-Pavlov (2009, p. 78) sublinha a territorialidade em Deleuze e Guattari como um vetor de atração dentre dois seres. Desse modo, como pensar essa relação entre performance e cidade?

Para tanto, tomo a definição de performance em Mike Pearson e Michael Shanks (2001). Interessa-me esse traçado por ele se colocar numa perspectiva arqueológica – que supõe camadas que se interpenetram e se atualizam – e também *site-specific*.

A performance é um mundo especial colocado ao lado da vida cotidiana por disposições contratuais e suspensões sociais, não inteiramente hermeticamente fechadas, mas um mundo compartilhado, em que todos os elementos - local, meio ambiente, tecnologia, organização espacial, forma e conteúdo, regras e práticas - são concebidos, organizados, controlados e em última análise, vividos pelas proposições dos participantes. É um local de intervenção cultural e inovação, um lugar de experimentação, reivindicação, de conflitos, negociação, transgressão: um lugar onde os preconceitos, expectativas e faculdades críticas podem ser deslocadas e confundidas; onde

¹⁶⁷ José da Costa (2009) aborda o campo da realização cênica em que se dá a “tensão entre a ideia de narratividade e a de performance” (COSTA, 2009, p. 29). No qual a dramaturgia “não se confunde com a noção tradicional de literatura dramática (de criação de dramas)”, mas que “diz respeito a um campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas /ou intermídicas”, gerando “um território limítrofe e intersticial” (2009, p. 33).

¹⁶⁸ Nina Caetano, do Coletivo Obscena, fala de uma escrita performada, que se “relaciona com a investigação de uma escrita produzida no espaço e no calor do acontecimento cênico”, que opera com “uma dramaturgia in process, da qual o suporte material não é mais a folha de papel, mas o espaço da cidade e o corpo”. Cf. *Uma escrita performada*, In: <http://obscenica.ning.com/profile/ninacaetano> - documento sem data.

ocorrências extra-cotidianas e experiências e mudanças de estado se fazem possíveis; um lugar onde as coisas ainda podem estar em risco - crenças, classificações, vidas. (PEARSON; SHANKS, 2001, p. 27)¹⁶⁹.

A performance é, para os autores, “um espaço de saturação” (2001. p. 27¹⁷⁰) que eu conecto com a noção de adensamento material de um foco enunciativo, como visto no item anterior, relativo aos territórios existenciais. Quando os autores a colocam ao lado da vida cotidiana, eles logo tratam de mostrar que não é um mundo encerrado em si mesmo. Retomo a discussão de que não se trata da distinção entre realidades ontológicas, mas sim da *textura do real* (a performance é real e pode ou não ter graus de ficcionalização) que os participantes compartilham.

Na concepção de Pearson e Shanks (2001), a performance tende para a liminaridade – que eles acessam a partir de Bhabha, criando hibridismos e, então, um terceiro espaço. Além disso, eles conectam a performance com as heterotopias de Foucault (2009). A performance surge, então, “como um fórum para o exame, a transformação e a transgressão das relações, ritos e rituais da vida cotidiana, com as mudanças reais de status” (PEARSON; SHANKS, 2001, p. 27)¹⁷¹.

Mike Pearson (2010) observa que a performance demarca um início e um fim no transcurso de nossas percepções – no qual se dá, assim, a realização. Entretanto, quando a ação ocorre num “sítio e no *continuum* do cotidiano, pode ser necessário trabalhar muito para que possa se distinguir, indicar a que veio, a que deve atender, e que já encerrou suas transações” (PEARSON, 2010, p. 141). Nos *espaços vazados* do urbano, quando as pessoas não foram agenciadas previamente para a performance, as práticas artísticas performáticas encontram-se em meio a uma profusão de práticas que estão igualmente produzindo o espaço.

Entendo que a colocação de Pearson (2010) diz respeito não só aos modos de distinção do cotidiano, mas essencialmente ao que permite, convida e incita o transeunte/habitante desses lugares a participar da experimentação de uma textura e a interagir com uma presença – que se encontram misturada a outras texturas e presenças. Isso, se levamos em conta que o mundo vivente das cidades traz em si adensamentos de territórios existenciais, poéticas cotidianas de apropriação dos tempos e espaços. Ou será que o interesse dos artistas pelos espaços urbanos seria somente de se deparar com um público em parte

¹⁶⁹ Tradução nossa.

¹⁷⁰ Tradução nossa.

¹⁷¹ Tradução nossa.

disponível?

Na perspectiva da investigação, ignorar esses traçados existencializantes do urbano – nas diversas modalidades em que eles se fazem – seria fazer dos espaços da cidade palcos para espetáculos e agenciar os transeuntes como espectadores. Não há aqui qualquer julgamento sobre esse tipo de interesse. Trata-se, antes, de avaliar que forças se apoderam do fenômeno e nele se expressam – e estão em afinidade com ele. A trilha que venho perseguindo pensa a ação sobre o lugar como um problema de política espacial, em termos dos agenciamentos produzidos como modalidades de enunciação, posicionamento e subjetivação dos participantes.

O plano sobre o qual corre essa questão – da cena performativa nos espaços da cidade – pode ser explicitado pela colocação de Lefebvre: “os urbanos transportam o urbano consigo, ainda que não carreguem a urbanidade” (LEFEBVRE, 2001, p. 116). Tomo essa expressão para pensar que, se o urbano é resistência e utopia, ele é imanência e estratégia. Lembro que se trata, então, desse traço do urbano, como apropriações de tempos e espaços que, para Lefebvre, constituem uma obra – um viver criativo.

Portanto, se de um lado a performance possui uma territorialidade que, antes de demarcar uma extensão (isso é consequência e não princípio), produz um intenso de reiterações e adensamentos, de outro lado essa mesma territorialidade não é simplesmente um objeto artístico inserido no urbano. Num sentido, ela se distingue ou se esforça por distinguir dos fluxos e das práticas da cidade; noutra sentença, é parte desse mesmo movimento. Mesmo que haja ambiguidades e ambivalências, em algum momento, a textura emerge enquanto acontecimento. Como se dá, então, essa conexão, transação e interpenetração? Para colocar nos termos que venho discutindo, como se dão as trocas entre a performance, que é a última ocupação do lugar, e as outras ocupações, anteriores e ainda em curso?

O traço territorial dessa cena que se inscreve no urbano, que busca interagir com a cidade, é visto por André Carrera (2008, 2009, 2011, 2012) como um *teatro de invasão*. O que vem a ser esse traçado/inscrição?

A noção de invasão, para Carrera (2012), “não se relaciona com uma cena que apenas se impõe ao espaço da convivência, se não que penetra as tramas fundamentais da cidade convocando os transeuntes a ser parte da construção do discurso cênico” (CARRERA, 2012, p. 9). Isso significa que a cidade se torna um elemento dramático dessa cena de invasão.

Trata-se de conceber a cidade como possuidora de uma dramaturgia, na medida em que ela é

produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo de promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana. (CARRERA, 2009, p. 4).

O teatro de rua que poderia realizar essa tarefa não é aquele que se contentaria em tomar a cidade com o intuito de democratizar o espetáculo, de buscar novos públicos. Ele teria que se pensar a partir da consideração de que a cidade é dramaturgia – que não cabe tomá-la apenas como cenário (CARRERA, 2008, p. 74). Além disso, a estrutura dramática desse espetáculo teria que se abrir para os fluxos da vida urbana. Para pensar os conceitos que venho discutindo, essa é uma cena em que os aspectos contextuais e performativos se encontram atuantes, e em que os híbridos e os mediadores entram em circulação.

André Carrera corrobora a minha percepção ao conceber essa tarefa de diálogo com a cidade, então de um novo teatro de rua, como sendo a de um teatro performativo. Para ele, ocorre uma “aproximação com a arte da performance, isto é, com o campo das artes visuais”, por onde se “construiu uma modalidade cênica que dialoga diretamente com as regras de funcionamento da cidade” (CARRERA, 2012, p. 6). Em função disso, diz Carrera, a denominação “teatro de rua”, pelas características que o cercam, já não poderia dar conta dessa tarefa de tomar na dramaturgia do espetáculo essa dramaturgia da cidade (CARRERA, 2012, p. 6).

A invasão tem uma face estratégica, relativa à tarefa de instaurar a linha de teatralidade – de distinguir desse *continuum* do sítio, no caso urbano, e da vida cotidiana que lhe transcorre, para que possa se dar a “possibilidade do reconhecimento do teatro como fala deslocada” (CARRERA, 2009, p. 7). Trata-se, na palavra do autor, de criar uma “distância” – inclusive para se distinguir das ações para-teatrais. Estas últimas conduziram a um relacionamento “próximo e familiar”, enquanto a invasão proporcionaria “a abertura do espaço do novo, do diverso, que é exatamente o que constitui um estímulo a um olhar distinto sobre as formas do estar na cidade” (CARRERA, 2009, p. 7).

Essas formas para-teatrais são identificadas, mas a invasão tem também a característica de ser uma infiltração nas tramas do tecido urbano. Este se constitui tanto pelas arquiteturas e condições físicas, quanto pelas práticas que as pessoas ali desenvolvem –

“enquanto ocupantes ocasionais do território dos espaços públicos” (CARRERA, 2012, p. 6). O que seria sempre em mão dupla, já que “a cidade sempre penetra a cena” (CARRERA, 2009, p. 7). Porém, não ao modo da simples convivência diluída nos costumes e no que é dado, incluindo nisso a aceitação dos incômodos da cidade. Trata-se, segundo Carrera, de pensar em termos de uma “trama aberta” (CARRERA, 2009, p. 8), na qual os transeuntes e habitantes da cidade também participam, pois eles “estão fabricando o ambiente da rua e produzindo a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que tem o espaço aberto da cidade como lugar” (CARRERA, 2009, p. 3).

Por fim, a invasão é uma “proposição de re-significações dos sentidos da rua” (2012, p. 7). Os usos cotidianos seriam conservadores e utilitários, dados a certas relações de pertencimento. Porém, se a cena performativa parte dessa condição (já que se propõe a dialogar com a cidade), seu “potencial simbólico” precisamente “emerge da tensão entre uso estabelecido (funcional e instrumental) e o uso poético da rua” (CARRERA, 2012, p. 6). Daí a necessidade de se operar com a ruptura, de modo a “causar algum distúrbio no fluxo” - o que seria propriamente a tarefa da invasão.

Desse modo, o que o teatro de invasão realizaria, ao se lançar na rua, literalmente invadindo a cidade, “é buscar um instante de re-organização do que reconhecemos como cotidiano” (CARRERA, 2009, p. 3). Mas isso, diz André Carrera, faz emergir a questão de saber se ocorre alguma hierarquização – ou seja, trata-se de saber “quem predomina”, se é “o teatro ou a cidade” (CARRERA, 2009, p. 3).

Entendo que essa questão não se encontra teoricamente respondida. Não que André Carrera tenha deixado o problema em aberto. De fato, uma hierarquia da cidade seria aceitar que não houvesse realização cênica e teatralidade. O outro lado não se mostraria fecundo na perspectiva traçada por Carrera. Como ele mesmo diz, o teatro dramático (2009, p. 9) não daria conta disso que podemos chamar de uma cena dada a desvios. Entendo que as colocações de Carrera nos apontam antes para a singularidade dos embates entre propositores da paisagem e habitantes da paisagem – a fim de gerar uma terceira coisa, um terceiro espaço, que seria a textura do real em experimentação.

No entanto, se Carrera postula os possíveis de haver compartilhamentos, de esmaecimento momentâneo do performer, de condições intersticiais, permanece colocado por ele o horizonte da expectativa como base da teatralidade. Contudo, o teatro de invasão, apesar das análises que nos oferece sobre a mútua interpenetração entre cena performativa

e cidade, carrega no próprio termo uma definição que não se mostra tão congruente com essa perspectiva.

A invasão é a territorialidade traçada pelos propositores da cena/paisagem/ situação. As características aqui levantadas sobre a noção de territorialidade – item 4.3.1 – confluem com as características permeáveis ou porosas da invasão em Carrera. Como vimos também, o termo indica que, de fato, na pragmática do viver cotidiano das cidades, qualquer ação dessa natureza é invasiva. Por esse viés, avizinha-se das intervenções urbanas. Pois que se propõe também a uma leitura do entorno e, junto a isso, uma ação incisiva, de caráter mais agressivo, suave ou em graduações do menos perceptível ao mais perceptível. Tornam-se possíveis, assim, as reconfigurações dos sentidos de viver nas cidades.

Entretanto, o termo *invasão* associa-se inevitavelmente à força de uma imagem dominante ou em vias de – apesar das reiteradas colocações do autor sobre esse fato. Penso que a invasão é, de fato, como mostra Carrera, uma necessidade de penetrar nas tramas do urbano. Pode-se associar esse procedimento à ideia de que os atores/performadores iniciam o movimento territorial para fazer dele um meio de penetrar sendo penetrado.

Seria, então, mais a marca de um procedimento de criação do que um conceito; trata-se mais, nesse sentido, de um projeto cênico – o que não desvaloriza a potência e a clareza que proporciona, tanto teórica quanto prática. Diferente disso é o conceito de dramaturgia da cidade. Ela considera o urbano como um entretecer e – posso dizer – uma produção do espaço. Assim:

A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo de promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana. (CARRERA, 2009, p. 4).

O que está em jogo, portanto, nas territorialidades das práticas artísticas que se inscrevem no urbano, é a capacidade de as ações dos atores/performadores modificarem e afetarem o espaço, ao mesmo tempo em que se veem modificadas e afetadas por ele. O que demanda, por parte dos propositores da paisagem, uma preparação, um treino ou toda uma atentividade própria para lidar com a ambiência urbana.

Richard Schechner (1994) dizia que não bastariam ao ator do teatro ambiente as

técnicas de atuação que foram desenvolvidas com foco nos palcos tradicionais. Na ambiência dos espaços vazados da cidade, esse contraste se mostra marcante – elevado à potência. André Carrera (2011) observa as conotações e implicações que a ideia e a prática de palco acarretam, em que

se remete necessariamente a um lugar separado da plateia, um lugar onde os atores desempenham à vista de uma audiência, a quem cabe desvendar os acontecimentos mostrados como cena separada. Um espaço protegido e contido dentro de códigos e regras de comportamento bem claras. O elemento convencional do espaço da sala reside tanto nas formas de apresentação do espetáculo, como nas regras da recepção que essa estrutura supõe. (CARRERA, 2011, p. 14-15).

O que nos levaria a nos perguntarmos se atores/performadores e públicos não acabariam por levar tais condicionamentos para os espaços urbanos. De tal modo que as contingências do convívio, acentuadas nesses espaços, acabam por não serem enfrentadas e/ou assimiladas como parte da tessitura da cena¹⁷². André Carrera diz que, por seu turno,

a cidade pode ser chamada de teatro, mas será sempre um teatro que se aproxima do projeto da vanguarda do início do século XX: um “Teatro Total”. Um espaço cênico no qual não encontramos fronteiras rígidas, e no qual a cena pode ser vista dos mais diferentes ângulos, de múltiplas formas simultâneas. Um tipo de espaço cênico no qual não se pode identificar um lugar ideal de observação, e onde se observa o acontecimento e se é observado ao mesmo tempo. Um teatro poroso. Um teatro que penetra o lugar do “espectador” e é penetrado por este. Um lugar de mobilidades e deslizamentos, de sobreposições. (CARRERA, 2011, p. 15).

Esse ator/performador dos ambientes urbanos, ressalta Carrera (2011), deverá carregar uma presença extra-cotidiana, na acepção que Eugenio Barba dá ao conceito, a fim de produzir uma presença cênica. No entanto, diz Carrera, seria por demais simplista conceber esse aspecto extra-cotidiano, no caso das performances urbanas, como exagero gestual, de figurinos, etc. Ele diz que se trata muito mais de pensar essa presença cênica “como um deslizamento dos códigos cotidianos, uma dobra daquilo que reconhecemos como normal em nossa rotina diária” (CARRERA, 2011, p. 21).

A interpenetração entre performance e cidade toma, desse modo, a atenção dos artistas e pesquisadores voltados às práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais.

¹⁷² A pesquisa prática desenvolvida com o Coletivo Contraponto, que apresento no Capítulo 5, deparou-se com a necessidade de enfrentar essa questão, conforme relato.

Henrique Saidel (2009) aborda essa arte que busca se infiltrar no cotidiano da vida urbana, “alterando fluxos, resignificando espaços, propondo novas possibilidades de convivência e permanência” (SAIDEL, 2009, p. 81). Ele reafirma a necessidade de que esse movimento tenha, em contrapartida, o que vem do ambiente cotidiano da cidade – ressaltando o papel dos atores/performadores nesse processo. Pois,

tão importante quanto a ação da arte no espaço público urbano é a infiltração das linhas de força características desse espaço na estrutura do evento e, principalmente, no corpo/afetividade do artista. Um performer atento e sensível jamais passa incólume pelo momento atualizado, presentificado da ação performativa e de rua, onde potencializam-se e agigantam-se os desafios. Nas imprevisíveis situações físicas e emocionais a que o performer está sujeito no espaço aberto, quando o artista relaciona-se diretamente com as pessoas que ali estão, quando o artista deixa-se influenciar pelo ambiente (sons, texturas, proibições, passagens), desvela-se o instante da criação. O objetivo do performer de rua é, antes mesmo de agir, ‘ser agido pelo contexto’. (SAIDEL, 2009, p. 81).

A pesquisadora e performadora Andrea Maciel (2012) focaliza as relações entre corpo e cidade nas performances, partindo da necessidade de ver a performance “como possibilidade de catalisar tensões urbanas e transformar o modo como as pessoas percebem o espaço público” (MACIEL, 2012, p. 15). Novamente, o que se coloca é a potência de afetar e ser afetado nas condições dos espaços da cidade.

Inspirando-se no corpo vibrátil de Suely Rolnik, Andréa Maciel pensa/pesquisa o corpo do performer como sendo “capaz de absorver o mundo em sua condição de campo de forças, que se fazem presentes em forma de sensações” (MACIEL, 2012, p. 15). Para Andrea Maciel, três perspectivas podem ser apontadas, quanto às ações dos performadores na cidade:

1. A sagacidade conceitual e a crítica política sobre o espaço; 2. Uma criação corpo/poética que faz uso da sensibilidade estética e das linguagens como produtora de instabilidades, sentidos rotativos e, portanto, se opõe a qualquer fixação e agindo na liberação de devires ativos de significação; 3. E por fim, suas biografias afetivas que, embora particulares, são inseparáveis da vida urbana cidadina. (MACIEL, 2012, p. 16).

O embate entre corpo e cidade faz vir à superfície, segundo Andrea Maciel, os conflitos contemporâneos: “as geopolíticas do medo, a guerra entre políticas globais e locais dos espaços públicos, segregações sociais, resíduos mal resolvidos da colonização brasileira, e processos de legitimação do poder e de constituições democráticas” (MACIEL, 2012, p. 14). Esse campo de problemas passa a fazer parte – ou deveria fazer parte – do âmbito das

performances urbanas, dos modos como os instrumentos de que o ator/performador se utiliza não podem ser separados dos agenciamentos em curso.

Nesse âmbito de realização cênica, como vimos, a polifonia das vozes compositivas mais do que nunca está em jogo. Principalmente porque, sendo uma cena performativa, ela está dada às indeterminações, instabilidades e aberturas processuais do acontecimento. O problema do performador, nos espaços públicos, nunca é, como vimos em relação aos paradigmas relativos à especificidade do sítio (Cf. item 2.2.3.), uma questão de gênero artístico somente.

Seja qual for o desenho da proposição, o ator/performador é que se encontra corporalmente exposto, em meio às forças em jogo nos espaços da cidade. Uma territorialidade artística que se inscreve no urbano, se comporta vetores de desejo e se efetiva como ato enunciativo, de autoposicionamento, não tem como evitar que o contexto passe, igualmente, a ser um elemento performativo.

Os recursos de um ator/performer, que o poderiam tornar capaz de instaurar territorialidades em meio às outras territorialidades em curso nos espaços vazados da cidade, não serão exclusivamente técnicas, mas sim essencialmente *maquínica* – isto é, produtoras e produtos de agenciamentos. Desenhar territorialidades é um aprendizado sensível, poético e político.

Entendo que esse plano maquínico (porque técnico-agenciado) envolve o plano dos recursos e provisões que acionam habilidades e engajamentos a processos enunciativos (pessoais, coletivos, estéticos, éticos) e o dos dispositivos cênicos que acionam, que dizem respeito à capacidade de criar presenças, texturas e de estabelecer relações.

Esse plano pode ser visto pelo menos sob cinco aspectos ou linhas: pesquisas em nomadismo; adensamento de presenças; habilidades de operar em fluxo e jogabilidade¹⁷³; estudos de ambiência e contexto; montagem de cartografias relacionais, cenografias penetráveis e construção de situações e de utopias da aproximação.

As formações nômades dizem respeito às pesquisas de errância, deambulações e psicogeografias. Como performar/atuar na cidade se o performador/ator não se deixa ser levado pelos acasos, pelas modalidades não previstas de transitar e habitar, sem conhecer como se configuram as territorialidades no urbano e, mais do que tudo, sem se tornar poroso

¹⁷³ Parceiro de inquietações artísticas, o músico e performador Gil Amâncio, desenvolveu uma atenção, quanto às composições do ator/performador, em termos de jogo e fluxo.

a tudo isso?

Os adensamentos da presença trazem, junto com a ambiência e o contexto, as formas de conexão consigo, com o entorno e com as leituras dos enunciados e das configurações arquitetônicas físicas e culturais. Porém, como vimos com André Carrera (2011), é necessário que a territorialidade do ator/performador seja capaz de produzir rupturas com os modos de perceber e de praticar o viver na cidade – com as linhas habituais, convencionais e instituídas. Para tanto, Antônio Araújo (2011b) propõe uma pesquisa – em desenvolvimento – para dar conta dessa necessidade, intitulada por ele de *ações disruptivas*, que se articulam em ações corporais, inter-relacionais, coletivas e contextuais¹⁷⁴.

Quanto à capacidade de operar em jogo e fluxo, esta diz respeito tanto ao caráter lúdico das interações, em perguntas e respostas, quanto aos ritmos que se estabelecem na cena de rua. Aqui se coloca a condição de como as imagens/ações se sucedem, de como as situações se instalam numa duração, de como os percursos se desenham, de como se reiteram e se modificam as linhas de força da performance.

As pesquisas e estudos da improvisação no campo da dança e do teatro podem fornecer instrumentos que irão compor habilidades de criar ao vivo, no instante. Não se trata de uma prévia determinação de alguma linha de teatro e/ou dança improvisacional, mas de considerar, antes de tudo, esse caráter de territorialidades que se fazem penetrar e se deixam penetrar pelo tecido urbano. Portanto, a abordagem da improvisação como espetáculo¹⁷⁵ podem desenvolver as potências e os recursos dessa corporeidade em meio aos fluxos do urbano e às contingências do convívio. Cito principalmente as habilidades de jogar com a escuta e com o retorno, além das modalidades de incorporar o passado das ações e levar adiante, num ambiente instável, uma ação poética.

As entradas são muitas, e é impossível esgotá-las: proposições relacionais que abrem possíveis num mundo onde o anonimato, a pressa e a transitoriedade são implacáveis, ocupações e invasões de espaços, incluindo as ações disruptivas na paisagem, criação de

¹⁷⁴ Antônio Araújo assim define a proposta: “No caso de espaços públicos, uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante sua circulação nas vias urbanas” (ARAÚJO, 2011b, p. 1).

¹⁷⁵ Sobre a improvisação como espetáculo no campo do teatro, cito o livro de Mariana Lima Muniz: *Improvisação como espetáculo*: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

modos de afetar e ser afetado pela cidade, produção de imagens impactantes, construção de situações, etc. Nenhuma técnica pode ser universal e aplicada indistintamente às proposições.

Têm em comum, com os atos que não se originam do âmbito artístico, a criação de territórios existenciais, cujos focos enunciativos se adensam nessas texturas do real: o cotidiano, o contexto e os fluxos espaço-temporais.

No traçar das territorialidades artísticas, em meio aos espaços vazados da cidade, a investigação se voltou para a presença e coparticipação do convívio na *tessitura da cena*. Interessa-me tomar a região e a temporalidade do convívio como prática espacial. O próximo passo, portanto, é um debruçar sobre as configurações da co-presença física, não exclusivamente e já delineados como artistas e público, mas entre artistas e transeuntes e habitantes do lugar que não foram agenciados previamente para a cena, incluindo aqueles que possivelmente o tenham sido.

4.3.3. O convívio como prática espacial

Se o convívio, imbricado com o lugar, sobe à superfície do acontecimento cênico, interessou-me ver nessa efetuação o configurar de uma *prática espacial*. Para tanto, torna-se necessário explicitar o sentido que o termo *prática espacial* assumiu na investigação. À primeira vista, parece redundante acrescentar ao convívio algo já pressuposto nele – o de ser uma prática espacial –, dado esse caráter de encontro numa base territorial que lhe é inerente.

Não se trata tanto de acrescentar algo, mas de explicitar no convívio a experiência concreta da *produção do espaço*. Esse conceito, desenvolvido por Lefebvre (1991), incita-nos a deslocar o nosso modo usual de conceber as ações e os corpos na espacialidade. Um movimento em que “‘objeto’ de interesse deve ser apreendido na transferência das *coisas no espaço* para a atual *produção do espaço*” (LEFEBVRE, 1991, p. 37)¹⁷⁶.

As colocações de Lefebvre permitem pensar o convívio como um elemento constitutivo da produção do espaço – não da audiência ou do público separadamente, mas do próprio acontecimento cênico. Como venho reiterando, a cena contemporânea, ao operar com traços contextuais e performativos, nos graus mais variados, faz do convívio um co-partícipe do engendramento da *tessitura cênica*. Aqui interessa ver que, também nos gradientes mais variados, ele o faz como prática espacial.

Essa perspectiva modifica completamente as concepções de espaço cênico – que passa a incluir o convívio, incorporando e/ou negociando com a contingência que lhe é inerente. De espaço hegemonicamente óptico, passa a ser percebido como espaço concreto e vivido – o que envolve a dimensão da corporeidade.

David Willes (2003), no estudo intitulado *A short history of western performance space*, relaciona a recusa de Lefebvre em pensar o espaço dentro da abordagem semiótica e o papel desta nas concepções do espaço cênico. O autor enfatiza as críticas de Lefebvre às noções idealistas do espaço, assim como as abordagens semióticas e estruturalistas, nas quais um ego desencarnado pode ler ou decodificar o espaço sem tomar parte dele” (WILLES, 2003, p. 10)¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Tradução nossa. Grifos do autor.

¹⁷⁷ Tradução nossa.

Antes disso, em Lefebvre o espaço é experimentado pelo corpo que caminha, cheira, tateia, em suma, vive espacialmente” (WILLES, 2003, p. 10)¹⁷⁸.

No que concerne à cena, David Willes entende que essa tomada idealista do espaço se mostraria na escola semiótica, inspirada em Anne Ubersfeld. Para Willes, tal “abordagem (...) falha em modificar a dicotomia teatral Cartesiana: a separação entre palco e auditório, entre performance como um objeto e o espectador como um sujeito desencarnado” (WILLES, 2003, p. 10-11)¹⁷⁹.

Segundo Willes (2003), Lefebvre nos convidaria a ir além dessa abordagem semiótica. O espaço, em Lefebvre (1991), em vez de ser um espaço para ser lido – e apenas visto –, é um espaço praticado. Essa colocação de Lefebvre conflui com a abordagem do lugar e do convívio como prática espacial na tessitura cênica. Willes cita Lefebvre, que diz:

Qualquer impressão não óptica - algo tátil, por exemplo, ou muscular (rítmica) - já não é nada mais uma forma simbólica disso, ou a medida de transição para o visual ... O olho, no entanto, tende a relegar os objetos à distância, para torná-los passivos. Aquilo que é apenas para ser visto é reduzido a uma imagem - de uma frieza glacial. (LEFEBVRE, 1991, p. 286)¹⁸⁰.

Nessa direção, David Willes (2003) traça um paralelo entre as concepções de espaço arquitetônico, do modo como se inscrevem no urbano, e os espaços em que ocorrem as realizações cênicas no ocidente. Numa síntese, diria que se trata de pensar a retomada do espaço como prática de vida e prática social.

No item 2.2.1, abordei alguns dos aspectos referentes à espacialidade, operados pelas neovanguardas no campo da cena: a ruptura com a relação frontal entre atores e espectadores, o voltar-se para a ambiência na qual se evidencia o lugar e a presença do espectador, assim como o questionamento da arquitetura dos edifícios teatrais e a consequente busca pelos *espaços encontrados*. Trouxe também para a discussão as questões relativas às contingências do convívio em relação ao acontecimento cênico, no item 3.2. Quero ressaltar que tais perspectivas apontam para a configuração do convívio como prática espacial, na medida em que tanto participa da produção do espaço cênico quanto é por ele produzido. Pois, como mostra Lefebvre (1991), o espaço é sempre um espaço praticado – que é ao mesmo tempo uma prática social (LEFEBVRE, 1991, p. 14). Nesse sentido, é igualmente um espaço

¹⁷⁸ Tradução nossa.

¹⁷⁹ Tradução nossa.

¹⁸⁰ Tradução nossa.

corporal.

Essa virada da cena em direção a esse espaço praticado – para pensar com Lefebvre (1974) – pode ser vista, entre outros exemplos, nas criações do grupo catalão La Fura dels Baus, tendo em mente as fases iniciais dos anos de 1980. Como mostra Fernando Villar (2008), nesse período eles realizam experimentações em ruas e praças da nação catalã, para realizar *Accions: Alteració Física d'um Espai* (1983/1984), no qual se mesclam

elementos de rock e de performance arte com festas populares catalãs e espanholas, com um resultado artisticamente interdisciplinar realizado – de maneira claustrofóbica para muitos e muitas – em instalações fora de teatros convencionais, onde atuentes, espectadores, palco, plateia, obra, recepção, sujeito e objeto se misturam fisicamente e espacialmente em performances simultâneas e cambiantes. (VILLAR, 2008, p. 207).

Fernando Villar enfatiza a característica de violação do espaço do teatro convencional, em que o ator tem um lugar reservado – posso dizer –, um espaço que não será contaminado pelas contingências do convívio. Ou que essas estejam, de algum modo, minimizadas. Entendo que esse pode ser um dos exemplos de espaço cênico praticado, no qual o convívio desempenha um papel central. Chama minha atenção, contudo, nesse texto de Villar, o traço cultural e social que essa prática espacial realiza – não somente uma inversão ou modificação puramente estilística e/ou técnica. Aqui, o agenciamento maquínico se mostra – pois essa é uma territorialidade desejante, que aciona as formas de resistência política que os catalães vivem na sua cultura. Na descrição de Villar, o convívio é parte estruturante de um espaço praticado: “La Fura centra toda a ação e movimentação nos corpos dos atuentes e também dos espectadores, todos os e todas as participantes na construção e vivência corporais que significam a própria obra” (VILLAR, 2008, p. 223).

De modo que

esse corpo que é o mundo e as margens da realidade encontra outros corpos, mundos e realidades dentro das comunidades formadas pela linguagem *furera*. A percepção do espaço corporal em uma área dividida tem uma relação direta, tanto com o próprio corpo de um quanto com os outros espaços corporais. Sendo assim, a linguagem *furera* promove uma aceleração física e sensorial de todos envolvidos, em um encontro - ou choque – universal de sistemas práticos distintos, questionando definições de identidade e alteridade ou diferenciações definitivas de igual e outro, dependendo das ações cênicas. (VILLAR, 2008, p. 223).

Nesse exemplo, entendo que o espaço cênico é um espaço produzido junto ao

convívio e suas contingências. Trata-se de apenas um exemplo, numa miríade de proposições que se voltam, na cena contemporânea, para esse espaço praticado em que o convívio respira. Passo, então, à abordagem das práticas espaciais em Lefebvre (1991), a fim de traçar o mapa do *convívio como prática espacial*.

Edward Soja diz que, em Lefebvre, a prática espacial é “o processo de produção da forma material da espacialidade social, apresentada tanto como o médium quanto o resultado da atividade humana, do comportamento e da experiência” (SOJA, 2008, p. 60).

A prática espacial concerne ao que Lefebvre denomina de *espaço percebido*. “Em termos de análise”, diz Lefebvre, “a prática espacial de uma sociedade é revelada na decifração de seu espaço” (LEFEBVRE, 1991, p. 38)¹⁸¹. Como exemplo, ele diz que, no neocapitalismo, a prática espacial “incorpora uma associação estreita, no espaço percebido, entre a realidade cotidiana (as rotinas diárias) e a realidade urbana (as rotas e redes ligando os lugares de trabalho, da vida ‘privada’, dos lazeres)” (LEFEBVRE, 1991, p. 38)¹⁸². Uma prática espacial, diz Lefebvre (1991, p. 38), “deve possuir uma certa coesão, mas isso não implica em coerência”.

Algumas conexões podem ser traçadas entre o conceito de prática espacial em Lefebvre e o de convívio como prática espacial. Trata-se, em primeira mão, de dar conta desse espaço percebido – de como se configuram as relações entre os participantes da ação. Porém, isso não convém somente à análise – mas também à criação. Antes de tudo, coloca-nos imediatamente na geografia do acontecimento. Esse é o aspecto empírico, para pensar com Lefebvre, da noção de prática espacial. Através desse traço sensível, adentramos na espacialidade do encontro – isto é, do convívio.

Em seguida, Lefebvre aborda as *representações do espaço*, que se referem ao *espaço concebido*, o qual, para o autor, é “o espaço dominante numa sociedade (ou o modo de produção)” (LEFEBVRE, 1991, p. 38). Lefebvre observa que as representações do espaço têm um impacto sobre a prática espacial pelo fato de “intervirem e modificarem as texturas espaciais”, em termos de uma eficácia relativa à esfera do conhecimento e da ideologia (LEFEBVRE, 1991, p. 42)¹⁸³. Desse modo, desempenham um papel determinante na produção do espaço. Tal ação ocorre por via da arquitetura, “concebida não como a construção de uma

¹⁸¹ Tradução nossa.

¹⁸² Tradução nossa.

¹⁸³ Tradução nossa.

estrutura particular, palácio ou monumento, mas sim como um projeto incorporado em um contexto espacial e uma textura” (LEFEBVRE, 1991, p. 42). Nessa perspectiva, “exigem ‘representações’ que não irão se esvanecer no simbólico ou reinos imaginários” (LEFEBVRE, 1991, p. 42)¹⁸⁴. Posso dizer, conformarão os modos de espacialidade concernida aos corpos e às relações.

Entre as conexões possíveis, deparo-me, em primeira instância, com o fato de a ocupação cênica – como projeto dos artistas – se propor a algum desenho do convívio. Ou seja, dos modos em que a co-presença física entre artistas e espectadores/participantes é estruturada, levando-se em conta, para isso, os graus que podem ir dos mais ou menos estáveis aos menos instáveis. Portanto, trata-se, nesse caso, de perceber como a arquitetura, as vias de circulação, assim como os modos de habitar o lugar condicionam, de algum modo, as interações. No caso dos espaços institucionais, principalmente do palco à italiana, essa estruturação se dá, inclusive, na disposição dos lugares reservados para artistas e público, formando convenções, até que alguma encenação se proponha à tarefa de modificar tais disposições prévias.

Nessa perspectiva, igualmente o *espaço encontrado* – no caso, o sítio da ação (em espaços fechados ou vazados) – traz por si mesmo características de ser um espaço concebido – como qualquer outro espaço projetado e executado. Podemos pensar, aqui, mais uma vez, as codificações espaciais quanto ao uso, ao modo de habitar ou de transitar. Mas também nas disposições em que a corporeidade é acionada e em que trama de sentido é inserida e/ou capturada. Pois, assim como os artistas se relacionam com um espaço que é concebido, a ação deles não deixa de ser um modo de conceber o espaço. Nos termos que venho trilhando na investigação, diria que cabe considerar não só como a arte se vê agenciada como prática espacial, mas principalmente as modalidades em que ela agencia o espaço – o que inclui a exposição do outro, do habitante/transeunte dos espaços da cidade¹⁸⁵. Pois, o que deveria estar em jogo, já que se pensa a cena na perspectiva da enunciação, é que esta última é sempre de mão dupla¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Tradução nossa.

¹⁸⁵ Esse aspecto estará em discussão no Capítulo 5, onde abordo a investigação da prática artística. Refere-se principalmente aos modos de como os artistas se relacionam com os habitantes/transeuntes. Como também, leva em conta o modo como estes reagem às proposições e podem, então, modificá-las.

¹⁸⁶ Cf. no item 3.1., *Das contingências do convívio ao estatuto do espectador/participante*, as colocações de Lazzarato (2014) sobre os processos de enunciação como passíveis de posicionamentos.

Por fim, os *espaços de representação*, que englobam os outros dois. Lefebvre se refere ao espaço “diretamente vivido através de associações com imagens e símbolos, e, desde já, o espaço dos ‘habitantes’, dos ‘usuários’, mas também de certos artistas” (LEFEBVRE, 1991, p. 39)¹⁸⁷. Este é um “espaço dominado – portanto, passivamente experimentado – que a imaginação busca modificar e apropriar” (LEFEBVRE, 1991, p. 39)¹⁸⁸. Para a construção do conceito de convívio como prática espacial, os espaços de representação possuem grande importância. Note-se, aqui, que Lefebvre não dissocia – como o faz o modernismo artístico – as representações oriundas dos modos de viver na cidade, com os sentidos da arte. Não é por acaso que Lefebvre refere-se a esse momento como espaço vivido. Além disso, os espaços de representação “apresentam (...) simbolismos complexos, ligados ao aspecto clandestino ou subterrâneo da vida social, assim como à arte” (LEFEBVRE, 1991, p. 33)¹⁸⁹.

Nessa direção, vejo que Lefebvre monta uma equação: de um lado, associa o espaço vivido aos espaços de representação; de outro, o espaço concebido às representações do espaço. Não que sejam opostos ou devam ser pensados de modo binário – pois ainda temos, também, as práticas espaciais.

Deve-se notar que os três momentos do espaço – percebido, concebido e vivido – não podem ser pensados de modo isolado, relacionando-se entre si. Como diz Lefebvre (1991), eles não tendem à simplicidade e à estabilidade. Pois o que estaria em jogo, como mostra Lefebvre, é que os três momentos do espaço – percebido, concebido e vivido – reportam ao corpo. A cada um corresponderiam – posso inferir – modulações da corporeidade. Portanto, pensar o convívio como prática espacial traz esse possível. Algo que a cena contemporânea expõe sob os mais diversos nuances, principalmente quando lugar e convívio se veem imbricados.

Por essa via, o *convívio* é algo que tanto configura a experiência da espacialidade quanto é por ela configurado, não podendo ser separado do modo como se estruturam as relações entre os participantes da *produção do espaço*. Na perspectiva da investigação, interessou-me pensar o *convívio* em três tipos de prática, relacionadas à cena *site-specific*.

Começo pela *prática espacial* do ato de *observar*. Estou me referindo à ação de se colocar na posição daquele que percebe – pelos vários sentidos que isso possa ter. Não se trata somente de uma percepção restrita à visão da cena, mas da necessidade que esta pessoa tem

¹⁸⁷ Tradução nossa.

¹⁸⁸ Tradução nossa.

¹⁸⁹ Tradução nossa.

de decifrar, de se situar em relação ao que está ocorrendo à sua volta e, portanto, de se autopoicionar. Inclui os possíveis das relações que se estabelecem com a realização cênica, desde os modos físicos e concretos, assim como os correlatos codificados ou codificáveis, relativos às formas de entrar, distribuir-se, localizar-se, interagir, deixar o lugar, etc.

Posso dizer, então, numa perspectiva mais ampla e aberta a outros sentidos e percepções, que se trata da atividade exercida pelo observador. Isso significa que ele ou ela não se encontram numa prática espacial, na qual o ato de observar torna-se, em algum momento e aspecto, determinante. Como tal, pode-se permitir ser agenciado como espectador e/ou participante da tessitura cênica. Pode, inclusive, estar numa outra prática espacial, mas, de dentro desta ou saindo dela, orienta seu interesse para a atitude de observador.

Em seguida, a *prática espacial do viver no lugar* (como os transeuntes e habitantes dos espaços urbanos, entre outros), que se refere, portanto, não só ao espectador que chega ao lugar da encenação – por convite prévio ou por adesão momentânea a essa função – mas também àquele que, de um modo ou de outro, já se encontrava envolvido na *produção do espaço*. E que pode, portanto, tornar-se espectador/participante, nos mais variados do que tal estatuto pode abarcar. Nesse caso, interessa-me especialmente a ambivalência e possível fluidez desse estatuto (de como alguém que não foi acionado previamente como espectador entra ou não no jogo da expectativa e da teatralidade).

E em relação ao primeiro, ao que já chega acionado como espectador ou que participa em algum grau da tessitura da cena, interessa-me perceber os modos, entre outros possíveis, em que ele pode se ver tanto como um partícipe na proposição da paisagem, como também se ver inserido na paisagem, e/ou transformado em paisagem. Enfim, de modo mais amplo, em que medida – seja como observador, seja como habitante do lugar – ele possa se ver inserido na geografia do acontecimento. Junto a isso, trata-se também de como o observador se vê observado no ato de observar.

Em terceiro, a *prática espacial da ocupação cênica*, que é o modo como a atividade dos artistas se relaciona com as outras práticas – a de *viver no lugar* e a de *observar*. Trata-se de saber em que medida e graus elas são incorporadas à *materialidade* e à *tessitura* da cena. Implica, por sua vez, as configurações do convívio que a ocupação desenha: as territorialidades, as modalidades de enunciação e o estatuto do espectador/participante.

Esses aspectos passaram, então, a constituir o objeto da investigação, cuja arena de

experimentação foram as performances do Coletivo Contraponto. A dobra *materialidade/convívio* se vê na dobra *convívio/espacialidade*. A pergunta que se fez foi no sentido de saber em que medida e em que modalidades a dobra participa do engendramento da *tessitura cênica*.

Faço, assim, o convite para adentrarmos nas trilhas da investigação prática, em que descrevo e discuto o lugar e o convívio como prática espacial e tessitura cênica nas performances urbanas do Coletivo Contraponto.

5. Convívio como prática espacial e tessitura cênica nas performances do Coletivo Contraponto

5.1. As questões buscam lugares: o Laboratório de Teatro Físico e Performance (2011/2012)

Como visto na Introdução, o Coletivo Contraponto surgiu no *Laboratório de Teatro Físico e Performance*, ministrado por mim no período de abril de 2011 a novembro de 2012, no Centro de Formação Artística – o Cefar – da Fundação Clóvis Salgado. Sem que fosse criado para esse fim, o laboratório serviu como uma espécie de incubadora desse coletivo. Esse momento, portanto, antecede e engendra as bases da pesquisa, confluindo com esta por um período, até que se extingue como tal em dezembro de 2012. O Contraponto, a partir de 2013, segue sozinho, em outro espaço, no Centro Cultural da UFMG, a convite do coletivo Conjunto Vazio, para integrar seu plano de ação. Posteriormente, é abrigado de volta ao Cefar, quando tem uma sala para os treinos, duas vezes por semana.

Descrevo, portanto, esse período no qual se processaram os princípios norteadores da pesquisa sobre o *lugar e o convívio como prática espacial e tessitura cênica* nas performances do Coletivo Contraponto – bem como seus principais embates e questões. Foi ali, naqueles dois lugares – o estúdio e a rua – que surgiu a pesquisa.

5.1.1. O estúdio e a rua

Em minha prática como professor de Interpretação Dramática, no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, quase sempre me restringia à utilização dos espaços destinados para tal, que são comumente espaços fechados. Foi no segundo semestre de 2009¹⁹⁰ que passei a realizar sistematicamente exercícios nos espaços, tanto internos (outras salas, corredores, etc.) como externos. Alguns *workshops*, voltados ao levantamento de material para criação de cena, envolviam a experimentação com outros lugares que não a sala de aula. Como disse na Introdução, as questões da espacialidade me inquietavam cada vez mais. Em um desses trabalhos, Leandro Lara, que iria compor o Contraponto, realizou uma cena no espaço encontrado do canal subterrâneo de água pluvial, localizado no estacionamento de veículos. Desse modo, perseguíamos outros possíveis que não o espaço aparentemente neutro que era destinado ao exercício teatral.

No entanto, o fato de as disciplinas do curso serem obrigatórias e não optativas, incluindo a característica de uma turma seguir junta (com exceção das desistências) durante os três anos de formação, de certo modo conduz as pessoas a participarem de horizontes, procedimentos e processos criativos não escolhidos previamente por elas¹⁹¹. Então, por mais que a sala de aula tivesse momentos instigantes, eu sempre buscava processos em que as pessoas pudessem estar por vontade própria. E que, por isso mesmo, eu pudesse me aprofundar mais, com grupos menores e mais dedicados, ao que vinha desenvolvendo. Foi assim que eu me propus a realizar, em horário extraclasse, uma oficina aberta a alunos e ex-alunos (e, em alguns momentos, a interessados em geral). Surgiu, assim, o *Laboratório de Teatro Físico e Performance*, no primeiro semestre de 2011, que se reunia duas vezes por semana, com encontros de mais ou menos 3 horas de duração. A ideia era ser semestral.

O trabalho tinha por foco, inicialmente, as improvisações corporais. Ao mesmo tempo, nós assistíamos a vídeos de Teatro Físico e Dança-Teatro. O campo da performance estava em aberto – como um convite, mas que não se efetivara ainda. Além disso, a montagem

¹⁹⁰ Estive ausente da Escola de Teatro, com licença sem remuneração, no período de 2004 a fevereiro de 2009, para dirigir o Centro de Cultura Belo Horizonte e os Teatros Municipais (2005-2009) da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

¹⁹¹ No curso técnico de ator do CEFAR, uma turma é conduzida por disciplinas obrigatórias durante os três anos de formação. Não existem disciplinas optativas. Ocorrem de modo intermitente e raro, ofertas de estudos extraclasse. Porém, existem espaços e tempos para mostras de trabalhos artísticos motivados, idealizados e montados pelos próprios alunos.

de cenas não era a proposta. Eu queria algo desvinculado da obrigação de mostrar trabalhos. Tampouco eu me dedicava – como ocorria na disciplina de Interpretação Dramática – à construção de partituras. O jogo entre os corpos, espaços e tempos, feitos, refeitos e desfeitos a cada lance era o que eu buscava. Além dessa pesquisa, digamos mais interna, havia o interesse nos *espaços encontrados*, conforme relatado. Dentre estes, o desejo de experimentar tanto os espaços fechados quanto os espaços vazados (a rua é um destes). No entanto, para os objetivos do Laboratório, tornava-se muito difícil acionar locações que dependeriam de despesas, autorização, manutenção e logística complexa. Além disso, o CEFAR se localiza na região central, próximo a um parque e de frente para uma das principais avenidas da cidade. Em poucos minutos, estávamos imersos no fluxo urbano. Pode-se notar que a rua foi o principal objeto de nossas investidas – por questões de princípio (a busca do urbano e dos sentidos subjacentes a ele) e por questões estratégicas (a necessidade de ter um lugar de experimentação outro). Além disso, o possível espectador já estava ali.

Desde o começo, portanto, os exercícios eram realizados em dois espaços: o estúdio, onde se assentavam as bases do Teatro Físico, e os espaços abertos e vazados da região central da cidade, na qual as pessoas viviam as práticas espaciais afins. No entanto, entre o espaço fechado – onde tínhamos um controle sobre as interferências externas – e a rua – onde essas mesmas interferências se davam com intensidade –, havia distâncias a serem percorridas e, portanto, elaboradas.

Necessário se tornou, portanto, contar com um espaço fechado para o treinamento. Até mesmo por segurança, pois o estudo de quedas, um dos nossos treinos mais sistemáticos, precisava ser feito sempre no estúdio, para depois ser confrontado com as condições da rua. Necessitávamos, igualmente, de um local propício a contatos entre os corpos, ao estudo das qualidades de movimento e ao assentamento dos princípios de composição. No caso, passível de abrigar a constante geração de repertórios – não de cenas prontas, mas de gestualidades, formas corporais, saídas e entradas de jogo, enfim, dos estudos afins a esse campo.

Quando se ia para a rua, o que iríamos levar não seria uma cena ou uma composição pronta e para ser apresentada. A proposta não era a de produzir, mediante ensaios, uma cena para ser apresentada. Realizávamos improvisações e composições no instante, sempre em diálogo com o espaço, seja na relação das distâncias, seja com os elementos de arquitetura do local. As improvisações envolviam modalidades mais estruturadas e mais livres, em que predominavam o movimento e os diálogos corporais. Três procedimentos eram sempre

utilizados: a) compor uma sequência de movimentos e dialogar com um parceiro (que poderia ter também uma sequência ou intervir livremente na sequência do parceiro); b) jogar com as seguintes variáveis, que se alternariam de modo livre: cercar, tomar o espaço do outro, fazer um contato íntimo sem tocar, fazer contato e traçar uma linha de fuga; c) a partir de um exercício da performadora e coreógrafa Miranda Tufnell, intitulado “estratégias para jogar com a atividade de uma outra pessoa”, em que aquele que vai intervir escolhe três itens numa série de nove: fazer a mesma coisa, instalar uma atividade em harmonia com o outro, instalar uma atividade similar em contraponto, instalar uma atividade contrastante de modo que o outro se torne mais visível, ajudar o outro, obstruir a atividade da pessoa através de uma ação contrária, modificar o ambiente e, por fim, passar a existir numa outra dimensão (TUFNELL; CRICKMAY, 1990, p. 90-91). A ênfase recaía sempre nas modulações de escuta do outro e do espaço. O objetivo era sair do estúdio e fazer esse mesmo exercício, de escuta e de diálogo, com o outro e com o espaço, só que no meio urbano.

Portanto, o desejo não era o de inserir uma cena nos espaços urbanos ao modo de uma apresentação artística. Em certo sentido, eu já buscava anteriormente, na criação, um diálogo com a cidade, porém não havia pesquisado uma cena que pudesse se dar nos interstícios¹⁹². Interessava-me algo distinto: partir da corporeidade e presença do performer, no adensamento da territorialidade traçada pelo movimento, para produzir a uma escuta da cidade – e, então, um possível jogo.

Antes disso, a cidade deveria fazer parte da cena a partir da ação dos performers, através do recurso à improvisação. Portanto, tratava-se, por um lado, de aprofundar os elementos constituintes de um Teatro Físico, no qual o corpo em diálogo com os espaços e com os outros corpos, constituíssem a *materialidade cênica*; por outro lado, buscava incidir essa corporeidade no meio urbano.

Como eu me interessava, acima de tudo, pelos *espaços encontrados*, a rua foi a escolha, por ser viva em mais de um sentido, por ser outra e, por isso mesmo, muitas vezes adversa. Além disso, era uma locação acessível, e o público possível estava ali. E ainda (como

¹⁹² Como citei na Introdução, no item 1.2, *Intermezzo: percursos que antecederam a investigação*, eu havia realizado três trabalhos no meio urbano. Com exceção da performance *Cinco na calçada*, em que cinco homens vestidos de terno sentavam-se em cadeiras, uma ao lado da outra no passeio, predominava o caráter de ocupação cênica que dialogava com a arquitetura, com a espacialidade física, mas não incluía a presença e a contingência do convívio nas tessituras. *Cinco na calçada* possuía apenas alguns elementos de roteiro, de modo que, aos poucos os performers iam adentrando em meio das pessoas e interagindo com elas.

mostro no Capítulo 4, nos itens 4.3.1 e 4.3.2,)), o interesse pela espacialidade me conduzia mais às intervenções urbanas do que ao teatro de rua. Tudo isso surge, também, das minhas deambulações e errância pela cidade, como relatei brevemente na Introdução. De fato, eu sempre tenho como ponto de partida, de um lado, uma impressão causada por uma imagem vista em algum lugar, por sensações do entorno ou dos percalços de minhas deambulações. E tenho por princípio não ser necessário esperar o advento da arte para ter uma experiência estética. Porém, é a arte que me proporciona as ferramentas para capturar, enquadrar e compor com as poéticas dos adensamentos dos territórios existenciais traçados no cotidiano das cidades. São iluminações avulsas e profanas, acionadas pelo olhar e pela escuta realizada por um corpo em deambulações na vida urbana. Por outro lado, uma ideia: uma proposta, um plano, um desejo de intervir, de modificar, de ocupar, de fazer algo¹⁹³.

Nesse ínterim, já estava elaborando o projeto que apresentaria ao doutorado, com o tema da cena *site-specific* e algo que, para mim, era inusitado: as possíveis zonas de compartilhamento de uma duração entre artistas e público, em meio às práticas espaciais – assim o concebi num primeiro momento.

Esse desejo de adentrar nesse compartilhamento – que não deixa de ser um motivo que retorna¹⁹⁴ – surgiu num encontro com o performer, bailarino e coreógrafo Daniel Lepkoff, em Belo Horizonte, quando ele e Lisa Nelson realizaram uma demonstração de trabalhos que estavam sendo desenvolvidos numa oficina por eles ministrada¹⁹⁵. Foi ali que eu pude vivenciar o que me inspiraria, então, a buscar, em termos de procedimento de composição, o que passei a chamar de *duração compartilhada*. Assistíamos sentados em volta, num espaço que dava vazão para a área externa, às improvisações dos participantes daquela oficina – incluindo Daniel Lepkoff e Lisa Nelson. Os atuantes entravam e saíam das interações corporais, vindo dos lugares em que estávamos todos em roda, e voltando a eles.

Num dos momentos, observei como Daniel Lepkoff deixava a interação sem que modificasse ou abandonasse a escuta corporal e a presença, apesar de saber que não se encontrava mais no foco das atenções – outros estavam já improvisando. Havia um modo de

¹⁹³ O procedimento de trabalhar com o par impressão/ideia veio dos meus estudos da filosofia de Hume.

¹⁹⁴ No item 1.1., *Motivos que retornam*, cito experiências em que me vi situado e sitiado, como espectador, na imbricação entre lugar e convívio. No presente caso, foi uma experiência de um compartilhamento que aparece, então, na modalidade de um procedimento, como mostro a seguir.

¹⁹⁵ A convite da artista de dança e improvisadora, Dudude Herrmann, Daniel Lepkoff e Lisa Nelson realizaram dois encontros em Belo Horizonte, em maio de 2010. O primeiro foi uma roda de conversa no Espaço 104; já o outro abriu o último dia do *workshop* no Estúdio de Dudude Herrmann, em Casa Branca, próximo a Belo Horizonte.

passar entre as pessoas, de procurar um lugar no chão para se sentar, que não era muito diferente daquele que estava em jogo. Aquilo me interessou, pois, se ele saía, por assim dizer, da área de improvisação, parecia estar pronto para responder, se fosse necessário, dali mesmo, da situação em que se encontrava. Ao mesmo tempo, posso dizer que ele não disputava a atenção dos outros – o cuidado para se retirar em silêncio, com o mínimo de ruído, era extremo. Em determinado momento, nós nos percebemos – eu senti isso. Algo desta ordem: estou percebendo que você está me percebendo e eu te devolvo isso. Como se o acontecimento pudesse ocorrer também nas bordas – mesmo que não fosse uma nova centralidade para todos os participantes. No final da noite, num momento em que todos e todas conversavam, ao me despedir das pessoas, incluindo Lepkoff, ele me disse: *Nós compartilhamos...*¹⁹⁶

Portanto, a experiência de compartilhamento – em que o observador se visse no ato de observar, em que a presença deste fosse trazida à superfície do acontecimento – contaminou meu modo de pensar o acontecimento cênico. Interessou-me aprofundar esse possível juntamente com a noção de uma arte que se volta para a espacialidade: o lugar e a ambiência.

Estava, então, munido desse desejo de dialogar com os tempos e os espaços da cidade, a partir das ações dos performers, buscando esse possível do compartilhamento. Interessava-se investigar um tempo dilatado, no qual se poderiam dar escapes, frestas e suspensões, abrindo janelas para a vida cotidiana da cidade.

Interessa-me tomar, pelo viés desse procedimento, o suposto de que o artista surge como o propositor da paisagem, sim, mas de tal modo a reconhecer que a paisagem já está sendo feita no aqui e agora das práticas espaciais – incluindo as territorialidades – em curso no lugar. Ou seja, trata-se da noção – já apresentada no *Capítulo 2, Site-specific* – da performance como a última ocupação do lugar, em meio a outras ocupações anteriores e atuais.

Colocava-se, desse modo, para mim, a pergunta: como pode se dar o encontro compartilhado entre os performers e os transeuntes e habitantes da cidade? Era essa a questão que me movia. Foi com ela que eu aportei no Laboratório, ainda sem saber como isso poderia ocorrer, que procedimentos outros exigiria, por quais transformações conceituais e

¹⁹⁶ Tradução nossa.

práticas eu teria que passar.

O procedimento da *duração compartilhada* tornou-se, assim, parte de uma perspectiva mais ampla e com desdobramentos teóricos e práticos maiores: o *convívio como prática espacial*. Mas isso só foi aparecer e se delinear, de modo mais consistente e reiterado, na performance *Olho da rua* (com as primeiras investidas em julho de 2011), que passou a guiar nossa articulação de linguagem. Entretanto, vieram indícios, como apresento nos passos seguintes.

Vistos a posteriori, ressalta, nos primeiros momentos de ida para a rua, a escolha de ir tateando por duas trilhas principais: a) exercícios com roupas de treinamento (que identificam rapidamente, para os transeuntes, que se trata de praticantes de algum curso de dança ou de teatro); b) exercícios com caracterização (roupas sociais). As roupas de treinamento diziam mais respeito à condição do momento – em que iríamos experimentar no meio urbano os procedimentos que estudávamos. No segundo caso, partíamos já do desejo de delinear um outro tipo de textura – que não apontasse para uma poética. Ou seja, que acrescentasse à camada das ações corporais outra camada visual através dos modos de cobrir o corpo, para que se pudesse delinear uma temática, orientar e reunir os performers num jogo comum, a fim de produzir uma performance. Com exceção das pesquisas que resultaram na criação da performance *Olho da rua*, os estudos serão apresentados não por ordem cronológica, mas pelos motivos e lugares, assim como por esses dois feixes de pesquisa de que falei.

5.1.2. Primeiros exercícios no meio urbano

As primeiras saídas para a rua logo apresentaram os indícios das potências a serem desenvolvidas e, junto a estas, das fragilidades. Pois essa investigação não diz, ao se referir à prática, sobre outro campo que não esse dos embates, dos riscos, do lançar-se na busca e das avaliações e recomeços infindáveis. A dificuldade – conceitual e prática – advinha igualmente do fato de eu desejar um outro modo de performar na cidade, diverso do que havia experimentado – como disse na Introdução. Buscava os interstícios entre as texturas do performer e do urbano – uma composição nos interstícios. Mas os procedimentos a serem utilizados e como isso poderia se dar não estavam claros para mim. Participaram dessas primeiras ações que descrevo: Alexandre Hugo, Bruna Betito, Carol França, Christiane Costa, Leandro Lara e Sitaram Costa. Com exceção de Bruno e Carol, que eram alunas do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG, os outros três eram alunos do Curso Técnico de Ator do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado.

Uma das primeiras propostas foi a de levar para a rua alguns repertórios desenvolvidos no estúdio. Eram sequências de movimento e de gestualidades, cuja pesquisa deveria se efetivar em modulações da tonicidade corporal, numa escuta dos parceiros da cena: os outros corpos, a arquitetura dos espaços, a emergência dos acasos. Ou seja, ações entendidas como reações à ambiência. A minha pesquisa com atores/performadores sempre parte do adensamento de uma sequência de movimentos, de estados corporais, relações com o espaço e interações corporais. No caso, envolvia o desenvolvimento de uma composição corporal e, ao mesmo tempo, ir ao encontro do outro. Então, por transposição, tratava-se de ver como isso ocorreria no meio urbano. Ou seja, em que medidas o performer se permitia, no seu traçado, ser modificado pelo meio urbano.

Esses primeiros experimentos no urbano revelaram, então, as potências e as fragilidades da proposição. Estas últimas se apresentaram em duas ações que levaram os transeuntes dos lugares a não perceberem que se tratava de uma performance. Bruna Betito foi contraindo a partitura, chegando a uma vacilação do caminhar, realizando isso ao atravessar a rua, na passagem de pedestres. Uma senhora chegou a acreditar que ela queria

se matar. Ao ser interpelada, Bruna não quis dizer que se tratava de teatro, sentindo-se culpada por ter deixado a senhora acreditar que ela realmente corria aquele risco. No seu relato, Bruna observa que “estava com a sensação de não ter sido honesta com ela. Quando se apresenta uma peça de teatro, há um pacto entre espectador e artista. Naquele caso, esse pacto era só meu”¹⁹⁷.

Carol França havia, no mesmo dia, passado por uma experiência similar à de Bruna. Ela estava sentada num banco de uma pracinha na Rua Goiás com Sergipe, em que ela baixava a cabeça e mexia com os cabelos, repetindo sistematicamente esses gestos. Uma senhora passou a evangelizá-la. A performadora também sentiu, nesse caso, dificuldade em devolver a essa senhora ao lugar em que se processa uma experimentação estética: “O meu ato performático se esvaiu ali no momento em que eu passei a fazer parte de uma situação ilusoriamente real”¹⁹⁸.

Num primeiro momento, é bem possível que uma ação corporal individual seja confundida com as ações atuantes do mundo vivente. O transeunte/habitante da cidade, salvo em lugares já muito visados por artistas (como já é o caso da Praça Sete em Belo Horizonte), não espera deparar-se com uma ação que não seja dessa natureza. Até porque nem todas as pessoas viram uma peça teatral ou uma cena de dança. As intervenções e performances urbanas, num sentido, levam em conta essa ambiguidade entre arte e cotidiano. Porém, entendo que o fazem não para enganar as pessoas, mas sim para que essas duas esferas possam se interpenetrar. Desse modo, não trataria de gerir truques, mas de perceber em que medida uma prática artística possa se tornar uma prática espacial. Nessa perspectiva, não interessa manipular o outro, o transeunte/habitante da cidade, mas abrir uma porta para que ele possa entrar. Ou seja, que ele possa subjetivar: como espectador e/ou como participante. Ou em que as reações – como vimos com Erika Fischer-Lichte (2011) – possam ser tanto imperceptíveis quanto perceptíveis. Neste último caso, quando se posiciona, podendo inclusive performar. De todo jeito, trata-se de conseguir colocar em evidência as presenças e as texturas (oriundas das proposições do artista e do urbano), e fazer o convite ao outro para partilhar, em algum grau, dessa experiência.

Entretanto, naquele momento, não havia ainda feito essa leitura nos embates de uma intervenção urbana. Aliás, estávamos nos iniciando nessa pesquisa mais arriscada, por estar se

¹⁹⁷ Depoimento de Bruna Betito, enviado para mim em março de 2015.

¹⁹⁸ Depoimento de Carol França escrito, enviado para mim em março de 2015.

realizando nos interstícios das proposições estéticas e da pragmática do viver no urbano. Portanto, as estranhezas e as ambiguidades eram buscadas – mas para que os transeuntes pudessem produzir subjetivações.

Novamente, eu via que a minha condução apresentava falhas graves, apesar de duas outras ações terem conseguido se distinguir como experimento estético (como relato a seguir). Se os procedimentos não podem conduzir – ou não deveriam conduzir – a resultados uniformes, eles devem permitir que uma linha de experimentação esteja, de fato, sendo trilhada. No entanto, em alguns momentos, eu estava deixando que o participante do Laboratório tateasse a linha de experimentação, algumas vezes sem um procedimento mais bem definido. De fato, como relato nesse percurso que foi a investigação, as ações no meio urbano sempre podem conduzir aos equívocos citados, se não delineamos logo e rapidamente a dimensão estética de nosso exercício – por mais que, muitas vezes, as ambiguidades sejam conscientemente trabalhadas.

As outras ações foram executadas na calçada defronte do Palácio das Artes – da Fundação Clóvis Salgado. A simbologia que isso representa – o fato de ali se abrigar a Cia de Dança, além das escolas de dança, teatro e música, com várias ações nesse sentido – talvez tenha influenciado um pouco o que vem a seguir. Foi o caso da performadora que fazia uma sequência de modo bem intenso, mas com o aspecto coreográfico muito determinante. As pesquisas de Christiane, seja em sala de aula (era minha aluna na disciplina de Interpretação Dramática no CEFAR), seja no Laboratório, traziam sempre o desejo do movimento desenhado e da gestualidade forte.

Na avaliação, eu cheguei a lhe dizer – e ela era generosa para ouvir isso – que a ação não se modificava em relação ao outro, ao transeunte, ao pipoqueiro, etc. A sequência não se confundia com a pragmática do mundo vivente. Pelo contrário, era claramente uma peça coreográfica. Foi assim que um cambista de ingressos me disse: - *Ela dança aí no Palácio das Artes*. Aquele homem mostrava para mim que era capaz, pela convivência com o ambiente das artes, de saber do que se tratava. Vi claramente, então, que não era isso o que queríamos: faltava àquela ação penetrar no tecido da cidade, misturar-se um pouco.

Portanto, se de um lado algumas ações não conseguiam se distinguir do ambiente, de outro se destacavam em pura virtuosidade. Entretanto, alguns indícios de potências – que apontariam para o que eu estava buscando – surgiram em duas outras ações. Mostravam, para mim, o caminho por onde eu deveria seguir. Um dos performers, Leandro Lara,

desenvolvia uma sequência em que lançava algo com uma das mãos; então, como se o que havia sido arremessado retornasse, ele pegava isso de volta e caía no chão, repetidamente. A ação ocorreu na rua, próximo ao meio-fio, num diálogo com os transeuntes na calçada e os veículos na rua, que vinham na direção contrária do movimento realizado por Leandro. Pude perceber ali o traçado de uma territorialidade – intensiva (na vida dos impulsos) e extensiva (nas distâncias espaciais percorridas), cuja resolução se dava na criação de um ritmo que dialogava com o fluxo urbano. Naquela gestualidade estranha – a de um homem arremessando algo imaginário, recebendo de volta e jogando-se ao chão –, foi possível notar a precisão de linhas e vetores. Além disso, entendo que o performer estabelecia para si uma tarefa externa muito clara: o tempo dos veículos vindo em direção contrária aos impulsos e na incorporação da presença física dos passantes. Ou seja, ele estabeleceu contato com o outro – os passantes e os veículos – de modo que este pudesse modificar suas ações e reações. Leandro foi modificando sua partitura no diálogo com o convívio:

No início, joguei com a repetição dessa forma sem conseguir fazer nenhuma associação que dialogasse com o espaço, a não ser uma relação, ainda no campo da forma, onde minha postura fazia referência à verticalidade do poste. Até que um passante me disse: *Vai lá... agora você pega um peixe!* Embarquei nessa imagem e a partitura foi nessa direção – a minha intenção passou a ser a de pescar passantes, motos, carros e ônibus. Agora aquela forma (movimentação) inicial, desenvolvida em sala, estava a serviço dessa nova imagem e permitia adequações à nova tarefa.

Noto que a tarefa externa – responder ao tempo da passagem dos veículos e transeuntes, permitindo-se ser modificado pela presença física, movimentos e verbalizações destes últimos – envolvia a inserção da expectativa desse transeunte em duas *linhas*: a de *teatralidade* e a de *performatividade*. Posso inferir isso através das minhas observações e do relato de Leandro. Na profusão de tantas interferências, práticas espaciais distintas, ele captou o interesse de uma pessoa e passou a responder a isso, de dentro da própria territorialidade, a fim de continuar o movimento da *textura* em experimentação. A teatralidade aparece aqui – como já visto através de Josette Féral (FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P.) – como esse espaço em que se permite que o outro entre. Que ele possa perceber a *textura* em jogo – e que tenha interesse no desenvolvimento disso. Assim, *linha de performatividade* aparece no adensamento rítmico-territorial e na reiteração de movimentos e gestualidades do performer, assim como na interferência dos transeuntes: a verbalização de um passante que

contribui para a resignificação da ação, a participação performativa do outro na própria ação numa interação física.

Desse modo, entendo que o performer possuía uma tarefa externa (aquilo que possibilitava entrar em interação com eles, como o gesto de fazer lançamentos) e ao mesmo tempo, conforme a descrição feita, guiava-se por critérios internos (que o orientavam na ação, como no exemplo em que ele margeava a linha do passeio, mantendo-se contrário ao fluxo dos veículos, procurando se relacionar com eles). Esses dois aspectos podem ser reunidos em um só: com o que o performer faz contato enquanto performa¹⁹⁹. Trata-se de ver como o performer traça uma territorialidade, de modo que esta adquira uma porosidade em relação ao urbano²⁰⁰.

A segunda ação também se mostrou passível de diálogo com o meio urbano. O performer, Sitaram Costa, andava numa linha ao longo da calçada, levantava um braço, apontava para o céu com o dedo e, subitamente, caía de joelhos (mas se protegendo para não se machucar), terminando com os braços abertos. Pude notar, em cada gesto, apesar da forte marca coreográfica e precisa, a busca de uma escuta, da percepção do transeunte na rua, em pequenas modificações que mostravam isso. Nesse caso, não havia tanto o diálogo com o movimento do outro, mas com a aproximação deste, numa espécie de doação de uma corporeidade em situação, junto ao ato de escutar com o corpo.

Essa sequência de movimentos reapareceria depois, com variações, em alguns momentos da performance *Olho da rua*. Havia influências, ali, de sua prática em Capoeira de Angola, em que existe um movimento de jogo intitulado de *Chamada*: o jogador vira-se de costas para o seu adversário, com os pés bem juntos e os joelhos quase flexionados, de braços abertos, com o rosto virado, meio que olhando para trás. Nessa postura ele “chama” o outro: mostra-se praticamente sem defesas (está de costas), dizendo a ele para atacá-lo, quando, então, nessa postura difícil, encontra um jeito de se defender e revidar. A Chamada pode ser feita também de frente, neste caso com o olhar em 45º, ou seja, com o *status baixo*. O ato de dar as costas para o adversário demonstra uma entrega e uma aparente vulnerabilidade. Ao

¹⁹⁹ Esses aspectos das tarefas internas e externas – reunidas em termos do que o performer estabelece contato – mostrou ser um dos principais aspectos das avaliações das ações urbanas do Coletivo Contraponto. Luciana Brandão, que participou do Contraponto com oficinas de *Viewpoints*, contribuiu para evidenciar esse tópico dos procedimentos de composição.

²⁰⁰ Tais conceitos não estavam, naquele momento, formulados desse modo e ainda não constituíam procedimentos mais consistentes do ponto de vista da experimentação. O que só vai se dando, aos poucos, na pesquisa, como mostro ao longo deste capítulo.

mesmo tempo, uma escuta total: a aproximação do outro, os movimentos deste, tudo isso passa a ser objeto de atenção do jogador. No estado de composição cênica, não se trata de executá-la desse modo, mas de perseguir o princípio de um corpo chamando o outro, ao mesmo tempo em que se doa a ele.

Essa estrutura tornar-se-ia uma ferramenta (termo utilizado no Contraponto para se referir aos instrumentos do ator/performador de um Teatro Físico) nas improvisações e se faria presente como estrutura interna (isto é, o processo de escuta corporal) e como repertório gestual coreográfico, a ser modificado pelo contexto, pelo momento, na interação com o outro (performadores ou transeuntes)²⁰¹.

A abordagem seguinte partiu de uma proposta minha, de se trabalhar com dois conjuntos separados: um feminino e outro masculino. Assim como de utilizar figurino. Procurava, de um lado, proporcionar uma textura mais definida. Por outro, através do aspecto físico e sensorial, pesquisar uma temática a ser investida. Nesse caso, o objetivo era o de compor com a espacialidade, o entorno imediato, a partir da presença das performadoras. Nesse dia, os homens observavam e, eventualmente, auxiliariam em alguma necessidade de intervenção.

Carol França, Christiane Costa e Bruna Betito trouxeram saias e sapatos de salto ou similares. Foi uma tentativa de utilizar a caracterização como isca para se capturar possíveis temáticas, a partir do próprio embate com o meio urbano. A ideia, mesmo, não era trazer nada do estúdio; apenas se envolver com o ambiente – fazer escutas. Sim, escutar com o corpo era uma necessidade sempre em foco. Ela envolve muitas vezes quietude, percepção do outro – um objeto, uma situação, um corpo; ver como isso pode me afetar, me modificar.

Algumas escutas corporais surgiram. Uma performadora com roupa feminina e de salto alto se posiciona ao lado de uma pessoa deitada no chão. Outra se senta numa calçada. E uma terceira descalça um dos pés, colocando-o em cima de uma dessas lixeiras suspensas. Havia estados corporais, junto a pequenos estranhamentos em relação à vida cotidiana. Essa conjunção do corpo se alterando, no meio urbano, num diálogo estranho com um

²⁰¹ Sitaram Costa confirmou essa percepção minha. Ele disse que a partitura era modificada na relação com as pessoas, pois ele se sentia afetado pelos transeuntes. Disse que as pessoas se mostravam atraídas pela ação que ele desenvolvia, estranhando inicialmente, mas logo percebiam ser algo da ordem do estético. Em parte, ele credita isso ao próprio jogo corporal, ao desenho da partitura, em parte ao fato de estar performando em frente ao Palácio das Artes. Sitaram diz ainda ser aquela primeira saída à rua “a materialização de algo que eu não sabia, mas queria”. Entrevista concedida em 10.10.2014.

equipamento (a lixeira), apresentava indícios de potências a serem estudadas e desenvolvidas. A atenção se dirigia para o entorno imediato e sensorial, e para o estudo da habilidade de produzir imagens a partir desse envolvimento.



Figura 9. Início: performadoras buscam compor com o corpo de uma pessoa no chão.
Foto: Acervo Laboratório. 1º semestre de 2011.

Surgiram ali os primeiros indícios da trilha a ser perseguida. Christiane Costa, que descalçara o sapato e o colocara em cima da lixeira (vide Figura 6.), relatou que os transeuntes estranhavam a ação, de modo que essa interação sutil com o convívio alimentou seu jogo. Segundo Christiane:

As pessoas olhavam, queriam entender. Meu percurso era entre eu, o sapato em minhas mãos, o sapato em meus pés e a lixeira. Antes de chegar até ela, caí. Levantei. Olhei para o espaço. As pessoas me olhavam. E em um tempo lento, fui colocando o sapato em minhas mãos em cima da lixeira.



Figura 10. Início. Ação com sapato. Foto: Acervo Laboratório. 1º semestre de 2011

Como no caso da ação de Leandro em que atirava algo imaginário no ar, compondo com os fluxos e tempos de passantes e veículos, a ação de Christiane fez o traçado da territorialidade do performador, ao mesmo tempo em que a modulou em função do convívio. Surgiam, assim, os primeiros indícios de que a ação, mediante uma corporeidade em escuta do ambiente (de objetos, pessoas, veículos), poderia nos conduzir a uma penetração nos interstícios da cidade – na imbricação entre lugar e convívio. Era somente um começo – mas os possíveis de um recorte e linha temática para uma performance se mostravam naquela ação. Havia uma territorialidade sendo adensada, uma atenção em si, no espaço e no outro. Um agir que ao mesmo tempo se faz escuta do outro²⁰².

Quanto ao ambiente urbano, Leandro Lara propôs que experimentássemos²⁰³ outro local: uma passagem subterrânea no Metrô da Praça da Estação. Ali se faz a ligação da parte baixa, da praça mesmo, ao lado das catracas, com os lances de escada, já ao ar livre, para a Rua Sapucaí, localizada no alto. Há um fluxo intenso de pessoas nas duas direções. Sem um plano pré-estabelecido, a não ser de buscar diálogos com os espaços – principalmente com os elementos de arquitetura e equipamentos urbanos – e com os transeuntes, fomos para lá. Surge, então, uma nova dificuldade, não muito diferente do que havíamos vivido. Na falta de uma tarefa clara – problema a que fomos nos dedicando, buscando soluções pouco a pouco -, os participantes não estavam conduzindo a uma experimentação da imbricação entre lugar e convívio²⁰⁴. As ações não produziam presença corporal, não geravam composições com os elementos da arquitetura do lugar e não criavam interações com os passantes, que não a de bloquear o caminho. Isto é, nós apenas exibíamos ao público a liberdade de nossos corpos de artistas de teatro.

Nesse momento chamei o grupo para uma conversa rápida, no mesmo local. Minha primeira observação foi relativa à nossa tarefa. Estávamos apenas nos divertindo entre nós, colocando-nos nas vias que estariam de algum modo gratificando os transeuntes com uma história, com personagens ou com alguma coisa para ser mostrada *no* lugar. Perguntei, então,

²⁰² Pretendia aos poucos desvendar esse universo feminino na rua, mas Bruna Betito e Carol França deixaram o Laboratório sem que pudéssemos continuar a pesquisa.

²⁰³ Nos relatos que se seguem, faço passagens da primeira pessoa do singular para a primeira do plural. Quando falo na primeira pessoa quero enfatizar que se trata de uma decisão pessoal, de minha responsabilidade exclusiva. Ao falar na primeira pessoa do plural, quero dizer que me vejo incluído nos sucessos e nos fracassos – como se um técnico de futebol se coloca muitas vezes: ganhamos, perdemos, jogamos etc.

²⁰⁴ Uma dificuldade que irá reaparecer toda vez que as linhas de experimentação não se traduzem em procedimentos claramente delineados.

a eles e a mim mesmo: qual a nossa tarefa, nós que buscamos intervir no lugar em vez de nele apresentar uma obra? Propus, então, um envolvimento maior com o próprio ambiente. Imediatamente Leandro viu um guarda-chuva quebrado no chão, com partes faltando na cobertura, e agachou-se ao lado da passagem das pessoas, numa plataforma mais elevada, ao lado de uma parede desgastada, cobrindo-se com ele, em total quietude. Porém, eu percebia ali uma tensão interna – não só no sentido de saber que estava sendo visto, mas também em termos do movimento que ao ser interrompido externamente, continua internamente, como diz Eugenio Barba (1994).

Estávamos diante de uma imagem e de um estado corporal – ou seja, de um corpo que se mostrava alterado em um adensamento de energia. Contrastava com a atividade fim do lugar, que era de ser somente uma passagem, e, ao mesmo tempo se oferecia nesse estranhamento. Havia ali uma presença: um performer numa situação. Poderia, sim, ser um morador de rua, um louco – havia essa condição de margem posta ali. Porém, o plano de plasticidade daquele corpo com o guarda-chuva quebrado formava antes uma instalação. Mesmo para o passante apressado, o olhar rápido sobre aquela ação poderia, a meu ver, conduzir a algum processo de subjetivação, algo além da mera decifração de que pessoas de teatro estão se divertindo ou fazendo exercícios ao ar livre.

Os outros participantes passaram a experimentar as condições de arquitetura, o parapeito da escadaria, entre outras coisas. Os corpos, cada um no nível de dificuldade da experiência pessoal, estavam mais conectados com uma tarefa.

Nesse momento, fazendo meus rastreamentos do ambiente, percebi que há muito estávamos expostos a outra condição, além da proximidade com os transeuntes que entravam e saiam da passagem subterrânea: estávamos sendo observados por pessoas que não estavam ali, naquela passagem. Então, mostrei para o grupo a grade que separava o local em que realizávamos as ações – o espaço vazado e intermediário entre as escadas que dão para a parte alta e, depois, para as escadas que ligam com a passagem subterrânea. Estávamos praticamente no mesmo nível em que se localizavam os trilhos do metrô de superfície e da estação. Havia um conjunto de pessoas ali, esperando a próxima composição, como se fosse a outra margem, e que estavam nos vendo. Então, não havia somente as pessoas que passavam ali, transitando de um lado a outro para acessar a plataforma de embarque e desembarque, ou somente para chegar à Praça da Estação.

Propus a aproximação dos corpos às grades verticais, dando as costas aos transeuntes

mais próximos, de modo a olhar aquelas pessoas, que nos observavam do outro lado, na plataforma de embarque. Fiz isso com eles. Pedi calma, concentração na respiração, quietude. Eles nos olhavam e nós olhávamos para eles. Ao mesmo tempo, oferecíamos nossas costas, em doação, aos que passavam. Um grupo de quatro ou cinco pessoas nesse estado se oferece, então, como paisagem. A proposta era a de não querer expressar nada, apenas observar e se deixar ser observado.

Algo novo surgiu no plano de nossos experimentos. A intuição que tanto perseguia – a de *compartilhamento de uma duração entre atuantes e observadores* – estava, ali, mostrando indícios de efetividade. Um grupo de pessoas se tornava paisagem para outro grupo. Porém, isso é importante, por proposição dos performers. Naquele momento, percebi que, em meio a todos os exercícios praticados, havia ali um novo princípio norteador: no plano de uma cena não tanto *para o outro*, mas *diante do outro*, interessava-nos a cena também, e principalmente *com o outro*.

Nesse caso, entendo que a imbricação entre lugar e convívio permitiu que o transeunte/habitante do lugar pudesse se ver envolvido na tessitura do acontecimento cênico, tanto no modo de se tornar paisagem para os performers, quando no de compartilhar uma duração. Além disso, ali não estavam, diante de nós, na plataforma, espectadores agenciados previamente para a cena, mas pessoas em suas *práticas espaciais*, que não precisavam ser desfeitas para que a performance tomasse curso. Ao contrário, ela se formaria na materialidade dessa condição.

Devo dizer também que a experiência de nos exercitarmos naquela passagem de pedestres do metrô, aquele *espaço encontrado e vazado*, também foi muito importante, ao possibilitar outros usos, como a murada, o túnel, o espaço aberto e intermediário, as escadarias, além da visão compartilhada no gradil.

Assim como as mulheres já haviam utilizado uma roupa diversa daquela de treinamento (os vestidos, os saltos altos), chegara a vez de realizarmos isso com os homens. Começamos a nos perguntar, então, o que isso poderia ser. Paralelamente, havia alguns estudos realizados com duas portas de madeira que permaneciam abandonadas no estúdio. Vislumbrava, ali, uma possibilidade de constituição de uma performance.

Eram três os participantes dessa ação: Alexandre Hugo, Leandro e Sitaram. Separadamente e juntos, eles me davam elementos para continuar a pesquisa por um Teatro

Físico²⁰⁵. Passamos a discutir qual seria o figurino. Eu já pensava em roupas sociais masculinas.

Leandro sugeria algo mais plástico e visual, menos cotidiano. Propôs, então, a utilização de macacões. Para ele, seria uma boa estratégia de produzir uma distinção da performance em relação ao mundo cotidiano. Ao mesmo tempo, ponderava, essa caracterização poderia aproximá-los de algo próximo a trabalhadores. Surgiu até a ideia de usar macacões mais desgastados. Mas a identificação com os inúmeros trabalhadores de limpeza dos prédios públicos e privados não nos ajudaria muito. Partimos para a cor branca, já que o amarelo nos parecia ser muito agressivo. Começamos com duas portas e depois utilizamos somente uma.

De certo modo, a porta velha, deslocada de qualquer contexto, assim como as ações sem correspondência direta no cotidiano, tudo isso contribuía para não levar os transeuntes à crença de ser uma ação do cotidiano. Ao mesmo tempo, via ali possíveis²⁰⁶ do recorte temático da performance a serem escavados.



Figura 11. *Homens de branco com porta*. Foto: Acervo Laboratório. 1º Semestre de 2011

²⁰⁵ Quando eu voltei ao curso do Cefar, no primeiro semestre de 2009, trabalhei com os alunos de 2º ano do Curso Técnico de Ator. Alexandre e Leandro montaram um jogo entre os dois, a partir da sequência de cinco movimentos feitos por cada um. No meio de dúvidas, questionamentos sobre o que significava aquilo, o que era normal numa disciplina intitulada de Interpretação Dramática, o que eles haviam realizado me estimulava muito. Naquele momento, eles já tinham sido meus alunos outra vez, cursando o segundo ano. Sitaram fora meu aluno no primeiro ano e me surpreendia também pelo interesse naqueles estudos de partitura. Aliás, foi essa ligação que nos fez trabalhar juntos no Laboratório.

²⁰⁶ Utilizo reiteradamente a expressão *possíveis* para designar as forças que algo apresenta em termos de potência e de abertura para o novo.



Figura 12. Homens de branco com porta. Foto: Acervo Laboratório. 1o semestre de 2011

A proposição constituiu-se num processo de pequenas ações, quietudes e escutas. Experimentamos em dois lugares. Primeiramente, numa esquina apertada e bastante movimentada, em frente a um tradicional prédio da cidade, o Acaiaca. Depois, na calçada que ladeia o Parque Municipal, nas proximidades do Palácio das Artes. Alexandre Hugo descreve como foi para ele esse momento: “Lembro de algumas pessoas assistindo à ação por alguns momentos, realmente intrigadas com o que acontecia ali, naquelas relações que se desenvolviam”.²⁰⁷

Continuava, portanto, a perseguir um modo de adentrar nos interstícios da cidade: por uma presença estranha que mais se insinuaria do que se apresentaria, utilizando, para isso, ações minimalistas e uma escuta corporal do ambiente. A plasticidade das roupas e, neste último exemplo, do objeto, apontariam para a tentativa de realizar, de um lado, um recorte que se distingue do urbano, e do outro, um possível desenvolvimento temático. Não se poderia, ainda, vislumbrar em que medida o lugar e o convívio se veriam imbricados nas ações. Em parte, devido ao fato de o núcleo dos participantes estar, a cada momento, bastante instável. Foi o que ocorreu também com essa performance que começava a se desenhar (três homens de branco envolvidos com uma porta de madeira), quando Alexandre Hugo deixa o Laboratório, tornando-se necessário o reinício do processo. Para aprofundar nessa relação com o entorno, era necessário que houvesse alguma permanência, quanto aos participantes,

²⁰⁷ Depoimento enviado a mim por Alexandre Hugo em fevereiro de 2015.

e a consequente continuidade. Mas também e, principalmente, porque a pesquisa teórica ainda não tinha avançado nesse aspecto: o significado de uma prática artística como prática espacial – isso ainda não estava devidamente colocado. Seria necessário, por seu turno, que a prática também pudesse fazer uma jogada mais consistente.

Como o núcleo que havia permanecido se compunha de dois homens e uma mulher, considerei que não seria mais pertinente manter dois subgrupos, um masculino e um feminino. Propus, então, que os três, Leandro, Sitaram e Christiane, se integrassem numa nova busca de performance.

Para tanto, voltamos à passagem subterrânea do Metrô Central, na Praça da Estação. Leandro e Sitaram vestiram sapato, calça social e camisa social. Christiane voltou ao figurino anterior. Optamos por nos colocar dentro do espaço arquitetônico definido pela intercessão entre o final/início da passagem subterrânea e o da escadaria. É um lugar que guarda características do prédio antigo da Estação Central, com um fluxo intenso de pessoas.



Figura 13. Início. Ação na Estação Central do Metrô. Foto: Acervo Laboratório. Jun. 2011

As ações eram, mais uma vez, minimalistas. Trazíamos, portanto, aquela linha de quietudes, lentidões e ciclo de pouquíssimos movimentos. Se no centro da cidade fizemos isso num estado quase invisível, aqui sabíamos que a nossa localização gerava uma estranheza maior, visto estarmos no meio da passagem, com aquelas roupas e numa formação de dois homens e uma mulher. A proposta era a de não interromper ou perturbar o ir e vir das pessoas, mas doar aqueles corpos, naquelas pequenas ações repetitivas, à percepção dos passantes. Eles poderiam ignorar ou ver – mas inevitavelmente se deparariam com a performance. O trio de performers alternava movimentos, ficando de frente para, em alguns momentos, dar

as costas aos passantes; outras vezes, ficavam de frente, olhando para cima e agachando-se. Isso ia se repetindo com variações na duração: em alguns momentos, mais longa; noutras, mais curta. Depois, houve um corte e eles, individualmente, ainda buscando conexões entre si, realizaram composições com a parede, próximo aos transeuntes.

Em seguida, surgiram interações mais diretas, em que alguns transeuntes se posicionaram com o jogo deles. Como parecia que eles iriam, com ação, se jogar dentro da rachadura da parede, um senhor, com seu radinho de pilha, os provocou a cair lá dentro. Eles responderam dentro da própria tessitura em curso, ainda utilizando, na resposta verbal, a letra da música que tocava. A ação insólita não inibiu o transeunte, que, a meu ver, entra num processo de subjetivação, provocando os performers.

Cabe indagar, então, pelos princípios norteadores que despontavam e pelos procedimentos que se delineavam na pesquisa. Enquanto atuávamos na rua, não havíamos ainda adentrado de modo mais consistente nas texturas do real e, igualmente, não havíamos nos deparado com a questão do lugar na vida urbana. Esta permanecia ainda, de algum modo, um pouco intacta – não decisivamente profanada e sem que os intermediários (os espaços do viver) se permitissem ser mediadores. Não conseguíamos, ainda, adentrar de modo mais consistente na esfera do convívio, que permanecia nessa região dos estranhamentos, nas tentativas dos performers de interferir no cotidiano da cidade por infiltrações.

Além disso, a rua, principalmente quando carregada de um fluxo grande de pessoas e veículos, tende por um lado a conduzir os performers a uma indistinção, devido à profusão de presenças, signos e ocorrências. Por outro lado, ela se torna muito sedutora porque ali se encontra muita gente – que pode ver, interagir ou simplesmente ignorar a ação. Por conseguinte, por ser acometido de uma sensação de liberdade ao desafiar os códigos de uso do lugar. Tanto num quanto no outro caso, o urbano se torna opaco – não revela a *especificidade do sítio*. É esta, num sentido mais amplo, a singularidade da imbricação entre lugar e convívio; e, num sentido mais estrito, o contexto que a performance revela.

A performance realizada na passagem subterrânea do Metrô Central foi o esboço de um possível aprofundamento. De certo modo, os performers se encontravam numa condição mais específica quando ao sentido do local: compunham com a paisagem (dos corpos dos performers com roupas sociais, em relação à parede de ladrilhos e, depois, à parede da passagem subterrânea) no percurso dos transeuntes, com ações cotidianas, reiteradas numa perspectiva minimalista, o que lhes dava um ar insólito quanto ao sentido daquelas

presenças.

O lugar foi apropriado também como espaço praticado: lugar de passagem, onde não se permanece. O que a performance fez, na minha leitura, foi tomar esse traço e permitir que nele surgissem brechas de convívio – sem que os performers buscassem se relacionar com os transeuntes. Portanto, se não era uma ação voltada especificamente para aquele local, algo do contexto estava em jogo, ao se interpor com as lentidões e quietudes ao tempo da pressa na travessia.

A pesquisa que se iniciava não pretendia, como coloquei antes, interromper a pragmática do mundo vivente para forçar os desvios, fazer notar nossa presença, estabelecer contato. Antes disso, era visada uma alteração da paisagem, numa composição de texturas e presenças. De modo que, em relação ao lugar e ao convívio, a ação concernia muito mais a uma mistura de algo tão cotidiano quanto estranho, propondo outra relação com o contexto, em termos de uma invasão suave daquela esfera efêmera, em que somos apenas pessoas em trânsito. A maior parte das pessoas seguia o curso acelerado do caminhar, característico daquela passagem. Ninguém permanecia ali. Outras, no entanto, olhavam para trás, algumas parando para observar e, como relatei, ocorrendo a interação direta proposta por um homem. Naquele horário, do meio da tarde para o final, muitos sem-teto passam por ali, indo em direção a um abrigo da prefeitura. Perguntei a um deles o que era aquilo, e ele me disse que era uma coisa mística. A meu ver, possivelmente não se tratando de uma pessoa com vivências da cena, era uma forma de manifestar que ele subjetivou o acontecimento.

Alguns transeuntes denunciaram que havia pessoas em atitude não usual. Um dos seguranças, percebendo minha função de acompanhar a ação, me disse: “Vejo que vocês não estão fazendo nada de anormal. Para a tranquilidade dos usuários, posso chamar isso de teatro?”. Entendo que, junto a isso, os interstícios estavam sendo ali experimentados na própria esfera do convívio, ainda que de modo um pouco tateante. O convívio também contou com os posicionamentos de alguns transeuntes – sendo que um deles interferiu no jogo intencionalmente com o estímulo vocal, ao mesmo tempo em que viu a sonoridade que trazia ser incorporada ao jogo de palavras entre performers e transeuntes.

Essa ação encerrava, desse modo, o semestre no Laboratório. No entanto, aquele núcleo restante pretendia ir além de uma ação meramente institucional. Marcamos, no início das férias de julho, um encontro. Porém, Christiane teve outros compromissos para o período e não pôde vir. Ficaram os dois, Leandro e Sitaram. Não podíamos esperar. Decidimos, mais

uma vez, recomeçar tudo. Realizar outra busca, a partir do percorrido.

O que era, então, para ser um período de férias e um intervalo para o recomeço do Laboratório, tornou-se o momento em que nos dedicamos à pesquisa. Passamos o mês de julho de 2011 realizando experimentações na rua. Ficava claro, para nós, que já não era mais uma ação pertencente ao Cefar, mas sim uma ação incubada, por assim dizer, por aquela atividade extracurricular. A intenção era a de nos dedicarmos ao desenho de uma poética a partir de dois corpos caracterizados com macacões brancos e, é claro, das questões que já estavam se sedimentando: a corporeidade em diálogo com a cidade. A nova fase trouxe, mais uma vez, potencialidades a serem desdobradas e perseguidas. Junto a elas, fragilidades a serem enfrentadas.

Logo em seguida eu iniciaria o doutorado. A partir daí uma coisa foi confluindo com a outra. O meu interesse era, desde já, a performance nos espaços encontrados, na perspectiva *site-specific*, focando esses interstícios do compartilhamento de uma duração entre performers e público. Dali para frente, a investigação iria confluir entre análise conceitual e prática artística implicada com o espaço, a cidade e o convívio.

5.2. A performance Olho da rua

5.2.1. Início da configuração: os delineamentos da pesquisa



Figura 14. *Olho da rua*: busca da configuração. Foto: Acervo Contraponto. Praça Sete. Jul.2011

A partir desse momento, já não estávamos mais numa relação de professor e aluno. Obviamente que cada um dos três trazia, para a arena de experimentação, as suas próprias questões e, de certo modo, as suas experiências.

Leandro, como disse antes, estava para concluir do Curso Técnico de Ator do Cefar, estava terminando o Curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG, e havia treinado Aikido. Sitaram estava no segundo ano do Curso Técnico de Ator do Cefar, praticava Capoeira de Angola e carregava, consigo, como se fosse um patuá, as vivências junto a sua família, em práticas de matriz afrodescendente (o pai com a Umbanda, a mãe com a dança negra) e uma forte espiritualidade resultante desses encontros²⁰⁸.

O primeiro morava em Belo Horizonte, na região da Pampulha, tinha contatos e

²⁰⁸ Por coincidência eu havia me dedicado, em períodos distintos, à Capoeira de Angola e ao Aikido. A primeira foi uma experiência realizada no Cefar, em 1997, quando eu trouxe o Mestre João Bosco, do grupo Sou Angoleiro, para ministrar, duas vezes, esse treinamento como parte de minhas aulas na matéria de Interpretação Teatral. Nesse caso eu não estava praticando, mas acompanhando as aulas, quando posteriormente realizávamos estudos de construção de partituras, a partir das posturas, jogo e gestualidades da Capoeira de Angola. No segundo, eu pratiquei no *dojo* de Ichitami Shikanai, em Belo Horizonte, pelo período de um ano e meio, com o objetivo de vivenciar um treinamento corporal e ver em que medida se estabeleceria conexões com o treinamento em Teatro Físico. Portanto, eu possuía alguma vivência com as práticas corporais de Sitaram e Leandro.

relações com jovens artistas experimentais e já havia realizado, entre outras ações, uma performance intitulada *Colar Elisabetano*, em que as pessoas, no maior número possível, se colocam em espaços da cidade com aquele protetor que envolve o pescoço dos cães. O segundo morava em Neves, cidade da região metropolitana, marcada por ter um presídio e, como as outras cidades em volta, pela violência que permeia essas regiões – tanto por parte de jovens envolvidos com o crime quanto dos policiais. Esse fator, junto ao dado de ser um jovem negro e sujeito às discriminações, sendo alvo constante da política, além da prática da Capoeira de Angola, fazia com que Sitaram se colocasse sempre com uma extrema atenção no entorno, na intenção das pessoas em volta. Enquanto em Leandro despontava uma característica mais transgressiva e ao mesmo tempo de liderança, em Sitaram se mostrava o cuidado, a escuta e a malícia. Uma cumplicidade crescente entre os dois, aliada aos treinos que eles realizavam, estaria presente nas investidas realizadas no urbano.

Nossos encontros ocorreram duas vezes por semana, normalmente em final de tardes e princípio de noites do mês de julho; somente um ocorreu num domingo de manhã, na região próximo à Feira de Artesanato da Avenida Afonso Pena. A minha função era muito parecida com a que eu já vinha desenvolvendo no Laboratório, quando executávamos ações na rua: acompanhava, procurava proteger os participantes de agressões ou assédios, monitorando riscos calculados, além de dar o retorno após cada execução. Porém, com essa pesquisa nas férias, adentrávamos num processo de criação artística independente.

Eu iria dirigir uma performance? Não conseguia entender que a direção era pertinente a esse campo. Sim, a pesquisa partida do Teatro Físico, mas mesmo assim numa vertente improvisacional. Além disso, eu não deixava de ser uma pessoa interessada na formação, no estudo e no desenvolvimento de um aprender a fazer. No decorrer das nossas saídas, percebi que eu funcionava mais como um técnico de futebol acompanhando a partida, tendo os treinamentos e orientações anteriores e posteriores ao jogo.

Assim que iniciamos as ações, voltando às ruas, os impasses logo se apresentaram. Decidimos realizar uma performance num domingo pela manhã, bem próximo ao quarteirão fechado da Feira de Artesanato, na Avenida Afonso Pena. Se nós já tínhamos por procedimento o princípio de irmos ao espaço para modificá-lo e para sermos modificados por ele – isso não ocorreu naquele dia. De modo geral, nem os performers traçaram uma territorialidade no urbano, tampouco escutavam o entorno e se permitiam ser afetados por ele. Se houve uma afecção, foi no sentido de que a rua, com a profusão de ações e práticas espaciais (vendedores

que se localizavam nas imediações, pessoas que iam e voltavam das compras), havia engolido as ações dos performers. Posso dizer que o espaço, com a infinidade de estímulos, submeteu os corpos, levando-os à desorientação.

Surgiam indícios que poderiam ser desenvolvidos. Por exemplo: a situação de quietude e de escuta dos corpos, naquela caracterização, que se instalavam no meio do fluxo urbano. No entanto, esse princípio de pesquisa – que, a meu ver, se consolidaria – sumiu completamente. Na minha avaliação, não havia calma suficiente para que um acontecimento cênico se instalasse. Ora um deles girava em torno do gradil de uma árvore, ora o outro subia e logo descia. As ações careciam de uma conexão entre si, em termos dos diálogos físicos que estudávamos no estúdio, naquele semestre. Não se dava nem uma virtuosidade oriunda de um atletismo que pudesse se tornar afectivo²⁰⁹, nem se instalavam os estados corporais em diálogos com as arquiteturas dos espaços, como havia ocorrido na performance realizada com roupas sociais, na Estação do Metrô da Praça da Estação. As ações não deixavam de produzir estranhamentos, mas não conduziam a um desenvolvimento. Falo dos indícios que, no percurso da investigação, irão se consolidar como princípios de improvisação e de composição do Contraponto: a *paisagem*, a *situação* e a *duração compartilhada*²¹⁰.

O próximo encontro foi num dia de semana, no início da noite, na parte alta do quarteirão fechado da Rua Rio de Janeiro, entre Tamoios e Praça Sete. Ocorreu, então, que os performers se viram completamente travados. Isso era facilmente detectável nos corpos: baixo tônus, atitude excessivamente reflexiva (olhar em volta, tentar fazer algo, mas não apostar num envolvimento mais intenso com o lugar). Novamente, a minha percepção era de que o espaço em volta os engolia. Eles andavam, paravam, olhavam em várias direções, tentavam timidamente fazer alguma ação que, entretanto, não se completava de modo consistente. Não se arriscavam a experimentar. Isso porque não se sabia, ali, como jogar com as presenças e texturas do real. Portanto, o nosso material – a cidade – resistia às nossas investidas. Não estávamos conseguindo fazer dos interstícios a tessitura da cena.

Leandro me disse, posteriormente, que eles se sentiram realmente engolidos pelo espaço naquele momento, que a infinidade de estímulos e ocorrências do urbano os paralisava. Na leitura de Sitaram, ocorreu um hiato entre as primeiras experimentações no

²⁰⁹ O afectivo se distingue do afetivo. O primeiro diz respeito às potências da afecção – de ser afectado. O segundo tem por referência o afeto. Cf. *Les Cours* de Gilles Deleuze. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=36&groupe=Spinoza&langue=3>>

²¹⁰ Esses elementos serão abordados no item 5.2.8., *Composição*.

meio urbano, em que trabalhávamos a escuta, e a nova realidade de uma ação aberta – isto é, diante da força imensa e dispersa da vida urbana.

Percebi que não seria mais possível ir de peito aberto aos espaços da rua sem estratégias claras, em termos de procedimentos de experimentação. Para tanto, propus que trabalhássemos com três linhas de orientação no campo do adverso: a) os diálogos físicos; b) os repertórios (partituras e/ou sequências de movimento); e c) o ambiente da rua – de modo a focar nos fluxos da cidade, no mobiliário urbano e no *convívio* – que, naquele momento, era um desejo utilizar o procedimento de uma *duração compartilhada*. Os dois primeiros elementos, como mostro a seguir, foram dados em forma de orientações prévias à ação. O último veio da avaliação do entorno.

Porém, essa narrativa seria incompleta se eu não contasse que os performers, em meio a esses embates, decidiram tomar a cidade para eles²¹¹. Percebe-se, então, uma disposição mais exploratória dos possíveis de um corpo no urbano. Posso dizer que isso se traduziu numa atitude anárquica diante de algumas das regras explícitas e implícitas nos modos habituais de transitar e habitar nesses espaços. Ao mesmo tempo, a definição prévia das linhas de experimentação contribuiria para potencializar essa anarquia em termos das texturas e das presenças que estavam sendo experimentadas. Portanto, algo novo se iniciava e, apesar dos estudos realizados anteriormente, definia os procedimentos e, por assim dizer, seus próprios meios de criação.

Experimentamos trabalhar com partituras e diálogos físicos, no quarteirão fechado da Rua Carijós, entre a Praça Sete e a Rua São Paulo. Eu havia estudado aquele local. Não muito demoradamente, mas o suficiente para perceber as principais coordenadas espaciais: o funcionamento do comércio, os ambulantes, a arquitetônica das ruas, passeios e edifícios, as passagens e equipamentos urbanos²¹².

Frente à ausência de foco que nos acometia, aquele era um lugar propício: porque poderia, literalmente, proporcionar aos performers linhas espaciais de experimentação; por haver práticas espaciais diversas, em configurações também diversas (transeuntes, lojistas,

²¹¹ Entrevista de Sitaram, em 10.10.2014.

²¹² Como relatei na Introdução, muito do que trago, como observação e inspiração das performances urbanas (não só delas) vem das minhas andanças pelas ruas. Algumas delas fazem parte da minha trajetória cotidiana. Outras são feitas com algum propósito: conhecer uma região, estudar o que acontece lá. Ou então à esmo, deixando-me guiar pelas sensações. Há, ainda, aquelas que são exercícios de deriva, que passei a fazer em algumas ocasiões quando iniciei o doutorado.

peessoas à espera de outras, simplesmente paradas ou em trânsito, marginais, ambulantes. etc.); e, finalmente, por causa dos equipamentos urbanos e linhas de fluxo de pedestres bem delineadas. Para quem vinha da Praça Sete, o quarteirão tem dois corredores principais de transeuntes, divididos ao meio por uma ampla cobertura metálica, com arquibancadas e elevados. Do outro lado, as paredes de uma edificação antiga da cidade, muito sóbrias e fechadas, com um banco comercial mais à frente.

Propus a Leandro e Sitaram que eles realizassem as ações no meio do primeiro corredor de fluxo de pedestres, em direção à Rua São Paulo. Mostrei-lhes as duas direções tão marcantes de transeuntes: quem vinha lá de trás iria vê-los a distância, iria se aproximando, passaria ao lado e daria as costas – ou não – para Leandro e Sitaram. A ação começava um pouco antes, num espaço mais amplo formado pela esquina. A partir dali, com os diálogos físicos entre eles, iam adentrando no corredor da Rua Carijós. Delineávamos, assim, um campo de experimentação, tanto para os performers, quanto para os transeuntes e habitantes do lugar, ao oferecer a eles alguns pontos de vista. Contudo, no meio urbano, torna-se impossível definir e esgotar os pontos de vista, dada a profusão de presenças e trajetórias múltiplas²¹³.

Portanto, tanto os performers poderiam ser imagem para aquelas pessoas que estavam vindo, quanto estas o poderiam ser para eles – um procedimento que há havíamos utilizado na Estação Central do Metrô²¹⁴. Esse espaço-tempo da performance, delimitado em linha, associado às corporeidades, poderia conduzir e canalizar a experiência. Sem contar nas regiões adjacentes, mas nem por isso totalmente fora do jogo, apesar de não estar dentro desse corredor: os lojistas, frequentadores e outros que simplesmente estavam nas arquibancadas – lendo um jornal sob a iluminação da rua, esperando alguém, conversando, consultando o celular ou outra coisa.

Tratava-se de delinear uma territorialidade da performance, no sentido de operar com dois aspectos: dar uma linha de desenvolvimento para os performers e possibilitar o enquadramento da imagem do ponto de vista do transeunte que vinha naquele corredor por

²¹³ Cf. Vídeos desse momento: < <https://youtu.be/3pbfrvUVwOU> >; < <https://youtu.be/G0Bu7EjVMwg> >

²¹⁴ Antônio Araújo (2011a, p.175), em seu livro *A Gênese da Vertigem*, referindo-se à construção do espetáculo *Paraíso Perdido*, nota essa possibilidade de, na “*relação espaço/público*” (grifos do autor), em que se rompe com a “separação convencional espetáculo/público, já que tudo é cena, é presença, e todos, inclusive os atores, são também espectadores”. Naquele corredor eu me interessava particularmente por essa possibilidade (sem ter lido o livro, que não havia sido publicado ainda), movido então pela busca dos possíveis do procedimento da *duração compartilhada*. Entretanto, ainda não havia aparecido o caráter multidirecional no urbano, no qual o *convívio* passa a fazer parte da *tessitura da encenação*.

onde as pessoas circulavam. daquelas pessoas que, envolvidas na prática espacial do viver no lugar, poderiam passar à prática espacial do observar – isto é, de se fazerem agenciadas como espectadores no momento da ação²¹⁵.

Entendo que dessa vez não íamos totalmente abertos ao que surgisse, utilizando de procedimentos mais delineados para iniciar uma invasão do urbano. A partir do diálogo corporal, os performadores puderam traçar uma territorialidade. Eles se perceberiam num fluxo de pessoas às costas e à frente, que se aproximavam lentamente, passavam e logo se afastavam; essas pessoas igualmente teriam uma cena (dois homens caracterizados, ora com macacões brancos em ações mais lentas, ora em rupturas para cortes súbitos) no meio do trajeto delas.

Leandro e Sitaram começaram a utilizar, em parte, material das suas provisões pessoais – traços de partituras e sequências de movimentos – ao mesmo tempo em que realizavam diálogos físicos entre eles. Ou seja, um interferia na partitura do outro, com algum jogo, resposta, proposição, desafio ou contato – e vice-versa. Os movimentos envolviam o plano do chão, o plano médio e o plano alto (raramente). Dessa vez, eles produziram uma territorialidade com a ação deles²¹⁶. Havia modulações com as passagens das pessoas, pequenos respiros, apesar de a atenção estar no jogo deles. Percebiam-se, ali, traços de provisões do Laboratório: tanto do estúdio quanto das ações de rua. Em alguns momentos, as ações se tornavam um pouco abstratas demais, chamando de algum modo a atenção das pessoas, mas não permitindo, a meu ver, que elas se subjetivassem. Permanecia o estranho por si. Aos poucos, surgiam adensamentos, que, segundo a minha percepção, convidavam o transeunte a se tornar um espectador. Posso dizer que os corpos davam a si, no jogo, um

²¹⁵ Naquele momento, em julho de 2011, eu ainda não havia iniciado o doutorado, o que iria ocorrer no mês seguinte, em agosto. Portanto, ali se delineava uma busca, por intuição, ideias e desejos mais vagos (o procedimento da *duração compartilhada*, a escuta da cidade, a percepção das imagens e dos estados corporais das pessoas que não são atores etc.), que faziam parte do projeto, mas ainda estavam em processo de gestação. Desse modo, o conceito de convívio ainda não havia aparecido de modo mais estruturado como foi sendo construído posteriormente, nesse jogo entre práticas teóricas e práticas artísticas.

²¹⁶ Essa leitura da territorialidade veio depois – pois que, ao narrar, acabo por lançar mão dos construtos conceituais operativos na investigação (que fazem parte das nossas avaliações, exercícios e princípios norteadores). O termo, como empregado aqui, foi suscitado nas minhas reuniões de doutorado, quando minha orientadora se referia às experiências da mesma com a criação de uma cena nos espaços vazados da cidade, no caso o Parque Municipal. Ela falava da necessidade de o ator, ao ensaiar ou atuar nesses lugares, já ocupados por outros, de não se intimidarem e, resolutamente, definirem seu território. Por sua vez, Gil Amâncio, parceiro de muitos anos, interessado nessas dinâmicas da espacialidade, me dizia que o ator deve, em primeira mão, definir sua territorialidade. Para o Contraponto, territorialidade não é só condição, é a própria materialidade cênica.

destino²¹⁷.

Entretanto, apesar de os performers terem traçado a territorialidade da performance – no sentido da ocupação espacial, das gestualidades e dos *ritornelos*²¹⁸ – incluindo linhas de teatralidade e performatividade, a ação não incorporava *o terceiro ator*: a espacialidade. Ou seja, a tessitura da performance somente levava em conta dois atores: Leandro e Sitaram. Numa instância, posso dizer que o convívio cênico se deu na medida em que os transeuntes e habitantes do lugar percebiam tratar-se de uma performance, assumindo, em alguns casos, o papel de espectadores. Noutra instância, porém, o lugar e o convívio ainda não eram tomados como prática espacial e, nesse sentido, como tessitura cênica. A ação levava em conta o ponto de vista do observador – que via de longe ou de perto, que aproximava, passava perto e se afastava. Assim como aqueles que, dispostos no lugar, poderiam observar os dois homens de macacão branco jogando entre si.

Ao terminar a ação, propus que nos reuníssemos ali mesmo, para observar melhor o lugar: havia gente sentada conversando; outro, ao que parece, aguardava alguém; um senhor que lia jornal; além dos transeuntes e vendedores postados nas portas das lojas. O desafio que eu propus para a pesquisa era o seguinte: abrir uma fresta para o convívio no curso dos diálogos corporais, incorporando-o à paisagem que eles propunham.

O que realizávamos ali, naquela avaliação, era um início de delineamento dos princípios e dos procedimentos que viriam conduzir as performances urbanas do Contraponto, no percurso da investigação. Se até agora nós buscávamos uma presença corporal que pudesse se modular ao modo de uma escuta do ambiente, aqui se colocava algo novo: a necessidade de mapear as práticas espaciais que se realizam no lugar e de fazer contato com elas.

A performance não deveria se contentar em introduzir algo diferente no cotidiano das pessoas, como ocorreu na performance realizada por Christiane, Leandro e Sitaram na passagem subterrânea da Estação Central do Metrô. Naquela ação, uma das características de especificidade do lugar – a de ser uma passagem – era interceptada pelos performers, que ali permaneciam produzindo uma estranha presença em meio a outras presenças. Mesmo que alguns transeuntes subjetivassem (isto é, se envolvessem com a tessitura das ações) e, ao se posicionarem, passassem a performar também, ali o convívio não era explorado ainda como

²¹⁷ Tal embate faz parte do percurso do Contraponto, por partir de uma pesquisa em Teatro Físico: tornar as ações corporais afectivas, gerando consequências, convidando o espectador a partilhar dessas presenças e texturas.

²¹⁸ Na investigação da prática artística os *ritornelos* são movimentos que se reiteram, definindo também um tipo de territorialidade. Conf. item 4.3.1, *Territorialidades enquanto adensamentos dos processos de enunciação*.

uma prática espacial. Tratava-se, portanto, de continuar a pesquisa daqueles procedimentos, mas acrescentando outra camada de problemas. O sítio – o lugar – é tomado como prática social e espacial.

Tal questão me remete ainda a Lefebvre (1991), quando ele propõe pensar o espaço como um espaço praticado. Portanto, numa prática artística que se exercita como prática espacial, o local não deve aparecer somente na sua condição física, mas como realidade social. Nós estávamos, de fato, ainda explorando pouco a textura da fisicalidade do lugar. Como disse antes, o foco estava no estranhamento das presenças e da escuta corporal. No entanto, essa abertura para a especificidade do lugar surgia, pela primeira vez, em termos de uma abertura para as práticas espaciais que ali se realizam. O que envolve, por seu turno, os tipos de rastreamento que a performance pode realizar e os contatos e tematizações que pode estabelecer com o local.

A tarefa se mostrou, então, dupla: entrar em contato com as ocupações que estavam sendo realizadas no lugar através de uma ocupação de outra ordem: que tanto se propusesse subverter o regime dos fins (característica do lúdico²¹⁹), permitindo que os intermediários se assumissem como mediadores (um poste pode ser feito para subir nele e de lá olhar o mundo), quanto que se rastreassem as texturas e presenças do real, dentre estas os adensamentos existencializantes dos corpos no urbano, que poderiam ser alçados à superfície do acontecimento cênico.

Nesse sentido, sem abandonar os aspectos de proposição de paisagens, interessou-me captar esse lugar como espaço praticado e o convívio, como prática espacial. De modo que, se experimentamos dessa vez (como visto na ação que se localizava no corredor de passagem, de ida e vinda de pedestres) a prática do observar, era necessário incorporar, nos traçados territoriais dos performers, a prática do viver no lugar. Delineávamos, sobretudo, uma pesquisa em que os transeuntes/habitantes do lugar não tivessem que se ver desterritorializados, abandonando a prática em que estavam envolvidos para se tornarem espectadores. Entretanto, fazia-se necessário desterritorializar as práticas do observar, quando estas instalavam no meio urbano uma espécie de palco. Os performers se viram, então, nesses embates.

Para tanto, do ponto de vista dos procedimentos, não seria mais interessante para a

²¹⁹ No item 4.1., *Chaves de leitura: inscrições no urbano*, apresento como um traço de uma apropriação dos tempos e dos espaços da cidade a partir da noção do brincar como um modo de habitar o mundo.

pesquisa que a ação demarcasse um território fechado no urbano. A territorialidade deveria envolver a multidirecionalidade em que os possíveis do convívio se apresentavam nos espaços abertos e vazados da cidade. Se essa última ação trouxe uma presença para o lugar, este ainda permanecia intacto – incluindo nele a multidirecionalidade em que se davam os possíveis do convívio. Não seria, porém, de um modo dado como usual que buscaríamos entrar numa relação de convívio no meio urbano.

5.2.3 A invasão anárquica da cidade: no olho da rua



Figura 15. Início de *Olho da rua*: invasão anárquica. Foto: Acervo Contraponto. Jul.2015

Os diálogos físicos entre os performers não seriam abandonados, mas viriam em função do aprofundamento da própria performance como prática espacial. Por enquanto, a tarefa maior era invadir corporalmente a cidade de um modo não estático. A fim de vencer a inércia e provocar logo uma ação disruptiva – para lembrar a expressão de Antônio Araújo (2011a), eles passaram a utilizar o plano do chão²²⁰.

A ida ao chão – ser atirado/atirar-se no *olho da rua* – tornou-se um dos motivos da performance. Igualmente, a incorporação dessa margem da vida – dos corpos atirados ao chão, outro fator que irá aparecer mais tarde. Porém, naquele momento, entendo que a atenção se voltava para o enfrentamento da espacialidade sob uma perspectiva outra: se as pessoas, no estado que poderia ser chamado de usual, transitam em pé, ir ao chão proporcionava uma percepção diferenciada para o performer – da cidade – e também para o transeunte. Mais do que isso, entretanto, era um modo de já exigir do performer envolvimento corporal, cálculo de riscos, capacidade de decisão. Colocava-o, também, numa situação: jogando-se ao chão na calçada, ele tinha outras percepções sobre o entorno, diferenciando-se também dos transeuntes, das convenções de uso para aquele lugar.

Desse modo, já estávamos operando uma intervenção no meio urbano a partir da

²²⁰ Cf. vídeo desse momento: < <https://youtu.be/o6lpnFniuGw> >

corporeidade. Ao mesmo tempo, os performers passaram a assumir atitudes de risco calculado, sempre mais próximos do meio-fio e dos veículos, buscando alterar também a percepção, neles, da cidade. Junto a isso, surgiu esse duplo que eles passaram a encarnar – um como o outro (quando atuavam em coro), um como o parceiro do outro (quando, cansado, um deles se recosta no outro), um se opondo ao outro (fisicamente, simulando batidas policiais) – , além das imagens em que um deles compõe com a do outro (por repetição, por repetição em defasagem como a situação em que um está de pé e o outro, logo adiante, sentado), etc.

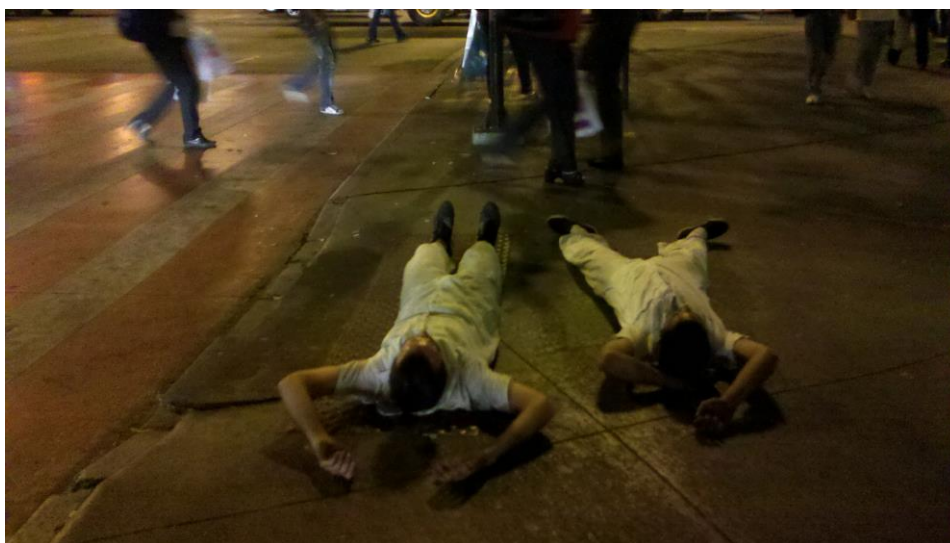


Figura 16. Início de *Olho da rua*: ida ao chão. Praça Sete. Jul. 2015

O estudo das diversas modalidades de queda era uma das constantes no estúdio: ir ao chão (deslocar o centro de gravidade, perder apoios, etc.) ou nele ser atirado (por um parceiro real ou por um parceiro imaginário, como se alguém o tivesse atirado na rua), etc. Ao lado disso, investíamos também nos contatos corporais (saltar sobre o parceiro, apoiar-se nele, carregá-lo nos braços, empurrá-lo ao chão, abraçá-lo, etc.), nas gestualidades (acenos, braços levantados para cima, mãos entrelaçadas na nuca, além de outras formas gestuais como abrir os braços em direção ao espaço, etc.), nos desenhos mais coreográficos e rítmicos (rolar em linha no chão) e deslocamentos (de quatro, sem tocar os joelhos no chão, correndo em zig-zag por um quarteirão fechado, saltando sobre obstáculos, etc.). Esses últimos faziam parte dos diálogos físicos e corporais, configuradores do plano de improvisação, com o intuito de estabelecer uma situação e desenvolvê-la corporalmente, ao vivo. Estávamos, portanto, insistindo em dois aspectos: a radicalidade dos modos de acionar o corpo e a interação entre

os mesmos e o lugar²²¹.

As novas investidas no urbano partiram para o que hoje posso perceber em três movimentos principais: a) a busca por uma radicalidade do corpo em relação ao espaço urbano, rompendo com a característica usual dos pedestres, aproximando-se das condições marginais (pessoas que se encontram deitadas sob as marquises); b) uma apropriação anárquica do urbano, em relação aos fluxos; c) a co-presença dos corpos (dos performers e dos transeuntes e habitantes do lugar) na proposição de paisagens e modos de compartilhar uma duração.

Influência que muito me marcou foi o trabalho da performer Andréa Maciel (2012), junto aos parceiros e parceiras, intitulado de *O chão das cidades*²²². Os artistas se atiravam ao chão de uma via de pedestres e ali permaneciam. O objetivo dessa performance não é instalar uma narrativa ou produzir uma ficção. A proposta de Andréa Maciel é produzir uma intervenção urbana, inspirando-se nas *performances-catálises* de Adrian Piper, nos anos de 1970. O termo se refere ao procedimento em que se busca “causar reações nas pessoas da cidade a partir da produção de deslocamentos nos hábitos cotidianos” (MACIEL, 2012, p. 08); no caso, em relação ao fato de se depararem com os corpos caídos no chão. Não se procura instalar a atividade de um espectador diante de uma cena artística. Não se esconde do transeunte que aquelas pessoas não são moradores de rua, tampouco os induz a acreditar que estariam passando mal ou algo parecido. Segundo Andréa Maciel (2012), trata-se, antes de tudo, de “ativar, acelerar respostas relacionais” (MACIEL, 2012, p. 34).

Como ela diz, *O chão das cidades* não tem por pressuposto a constituição de qualquer ficção. Quando questionados sobre o que faziam no chão, se tinham algum problema ou algo assim, os performers respondiam simplesmente afirmando o desejo de estar ali e, eventualmente, até convidando as pessoas a fazerem o mesmo. Aquele plano dos corpos no

²²¹ Abordarei mais adiante, no item, o uso das ferramentas que dariam mais precisão e abertura para os riscos calculados, na performance Olho da rua.

²²² Abordei a pesquisa de Andréa Maciel (2012) no item 4.3.2., *Práticas artísticas e suas territorialidades na cidade*. Neste tópico, focalizo a performance *O chão das cidades*, devido ao fato de ter inspirado a pesquisa prática. *O Chão das cidades* foi objeto de dissertação de Andrea Maciel em 2007, tendo sido realizada em diversos locais antes desta data. Posteriormente, foi objeto da tese de doutorado em 2012, na qual a autora relata a performance realizada em Salvador, em 2008. Fiquei sabendo da performance através do artista Gil Amâncio, que me relatou que a mesma teria ocorrido em Belo Horizonte, sendo uma proposta de Andréa Maciel, que foi nossa aluna de Teatro no Cefar (formada em 1998), hoje residente no Rio de Janeiro. Inicialmente tive contato com as imagens da Proposta de Intervenção para o Projeto Corpocidade <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/intervencoes/ChaoCidades.pdf>>, realizado em Salvador, em 2010.

chão me tocou muito. Interessei-me por esse fato bruto, pelo que ele pode gerar no modo como os espaços vazados da cidade são vividos. O caráter de intervenção no real do urbano, que incita os transeuntes/habitantes do lugar a se posicionarem, era outro elemento que eu considerava potente. Portanto, esses aspectos de *O chão das Cidades* serviram para que encontrássemos tanto uma estratégia corporal de invasão, quanto de desenvolvimento temático (Cf. item 5.2.5., *Recorte e linha temática*).

Outra influência foi a de ter assistido à performance *Corpos de passagem*, do Grupo *Gentlemen de Rua*, de São Paulo, no projeto Horizontes Urbanos, no mesmo mês em que nos dedicávamos a essa pesquisa²²³. Faltava às nossas camadas (escutas, imagens, diálogos físicos, partituras em modulações no urbano, indícios de abertura para o convívio, entre outras) o desenvolvimento de investidas mais arriscadas e imprevistas. Quando eu vi o G.R.U.A., percebi neles uma ocupação anárquica do espaço – noutras palavras, mais improvisação e jogo com o que acontecia em volta.

Os performers se viram, então, mais à vontade para tomar a cidade, como eles disseram. Para tanto, usavam os planos do chão, as quedas, os momentos de atravessamento dos sinais, as respostas ao fluxo dos veículos, as imagens contrapostas, os jogos com o mobiliário urbano e com as pessoas. Passaram a jogar mais entre si, a arriscarem-se em modalidades de idas ao chão, a colocarem-se em situação de risco. Nesse ponto, oscilamos fortemente para o polo no qual, num extremo, temos a virtuosidade do artista; no outro, o desaparecimento deste no meio do fluxo urbano. De um lado, a presença assumida, a provocação do espaço; do outro, a escuta e a quietude, a percepção do entorno. Num extremo; a centralidade de um corpo chamando a atenção sobre si, apagando todo o entorno; noutra ponta, o risco do desaparecimento e da insignificância. Com essas camadas de pesquisa, surge a performance urbana *Olho da rua*.

²²³ Corpos de Passagem. G.R.U.A. Projeto Horizontes Urbanos, em 07.07.2011.

5.2.4 Jogados no *Olho da rua*

“A queda portanto não foi muito grave. Enquanto caía ouvi bater a porta, o que foi reconfortante, no pior instante de minha queda. Pois isso queria dizer que não me perseguiram até a rua, com um pau, para me dar pauladas, à vista dos passantes. (...) Contentaram-se portanto, dessa vez, em me por na rua, e pronto. Tive tempo, antes de assentar na vala, de concluir tal raciocínio. (...) Nessas condições, nada me obrigava a me levantar logo. Apoiei os cotovelos, lembrança curiosa, na calçada, descansei a orelha na palma da mão e comecei a refletir sobre minha situação, no entanto familiar.”

Samuel Beckett



Figura 17. *Olho da rua*. Calçada da Rua Curitiba. Foto: Tiago Gambogi. 14.02.2014

Passamos a questionar o uso dos macacões brancos. Na noite da cidade, eles se destacavam, produzindo o recorte desejado por nós. Porém, não nos permitiam ir além do fator visual. Havia uma inquietação, principalmente de minha parte, pois eu entendia que esse figurino, apesar de ter uma referência no trabalho, não permitia passagens em *continuum* com a cidade. Lembrei-me da performance de finalização do Laboratório, quando utilizamos roupas sociais, as quais nos aproximavam das pessoas envolvidas no dia a dia da cidade. Decidimos, portanto, experimentar as roupas de camisa e calça social, que permitiram, na nossa leitura, fazer a passagem pelos extremos – de se mostrar e, ao mesmo tempo, de se misturar na multidão; e, ao mesmo tempo, remeter à vida comum. As pessoas, num primeiro lance de

olhar, podem imaginar que aquilo poderia acontecer com qualquer um, uma pessoa como elas. Já os macacões brancos apontavam para um destaque muito forte²²⁴.

Iniciamos, desse modo, uma nova fase de assentamento dos princípios norteadores dessa performance: a) a poética de atirar-se e de ser atirado na rua; b) as consequências que isso poderia gerar em termos lúdicos e marginais, tanto no jogo dos performers, quanto nas leituras das pessoas (para a nossa linha de condução interna, no sentido de que, uma vez desempregados, uma vez entregues à rua, passavam a se comportar de modo desviante em relação às normas; c) a deambulação aparentemente errática (pois sempre houve um roteiro prévio do deslocamento), o caráter do duplo (em algum momento, um é o outro – como se fosse uma duplicação, mas também como aqueles que se solidarizam estrategicamente, incluindo as rusgas e os desafios mútuos); d) as estratégias de relacionamento com o outro, de incorporação do convívio, de aceitação e jogo com as possíveis competências performativa do transeunte e/ou habitante do lugar ; e) a natureza dos *espaços encontrados* escolhidos para a ação; f) o trabalho sobre as linhas de *teatralidade e performatividade*; g) o desejo de, por um lado, produzir imagens – num diálogo entre as imagens do urbano e as imagens do urbano – e, por outro, fazer do lugar e do convívio a tessitura do acontecimento cênico.

A partir desses princípios, a performance se estrutura nas seguintes categorias: a) o recorte da intervenção/performance; b) territorialidade e convívio; c) distâncias e aproximações; d) composição.

²²⁴ Surgia ali, os indícios de um *continuum* entre a performance e o urbano, que abordo um pouco mais detalhadamente no item 5.2.6. *Territorialidades e convívio*. Apenas ressalto, aqui, o aspecto de interpenetração dessas duas esferas, que constituiu num dos traços da prática artística investigada.

5.2.5 Recorte e linha temática



Figura 18. *Olho da rua*. Praça Sete. Foto: Acervo Contraponto. Jul. 2011

Entendo que o recorte e a linha temática dizem respeito a dois aspectos principais. O primeiro refere-se a tudo aquilo que distingue a performance como sendo a última ocupação em meio às ocupações correntes. Em outras palavras, o que define o seu caráter de intervenção urbana. Quanto à linha temática, esta é entretecida por duas outras linhas: a dos motivos que conduzem os performers e as que fazem contato com os transeuntes/habitantes da cidade.

Olho da rua passou a ter para nós, como parte de nosso entendimento e de estímulos para prosseguir criando, dupla conotação: de um lado, os olhares da rua e, do outro, a ideia de dois seres que, por algum motivo, encontram-se jogados na rua.

A condição do corpo estendido no chão tornou-se, para nós, um estado a ser buscado continuamente. Nas primeiras performances em que Leandro e Sitaram utilizavam os macacões brancos, tal utilização se referia mais à necessidade de causar uma ruptura, buscando outros níveis de percepção do urbano. Em *Olho da rua*, assume a característica da pessoa marginalizada. Em nenhum momento isso é feito de modo a agregar sentimentos e significações determinadas; ao contrário, exploramos nisso também o caráter lúdico. No início das performances, contrasta-se a limpeza das roupas sociais com o plano das calçadas, ruas e meio-fio. Mais para o final, depois de passado um tempo relativo nessas condições reiteradas, as roupas já estão sujas e desgastadas – sendo, portanto, outra a imagem.



Figura 19. *Olho da rua: ir ao chão*. Festival de Performance. Foto: Acervo Contraponto. 12 Ago. 2011



Figura 20. *Olho da rua: ir ao chão*. Festival de Performance. 12. Ago. 2011



Figura 21. *Olho da rua*: cansados e sujos. Festival de Performance. 12 Ago. 2011

Além desse interesse pelos que estão em condição marginal na cidade, pelos que sofrem a humilhação das batidas policiais – em geral negros e pobres – e das influências já citadas, eu trazia duas outras referências. A citação de Beckett no início deste capítulo foi uma delas. A outra vem de uma memória de infância. Com seis anos de idade, no nordeste mineiro, em Teófilo Otoni, na segunda metade dos anos 50, eu vi uma pessoa de quem muito gostava, jogada na lama. Foi depois daquelas tempestades torrenciais e rápidas que tudo inundam e, logo depois, as nuvens já se dissipam. Era um homem que prestava serviços, uma pessoa muito querida para mim, pois ele havia feito todos os adereços e objetos do meu aniversário recente. Então, lá estava ele, bêbado, numa poça de chuva, enlameado, falando com uma língua enrolada. Olhou para mim e, depois, para a imensidão de um céu, que já estava novamente limpo. Os outros homens, em volta, riam do meu amigo adulto.

Passamos a explorar esses campos de sentido na própria via urbana. Entre Leandro, Sitaram e eu, foi se construindo uma cumplicidade quanto aos olhares da cidade, principalmente das condições marginais.

Olho da rua não teve, como ponto de partida, um tema – seja na forma de imagens, sensações ou qualquer outra referência desse tipo. O que não significa, como irei mostrar, que desdobramentos posteriores não nos levassem, então, a conceber que, de fato, produzíamos um recorte na cidade – nos distinguíamos dos outros que coabitavam os espaços vazados da cidade. Havia surgido uma linha temática: dois jovens caracterizados com roupas sociais que tanto se jogam nas ruas quanto delas se apropriam de modo irreverente.

Não houve um planejamento que estruturasse *a priori* as ações – os elementos iam

sendo agregados e/ou descartados em cada saída. Pode-se dizer que essa linha temática se formou por camadas que, de algum modo, produziam *dobras de semiotização*. Uma dessas camadas pode ser vista na utilização dos figurinos baseados em roupas sociais, que se sujavam e até se rasgavam no transcurso da deambulação. Outra camada, em atrito e confluência com esta última, fez-se nas reiterações de quedas ao longo do trajeto. Havia também a camada das apropriações lúdicas da cidade: subir em postes, por exemplo. Acrescente-se a isso as gestualidades e posturas. Quanto a estas, não se pode dizer que elas apontavam para um campo coerente, sendo parte das buscas de cada um dos performers. Sitaram se utilizava, desde os primeiros momentos do Laboratório na rua, de posturas em que se ajoelhava no chão. Abrir os braços era outro gesto utilizado por ambos. Outra camada apareceu nas modalidades de contato físico entre os dois. Variavam, nesse aspecto, entre a solidariedade, o apoio mútuo, o afeto (um carregava o outro, encostavam-se sentados no chão da calçada, por vezes eles limpavam com as mãos a roupa do outro, etc.), surgiam gestos de empurrar levar o outro a sofrer uma revista policial²²⁵.

Em alguns momentos apareciam, também, traços de *clown* – mais próximos de um *clown* patético. De todo jeito, a condição de pessoas atiradas nas ruas, entregues aos sentidos disponíveis no fluxo e nas casualidades do urbano, evidenciava o motivo principal e recorrente dessa condição de seres postos à margem. E que, ao mesmo tempo se entregam a isso – sem mágoas. Esse último aspecto pode ser sintetizado pela fala do personagem de Beckett – “nada me obrigava a levantar logo”. Se eles se levantavam e caíam novamente, reiteradas vezes, era tanto para enfatizar o caráter de jogo corporal e, portanto, estético, quanto para sublinhar esse motivo da composição.

Tudo isso indicava um lado ao mesmo tempo marginal e irreverente (porque despreocupado com a própria imagem). Ao contrário dos que transitam e habitam a cidade funcionalmente, aqueles seres estavam disponíveis e sem pressa – como os demais seres desfuncionais, essas máquinas quebradas: os moradores de rua, os bêbados e drogados, como também aqueles que, uma vez caídos, passam a fazer dessa condição a sua caminhada pela vida. Junto a isso, os traços de desistência e lentidão daqueles corpos exauridos, que viram as paixões se esfumarem, que se sentam em algum lugar, e lá permanecem para não fazer nada.

²²⁵ Cf. Vídeos que mostram os delimitamentos da performance *Olho da rua*. Nota-se que que o jogo corporal está menos contido em sequências, com explorações mais livres do entorno e do convívio. < <https://youtu.be/6QTVi382DLU> >; < <https://youtu.be/-gyDFV2EIFI> >

Tais eram os estados corporais que, na minha percepção, os performers buscavam incorporar – pois estávamos atentos àquelas modalidades de inscrições vivas na pele da cidade.

Entretanto, seria tomar a via temática de modo fechado ou dada a alguma completude, pensar que se tratava, no caso de *Olho da rua*, de um universo coerentemente configurado. Não porque isso não pudesse ser experimentado, mas porque não foi o que ocorreu. A ação tinha por exercício e, por um dos traços dominantes, a improvisação, num jogo com o que emergia no campo de percepção dos performers, sem ancoragens em personas ou tipos. Desse modo, não havia uma narrativa ficcional a progredir pelas ruas. Contava-se, de um lado, com alguns repertórios gestuais e de jogo (levantar os braços para cima, pular no colo do parceiro e por ele ser carregado, etc.), e de outro com o que surgia no momento e no encontro casual no meio urbano, com validade própria e independente do que antecedeu e do que virá. Desse modo, não há como falar de uma linha temática ao modo das personagens dramáticas ou mesmo das narrativas épicas.

Pode-se dizer que *Olho da rua* apresentou um caráter essencialmente aberto, dado às articulações corporais em deambulações pela cidade, no qual os traços de *teatralidade* e *performatividade* são destilados, então, de encontros fortuitos. Daquilo que, no aqui e agora, solicita os performers. Em parte, pela percepção do momento, em parte pela evolução da própria performance ao longo dos três anos de existência, com saídas muito espaçadas entre si no ano de 2012 – encerrando-se com a viagem de Leandro para Curitiba, em fevereiro de 2014.

Ao mesmo tempo, essa abertura se traduziu numa oscilação entre três linhas ou vertentes temáticas: a linha dos contínuos de escritório que foram atirados à rua, a linha que poderia ser mais próxima do *clown* e da tendência de anarquizar com as determinações cotidianas dos modos de transitar e habitar os espaços da cidade. Posso perceber que esses momentos quase que se alternam, principalmente quando os performers estão operando um pouco frios – isto é, nas fases iniciais de cada saída.

Entendo que cada uma dessas vertentes funcionou como uma espécie de necessidade de apropriação dos espaços da cidade. Primeiro, através da ocupação anárquica, como resposta aos travamentos iniciais. Em seguida, pelo viés daqueles que foram jogados no meio da rua – e então, todo um mundo marginal se descortina diante de nossos olhos. Depois, uma tendência de *clown* que despontava em alguns momentos, mas sem se desenvolver ou tomar

o jogo. Com o adensamento provocado pelo longo percurso e duração (no início, de aproximadamente 50 minutos; nas últimas, por volta de 2 horas), predominava a linha mais escavada pelos corpos cansados e já interpenetrados nos tecidos do urbano. Assim, eles estariam mais possuídos de si e, ao mesmo tempo, menos exteriores a esse corpo-máquina que é a cidade.



Figura 22. *Olho da rua*: performadores ocupam carro. Foto: Contraponto. 14. fev. 2014.



Figura 23. *Olho da rua*: na loja de eletrodomésticos. Foto: Contraponto. 14. fev. 2014

O recorte e a linha temática passaram, desse modo, pela camada de caracterização – dada pelos figurinos que iam se desgastando e sujando no percurso – acrescido da camada de quedas, de interações com os espaços e com os transeuntes/habitantes do lugar. Nós não chegamos a depurar esses materiais, a fim de que houvesse uma coerência formal. Ou seja, qualquer estrutura deambulatória de performance com essas características teria por tema o

que emergisse no campo de percepção dos performadores. No entanto, essa questão sempre esteve no horizonte de nossas inquietações, voltando a aparecer, como mostro no item 4.3, do recorte e da linha temática da performance seguinte, *Coisas distantes se bem que próximas*.

Nesse aspecto, *Olho da rua* apresentou dois tipos de entrada do espectador na *tessitura da cena*. Um destes é constituído pela natureza do encontro fortuito, daquele observador que, de perto ou de longe, é surpreendido subitamente pela ação, mas que, por motivos vários, não faz contato com a performance. Seja em função das contingências do próprio meio urbano (o veículo no qual se encontra segue, sua própria velocidade o impede de parar, ou é deixado atrás pelos performadores a continuarem a deambulação pelos trajetos definidos), seja porque seu interesse não se conecta com as ações ou estas não se mostram suficientes para reter sua atenção. Outra modalidade é a de quem, noticiado previamente sobre o encontro, ou que se encontra disponível, atraído ou deseja conferir o que está ocorrendo, decide interromper sua prática (de ir a um lugar, de esperar alguém, de ler um jornal, de vigiar ou de vender, etc.), permanecendo até o fim ou em parte da deambulação.

Portanto, outra é a percepção de quem segue o trajeto, parcialmente ou no todo. Nesse último caso, como explicitiei antes, não havia a evolução ou o desdobramento dramático, em termos ficcionais, daquelas ações. O que ele observava era uma sucessão de encontros fortuitos. Entendo que o interesse, do ponto de vista do espectador, então, relacionava-se com o desejo de ver como será da próxima vez – ou algo assim: aonde isso vai dar? No entanto, algo ia se dando no real dos corpos durante o trajeto: eles vão se cansando, se impregnando (literalmente) das energias da rua, entregando-se, cada vez mais, às suas solicitações. De modo que a errância daqueles dois (apesar do caminho, para nós, ser predefinido) passa a dar o tom²²⁶.

Temos aqui uma *linha de performatividade*, com essa característica de desenvolvimento em tempo real. Os observadores estavam acompanhando e, portanto, convivendo com uma representação, mas com o acontecimento concreto de duas pessoas que se atiravam no *olho da rua*. Com aqueles seres que viviam, ou desejavam viver o tempo que, a partir de então, passava a ser deles e não mais dos outros. Guardadas as diferenças, seria algo

²²⁶ Um transeunte filmou quase todo o trajeto de uma das primeiras saídas de *Olho da rua*. Só ficamos sabendo disso quando Leandro foi reconhecido na rua pelo jovem, que afirmou ter acompanhado, filmado e postado em três partes no *Youtube*. Cf. < <https://youtu.be/cL6hDFn14u0> >; < <https://youtu.be/xYd7OmnvoiY> >; < https://youtu.be/_Rnls4AGWu0 >.

como seguir um morador de rua pelas suas andanças na cidade. Com a diferença de, em *Olho da rua*, esse tempo real do corpo ser parte da *linha de performatividade*²²⁷ trilhada pelos performers, que não deixam também de jogar com *linha de teatralidade*: eles escolheram, na última saída, um local para cada um se entregar à quietude – sabiam que estavam sendo vistos pelas pessoas que acompanhavam a ação até ali.

As deambulações²²⁸ de *Olho da rua* sempre se encerravam num momento em que, rendidos pelo cansaço e já no final do percurso, os performers se permitiam vivenciar nos corpos os efeitos e as afecções produzidas nos interstícios da cidade. Numa das saídas, estava programado encerrar próximo ao espaço do grupo de teatro Espanca!, onde ocorria o Festival de Performance. Os performers se molharam na fonte da Praça, e chegaram encharcados na região próxima ao evento, mas não procuraram se mostrar ao público que ali estava. Eles permaneceram quietos, jogados proximamente ao meio-fio da calçada central, distantes do burburinho onde ocorria o Festival de Performance, com inúmeros artistas conhecidos na porta, inclusive colegas do Curso de Teatro do CEFAR. Um morador de rua, que secava suas roupas naqueles globos de cimento que adornam a área próxima ao Viaduto Santa Teresa, ajudou-o a estender ali a sua roupa – sem trocar palavras.

Olho da rua inseria-se, de fato, na perspectiva de uma dramaturgia de situações, de encontros e de intervenções efêmeras. Como disse antes, a proposição era a de que cada momento desses tivesse validade própria, por ser de caráter improvisacional. Por fim, posso dizer para os que assistiam – se tenho em mim um leitor constante e insistente da ação, mesmo que possivelmente contaminado e interessado – que o que restava eram os vestígios de um percurso que os performers sofreram em tempo real. Ou seja, dois seres em errância pela cidade, com o acúmulo dos desgastes evidentes. Esse fator é o que gerava o adensamento progressivo da performance. Quando volto a analisar os vídeos, percebo que, no início das saídas, os performers buscavam se inserir na cidade. Já do meio para o final, eles estavam tomados por outros estados, fisicamente sujos, mas entregues às forças que não aquelas da

²²⁷ Renato Cohen observa que o tempo real é uma das características da Arte da Performance. Cf. COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

²²⁸ As trajetórias se iniciavam, nas primeiras vezes, contornando a Praça Sete e depois descendo a Rua Rio de Janeiro, para pegar à direita ou a Rua dos Caetés ou a Avenida Santos Dumont, encerrando-se na Praça da Estação. Nas duas últimas saídas as partidas se deram mais longe dali: uma começando na Rua Curitiba, na porta da Galeria do Ouvidor, outra na Rua Carijós esquina com São Paulo, para seguir ambas pela Curitiba, Afonso Pena, Praça Sete e seguir pelo roteiro de sempre até Praça da Estação. No início a duração era de 50 minutos aproximadamente, para depois chegar próximo de 2 horas.

mera escolha fria, calculada. Ou seja, os corpos já eram outros e carregavam consigo as texturas do urbano.



Figura 24. *Olho da rua*: final no Festival de Performance. Foto: Zuppo. 12. ago. 2011.

5.2.6 Territorialidades e convívio

Olho da rua buscou jogar nessa imbricação entre lugar e convívio, deambulando pelos espaços vazados da cidade, naquela passagem do entardecer para a noite, em que se abrigam e desabrigam desejos e trajetórias singulares, mas que fazem parte dos tempos do urbano, dos sinais de trânsito, das lojas que começam a fechar, das lanchonetes e dos bares convidando a pausas e encontros, do desviar dos corpos nas calçadas, faixas de pedestres e, muitas vezes, entre carros e pessoas no meio da rua. Tratava-se de encontrar/abrir brechas naquele mundo do cotidiano: numa apropriação do aqui e agora de cada momento, na ocupação de um lugar, na interação com os transeuntes e habitantes dos espaços, na tentativa de proporcionar percepções outras do viver nas cidades.

Para tanto, era necessário fazer o traçado territorial da performance, ou seríamos apenas mais um grão de areia no deserto; ou mais um ponto nos inúmeros pontos fixos e em movimento que compõem os espaços abertos e vazados da cidade. Fazia-se necessário, portanto, um contraponto. Mas de tal modo que o traçar deste envolvesse, desde já e sempre, linhas de desterritorialização, visto que é um lugar praticado, em que outras territorialidades se exercem, ao qual não interessava formar um enclave artístico no centro da cidade. Antes disso, habitar os interstícios.

Assim, exercer/experimentar uma territorialidade não significou fazer a demarcação da área de jogo dos performers, de modo separado da área dos transeuntes e habitantes do lugar. Como observa Schechner (1994) na perspectiva de um teatro da ambiência (*environmental theatre*), não deve haver a bifurcação entre o que seria o lugar dos artistas e o que seria o lugar dos espectadores. Em *Olho da rua*, a territorialidade exercida pelos performers se fazia nas dinâmicas das improvisações e das composições no instante. Era rolando sobre o chão, deitando no meio da faixa de pedestres, jogando fisicamente entre si, criando gestualidades marcantes, apossando-se dos equipamentos urbanos que os performers poderiam realizar uma prática *site-specific* que fosse uma poética possível do urbano.

Desse modo, o traçado das territorialidades era dado, sempre, em meio e misturado aos traçados das presenças corporais, das arquiteturas e dos fluxos da cidade. O que implicava a necessidade de nossa ocupação estar em negociação incessante com essas outras ocupações

e territorialidades – que irão, por sua vez, determinar as configurações do convívio (nos modos em que as relações conviviais se estabelecem e se articulam) e ao mesmo tempo ser determinadas por ele (na medida em que o convívio cria seus territórios).

A territorialidade não deve ser vista, então, como uma mera demarcação dos espaços de atuação. Esse aspecto – relativo ao cálculo intensivo e extensivo das distâncias – está a serviço de uma poética. Que se traduz por um adensamento em três vetores: a construção e/ou emergência de uma situação, a proposição de uma paisagem e o compartilhamento de uma duração²²⁹. Não se sabe, entretanto, *a priori*, se a intervenção vai resultar nisso – muitas vezes a experiência apenas se torna rarefeita. Pois que se trata de ter, na materialidade dessa composição, as contingências do convívio no meio urbano.

Para processar a territorialidade, os performers precisam, enquanto disparam suas ações, realizar o mapeamento da geografia do acontecimento. De um modo, este mapeamento pode ter uma fase preliminar – como relatei – numa visita ao local, que antecederia a performance, a fim de perceber as linhas de força e de enunciação da espacialidade – os modos de apropriação, os fluxos, os agentes locais (governo e cidadãos) entre outros elementos. No entanto, estou enfatizando essa leitura ao vivo, enquanto o performer improvisa nos espaços vazados da cidade. No sentido de que mapear tem a função de situar-se em meio ao acontecimento, mas igualmente de mobilizar os impulsos dos performers, em termos dos vetores desejanter (direções de um corpo em quietude).

Mike Pearson (2010) traça, na perspectiva da performance *site-specific*, entre os procedimentos de abordagem do sítio, o que ele denomina de fenomenológico, que se dá pelo “engajamento sensual”: “a ênfase está no contato corporal, na corporeidade, na incorporação” (PEARSON, 2010, p. 29)²³⁰. E, aos poucos, diz ele, a partir desse enraizamento, pode-se dizer, você passa a fazer “discernimentos perceptivos” (PEARSON, 2009, p. 29)²³¹, envolvendo distância, direções, o que pode estar próximo e distante, assim como o que está ao alcance e fora de alcance, jogando com as polaridades do aqui e do lá. E de tal modo que o ambiente e o corpo interagem entre si, produzindo afecções. Portanto, ocorre nesse processo a passagem do nível dos sentidos da audição, visão, tato e cheiro para a posição em que o corpo se encontra em relação aos outros corpos, objetos e fluxos.

²²⁹ Abordarei mais detidamente esses três aspectos no item 5.2.8, *Composição*.

²³⁰ Tradução nossa.

²³¹ Tradução nossa.

Em confluência com esse mapeamento sensorial, Antônio Araújo (2011b) propõe uma abordagem que também tem como ponto de partida o enraizamento sensorial em termos de presença. Nesse caso, não se trata tanto de um mapeamento, mas de linhas de experimentação. São as *ações disruptivas no meio urbano* (ARAÚJO, 2011b), compostas pelas *ações corporais* (modos de instalar a presença), *ações inter-relacionais* (em que a ação disruptiva é feita na relação com os transeuntes e/ou habitantes do lugar), as *ações contextuais* (em que se busca fazer algo exclusivamente para um local específico) e por fim as *ações coletivas* (sem serem necessariamente por espelhamento, envolvem as forças do coletivo e do conjunto no meio urbano).

A abordagem da presença situada é, a meu ver, a primeira apreensão da territorialidade por parte dos performers:

No caso das ações corporais, o foco — como o próprio nome diz — encontra-se na conexão com o próprio corpo, com a respiração, com a sensação térmica interna, com o contato dos pés — ou de outras partes do corpo — com o piso da calçada, enfim, com outras formas de percepção da cidade por meio da presença física no espaço. Trata-se, muitas vezes, quase como uma meditação realizada ao longo da rua. (ARAÚJO, 2011b, p. 1).

As ações corporais têm a dupla tarefa de buscar o enraizamento, ao mesmo tempo em que se propõem a operar uma ruptura com os modos usuais de perceber a cidade e de penetrar nos seus tecidos. Entendo que, nesse sentido e como o próprio Antônio Araújo sublinha, ela é tanto preparação quanto linguagem, pois os performers já se encontram em ação nos fluxos do urbano. Posso vê-la, então, como elemento engendrador da territorialidade. Além disso, as *ações corporais* estarão presentes, na minha leitura, no transcurso das outras *ações disruptivas*. Também na minha apreensão, com exceção das ações corporais que são fundadoras da presença e, portanto, da territorialidade da performance, as outras não seguem uma ordem obrigatória — podendo ser intercaladas e até misturadas. O traçado da territorialidade envolveria, assim, as *ações inter-relacionais*, as *ações contextuais* e as *ações coletivas*.

Como relatei, nas primeiras ações configuradoras das bases de *Olho da rua*, foi a busca pelo enraizamento na presença que confluiu com essa noção de Antônio Araújo (2011b), enquanto *ação disruptiva no meio urbano* (os estudos de quedas, corpos rolando no declive do passeio etc.), que permitiu aos performers realizarem os traçados da territorialidade. Esse aspecto, entretanto, somente será visto dessa maneira ao longo da pesquisa,

principalmente – como disse antes – no momento em que entramos em contato com o texto citado de Antônio Araújo (2011b). Naquela fase, como vimos, a radicalidade de ir ao chão teve, por um lado, o caráter de uma estratégia – a de colocar os performers noutro estado – e, por outro, o de produzir um recorte/linha temática, a fim de iniciar o engendramento da *tessitura cênica*.

Será, então, a partir desse enraizamento corporal situado que se passará à condição das ações *inter-relacionais*, nas quais “a ideia é que o foco esteja no diálogo físico ou verbal entre os performers e os transeuntes” (ARAÚJO, 2011b, p. 3). Por consequência, como no exemplo da queda no passeio, quando se atiram ao chão, não deixava que isso fosse uma interferência no ir e vir do transeunte (mas sem impedir o seu movimento ou de se erguer uma barreira), no sentido de que algo estranho ocorria num determinado momento. Os performers buscavam ocupar os espaços da cidade com essa corporeidade. Tratava-se de fazer uma leitura no instante, a fim de perceber com o que e como eles, performers, poderiam se envolver. Esse corte era, portanto, uma interferência na disposição concreta e dinâmica da cidade num determinado momento. Um senso de oportunidade (*chance*) era requerido a todo momento, dentro da linha temática um tanto aberta, mas de todo jeito já margeando as ações.

Ao realizarem essa entrada, os performers cortavam o espaço (no sentido de que o invadiam, de que modificavam a sua configuração) e recortavam ao mesmo tempo um pedaço da cidade (no traçar de uma territorialidade, um âmbito de jogo). No caso da partida inicial – para começar a ação –, esse momento impunha aos performers necessidades próprias, exigindo táticas específicas (como ir ao chão, por exemplo). Possuía, portanto, o caráter de vencer uma inércia, de levar o corpo a outro plano. Havia um momento em que se tomava a decisão de entrar. Nas saídas iniciais, isso era feito em transição: da posição de flexão de braços, no aquecimento (a sequência da Saudação ao Sol), eles passavam a engatinhar no chão, às vezes bem rente, até atravessar um sinal de pedestres.

Entretanto, essa entrada e corte, ao modo de uma *ação disruptiva* (ARAÚJO, 2011b), não ocorria somente no início de cada saída da performance, pois os instantes se sucediam sempre e novos espaços/lugares se abriam à percepção dos performers durante a deambulação. Tratava-se, desse modo, da realidade de estar se deparando a todo momento com um novo lugar – uma nova ambiência e, conseqüentemente, uma nova *situação* que emerge e/ou é construída, de uma nova paisagem proposta ou de uma duração compartilhada.

Esse espaço praticado, que surge a toda hora, poderia vir após um deslocamento a pé, como se eles avistassem um território para ser tomado. Ou vir da decisão de levantar-se do chão, sair correndo em meio a um fluxo de pedestres, entre outras possibilidades.

Desse modo, os performers traçavam, nessa territorialidade, um espaço de atuação: aquilo que estava sob o raio de ação imediata – que envolvia necessariamente vetores corporais, distâncias e durações. Um exemplo foi o momento em que eles adentram no começo da parte baixa da Rua Rio de Janeiro, no início da noite, onde algumas pessoas estão sentadas nos bancos de concreto, além do intenso fluxo de passantes. Ali se forma um lugar a ser invadido suavemente. Um deles rola no chão com o corpo esticado e o outro se deita debaixo de um dos bancos em que estava uma pessoa. Temos assim, na minha percepção, o exercício de modificar um determinado espaço com os cuidados de uma escuta corporal, em que um deles aproxima-se da pessoa e compartilha com ela uma duração, enquanto o outro de algum modo faz um contraponto. Ao mesmo tempo, produzem uma imagem para os outros transeuntes/habitantes do lugar.



Figura 25. *Olho da rua*: territorialidades. Foto: Tiago Gambogi. 14 fev. 2014

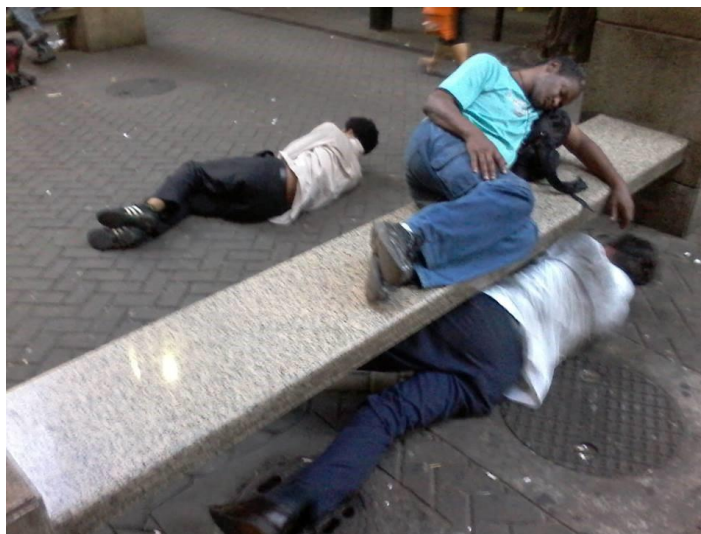


Figura 26. *Olho da rua: territorialidades*. Foto: Tiago Gambogi. 14 fev. 2014



Figura 27. *Olho da rua: territorialidades*. Foto: Tiago Gambogi. 14 fev. 2014

Portanto, o procedimento não era o de estabelecer sem mais nem menos alguma relação com os transeuntes/habitantes do lugar. Isso era consequência de uma *geografia encontrada* – para aludir aqui à imbricação dentre *espaço encontrado* e *convívio* – a ser invadida pelos performers, o que envolvia sempre uma negociação territorial e corporal. Como visto na fase do Laboratório, nossa intenção não era a de exibir nossa liberdade artística para o outro – mesmo que reiteradamente isso ocorresse, nós sempre fazíamos a crítica disso. A negociação territorial era condição, portanto, de uma pragmática na qual se reconhece a presença física do outro, procura respeitar sua zona de segurança, de modo a permitir que ela ou ele se sinta incluído numa textura do real – que possa ter espaço para se reposicionar e, inclusive, se for o desejo e o caso, performar²³².

O convívio envolve a reciprocidade. No caso dos espaços da cidade, não se pode prever de antemão em que ponto alguém, nessa profusão anônima em que tanto se percebe

²³² Temas que serão abordados no próximo item.

quanto se ignora mutuamente, irá fazer contato. Que pode ser visual ou aproximativo – evitamos em *Olho da rua* o contato físico com o transeunte. No caso, o convívio foi tanto provocado pelos performers (quando adentram na territorialidade em que o outro habita ou transita), quanto surgiu a partir do momento em que alguém se permitiu entrar nessa esfera. Nesse sentido, a exposição da corporeidade é sempre multidirecional e ao mesmo tempo localizada. Isso significa que o tempo todo, no meio urbano, o fenômeno da dupla audiência de que fala Fiona Wikie (2004) está em jogo.

Em *Olho da rua*, essa dupla audiência ocorreu de dois modos: a) junto transeuntes/habitantes do lugar (que não foram agenciados previamente para presenciar a performance) e os performers; b) entre essas duas primeiras categorias e uma terceira, formada por aquelas e aqueles que foram convidadas e, portanto, sabiam que se tratava de uma performance.

Nas primeiras saídas de *Olho da rua*, contávamos somente com os transeuntes/habitantes do lugar. Nesse mesmo âmbito já ocorria esse fenômeno da dupla audiência – o que provoca em nós a necessidade de saber jogar também com essa prática espacial, que é a de observar/participar. Pelas características da presença dos performers e de suas gestualidades e ações (o duplo, o espelhamento, a dimensão muitas vezes coreográfica, etc.), não se duvidava de que estava presente ali uma teatralidade. Por certo, em muitos momentos permanecia uma ambiguidade, mas que não durava muito tempo. Raros eram os momentos em que as pessoas julgavam tratar-se de uma ação real e não de uma cena. Leandro e Sitaram oscilavam, assim, entre o corpo virtuoso (hábil para saltar, rolar, subir nos equipamentos urbanos, produzir formas de movimento, etc.) e o corpo cidadão (dois jovens em roupas sociais jogados na calçada). Quando ocorria uma determinada interação com um transeunte/habitante do lugar, isso inevitavelmente se tornava uma cena para as outras pessoas. Então, essa pessoa se via subitamente dentro de uma cena/paisagem proposta pelo performer ou até mesmo provocada pelo próprio, através do seu posicionamento ou de sua performatividade²³³.

A presença da dupla audiência nos fez voltar, mais uma vez, para a imbricação entre as questões estéticas, éticas e procedimentais. Muitas vezes os performers se viam capturados, posso assim dizer, por agenciamentos que condiziam com uma espetacularização

²³³ Distingo aqui o posicionamento do observador/participante da performatividade deste. A última é, de certo modo, um posicionamento. Mas nem todo posicionamento é performance.

do outro. Diferenciamos espetacularidade de teatralidade. A primeira nos leva a uma instrumentalização do outro, que não possui a mesma habilidade que os performers possuem de, surpreendendo o cotidiano, montar dentro dele e através dele uma cena. O que gera um prazer de mostrar essa habilidade de expor o outro: “Vejam como eu jogo com essa pessoa aqui”. Nós procurávamos sempre exercitar uma autocrítica em relação a esse tipo de ocorrência. Entendo que uma ética deve ser a de restituir aos corpos a sua própria potência de agir e não de diminuí-la, seja para qual objetivo. Portanto, essa era uma de nossas preocupações. Noutras palavras, diria que o outro está sendo instrumentalizado. Mas também, acima de tudo, desterritorializado de sua prática espacial cotidiana e reterritorializado numa prática espetacular. Por outro lado, entendo que, na linha de teatralidade, o observador se vê convidado ou provocado a se tornar um espectador, podendo a partir disso se posicionar e até passar a uma linha de performatividade, em que joga com os performers.

A imbricação entre estética e ética é aquela em que nos interessa, no meio do urbano, devolver ao outro – que está envolvido numa prática espacial de viver no lugar – o adensamento existencial de uma territorialidade. Queremos que os outros vejam esse corpo numa paisagem – numa proliferação de imagens descentradas e fugidias (porque num momento o foco recai sobre o performer no chão, logo em seguida sobre uma senhora que observa). Junto a isso, importa compartilhar uma duração – com a pessoa com quem se interage, e com as pessoas que observam a interação. Um estudo – como venho reiterando – que se propõe a se voltar para o cotidiano, a fim de produzir uma prática artística contextual e performativa. Porém, não só dos corpos, mas das máquinas, dos objetos e dos fluxos do urbano.

Além disso, quando se forma uma audiência que tende às formações circulares, desterritorializando os performers da prática urbana para reterritorializá-los numa prática espetacular, as nossas estratégias eram de rapidamente desmanchar isso – sair da condição de palco, o que nem sempre conseguimos. Nessas ocasiões, perdemos a tarefa de adensar territórios existenciais. Por conseguinte, nos tornamos agenciados por forças que não nos permitem desenvolver uma dramaturgia do urbano – no sentido de engendrar a *tessitura* da cena. Na nossa linguagem interna, ficamos retidos num buraco, dando voltas dentro dele. Nesse caso, diria que falta o contraponto. Ou seja, não basta ter motivo, é necessário ter contramotivo para que uma *textura* possa ser confeccionada. Pode ser uma ação contrária, na

abertura de um espaço, na inclusão de outra presença, etc.

A dupla audiência foi, então, uma condição sempre a surpreender os performers. Um dos primeiros procedimentos utilizados foi o de sair da armadilha de se deixar consumir numa espetacularidade. Diríamos: de ficar retido num palquinho no meio do fluxo urbano. Utilizávamos vários procedimentos. Se duas ou três pessoas passavam a olhar os dois caídos no chão, um deles poderia se levantar e rapidamente fazer coro com as pessoas que olhavam. O objetivo era, de algum modo, colocar em evidência a *prática do observar*, ao mesmo tempo em que a inseria numa nova paisagem – o que acabava por gerar um deslocamento na atenção dos transeuntes/habitantes do lugar. Isso não significava, entretanto, que todo ato de observação deveria receber esse tratamento, ou que sempre conseguíamos modificar toda e qualquer configuração que o convívio assumia.

Por que insistir na necessidade de evitar a formação de pequenos palcos na rua? Não atribuo a esse termo qualquer sentido pejorativo. André Carrera (2011, p. 14-15) discute a questão sob a perspectiva espacial na alteridade que o urbano revela. Para Carrera, o palco remete à noção de um espaço separado da plateia, para a qual o ator representaria. O espaço do palco se mostra, assim, como um local protegido, contido em si (no qual, posso dizer, se processa uma dobra de semioticidade via interiorização), que traz, por isso, regras e códigos definidos.

Depreende-se disso que os aspectos convencionais delimitam tanto a apresentação quanto a recepção. Nesse sentido, diria que tanto os artistas quanto o público acabariam por instalar nos espaços abertos e vazados essa estrutura internalizada – que é o palco como o conhecemos. Carrera propõe que a noção de palco a estimular e convocar um ator que invade a cidade deve ser outra. Para tanto, ele sugere que nos inspiremos na vanguarda histórica, do início do século XX, em que se propõe a realização de um Teatro Total (CARRERA, 2011, p. 15). Será nesse sentido, dirá, que “a cidade pode ser chamada de teatro”: “um espaço cênico no qual não encontramos fronteiras rígidas, e no qual a cena pode ser vista dos mais diferentes ângulos, de múltiplas formas simultâneas” (CARRERA, 2011, p. 15), em que ocorre um “teatro que penetra o lugar do ‘espectador’ e é penetrado por este” (CARRERA, 2011, p. 15).

Portanto, coloca-se no plano das práticas artísticas, como práticas espaciais, uma urgência de outra ordem – a de pensar/praticar as configurações do convívio em estruturas do observar e do participar que se façam nos interstícios do urbano, de modo a desterritorializar as introjeções sedentárias que trazemos para esses lugares.

No entanto, cabe lembrar que essa formação em roda e/ou com um fundo sem observadores, em ferradura, possui, por sua vez, uma função pragmática, quando se dá uma ocorrência qualquer – cênica ou cotidiana – em que se dá a aglomeração de pessoas que desejam observar. No ambiente das cidades, essa configuração somente se instala quando a ação em curso é suficientemente centrípeta, ocorrendo então o ajuntamento de curiosos e interessados. Nós evitamos e procuramos nos desvencilhar dessa configuração do convívio, porque ela tende antes a formar um território do que exercer uma experimentação territorial²³⁴. Refiro-me, no aspecto da enunciação da espacialidade, ao fato concreto de os performers estabelecerem para si – conscientemente ou não – uma área separada e destacada em relação aos transeuntes / habitantes do lugar. No caso da enunciação que o ato realiza, essa formação produz na *dobra material da semioticidade* uma interiorização – própria da representação: um mundo alterno se abre quando o mundo se fecha num círculo.

Interessou-me, como disse antes, fazer essa dobra pela exterioridade do real: no caso de *Olho da rua*, com os desvios, interferências e acasos do fluxo urbano. Deve-se notar que muitas performances urbanas interferem de modo estático, numa exposição da corporeidade em adensamentos de enunciação. Elas criam um *território existencial* que é uma desterritorialização de si, pois não é a deambulação que faz, por si, o nomadismo. No entanto, o Contraponto buscou fazer da sua enunciação tanto esse adensar corporal quanto os modos em que se configura o convívio, nas contingências da vida urbana.

Portanto, o que nos movia era o exercício de uma territorialidade que, ao mesmo tempo, pudesse ser descentrada (no sentido de que nos esforçamos nessa direção), por mais que, muitas vezes, a ação se aloje circunstancialmente por algum tempo, em algum nicho. Quando essa prática convencional do observar se instala, perde-se o possível de surpreender a produção do espaço em tempo real – no fluxo urbano. A questão reside não tanto pela configuração em si, dado que é uma recorrência cotidiana da vida cidadina; mas antes de tudo pela tarefa que cabe ao performer dessa prática. Se, como diz Renato Cohen (1989), o ator é o condutor do texto e o performer, o condutor do ritual, interessou-me tomar, na investigação, o performer como sendo aquele que conduz o ritual do urbano – com a

²³⁴ Para retomar abordagem da territorialidade, como esta aparece em Deleuze e Guattari, cito o geógrafo Rogério Haesbaert (2004, p. 123), quando diz que “um território (...) pode ser visto como o produto ‘agenciado’ de um determinado movimento em que predominam os ‘campos de interioridade’ sobre as ‘linhas de fuga’, ou, em outras palavras, um movimento mais centrípeta que centrífuga”.

polifonia das vozes que o constituem²³⁵, na perspectiva de fazer da produção do espaço a *materialidade* e a *medialidade* da cena.

Portanto, a territorialidade do performer que foi exercitada na investigação é sempre ambivalente: ela busca reiterar seus motivos e suas linhas de força, ao mesmo tempo em que se descentra para penetrar no tecido da cidade e trazer à superfície outras territorialidades.

De volta à dupla audiência, ela se mostra igualmente como uma condição da contingência do convívio no urbano, de uma realidade com a qual buscamos aprender a lidar, na busca por uma linguagem. Ela ocorre não só circunstancialmente, mas de modo mais incisivo quando alguns transeuntes, ao serem interceptados pela performance, decidem acompanhá-la, seja por um trecho, seja até o fim. Porém, o que nos trouxe mais questionamentos e mesmo dificuldades foi a presença de pessoas previamente agenciadas como espectadoras. Ou seja, que souberam, pelos convites enviados (por correio eletrônico, pelas redes sociais) ou por notícia de jornal, que haveria num determinado local e horário, uma partida de *Olho da rua*.

Nessa direção, observo que a entrada do público convidado modificou, em *Olho da rua*, a natureza – o sentido – da ocupação, a começar pelo estado psicofísico dos performers, que já não era o mesmo. Ou seja – os performers se viam, querendo ou não, tomados de assalto pela linha de força da representação. Isso ocorreu nas três últimas saídas. Cito aqui, como exemplo, as duas últimas, quando o público aguardava do lado de fora dos edifícios (uma delas, na entrada/saída da Galeria Ouvidor pela Rua Curitiba; outra, na portaria de um edifício comercial da Rua Carijós). Na saída em que se iniciou, na Rua Rio de Janeiro, na parte baixa do quarteirão fechado da Praça Sete (quando realizávamos o circuito anti-horário em torno da praça, para voltar ao mesmo lugar e então descer o quarteirão), esse impacto de partida foi menos sentido, pois os que aguardavam eram em menor número e estavam já meio misturados ao convívio do urbano.

Nas duas últimas partidas, isto é, nos momentos iniciais das saídas, os performers – dado o primeiro impacto e esgotadas as primeiras ações – perdiam o rumo da performance, por algum tempo. Uma verdadeira agonia, para mim, que percebia isso. O nível de estresse subia visivelmente. Desorientavam-se. Em outras palavras, seria como se os performers

²³⁵ Reitero a minha apropriação, para os objetivos da minha pesquisa, do termo *polifonia*, proposto por Nina Caetano no contexto das ações performáticas – que ela denomina de “escrita performada” (CAETANO, 2011).

perguntassem: *improvisar com o quê?* As tentativas primeiras de responder, de vencer a pressão do mundo concreto sobre a necessidade de expressão começavam então a falhar. Pressionados os performers ao resultado diante da presença expectadores (ou se sentindo como tal), a relação com a *prática espacial do viver no lugar* desaparecia, ou se mostrava fortemente forçada.

No caso da última deambulação de *Olho da rua*, eu havia proposto, quando estudamos o local de saída anteriormente, que, após se atirarem sucessivamente ao chão, como se estivessem sendo expulsos do prédio comercial, que se relacionassem com elementos presentes no entorno imediato: a árvore, o poste, aquelas bolas de cimento que adornam as calçadas. Isso iria acalmar a mente e possibilitaria mapear a *geografia do acontecimento*. No entanto, tais orientações de nada adiantaram. Leandro e Sitaram já estavam na arena, ofegantes e observados pelo público convidado e pelas pessoas envolvidas na prática do lugar. Estas últimas estavam assustadas, tentando entender o que ocorria.

Deu-se, então, a reviravolta. Leandro e Sitaram correram atrás de um ônibus que ali passava, jogando-se atrás do veículo, caindo e voltando a correr, num jogo anárquico e com alguns traços de *clown*²³⁶. À falta de calma para acionar as presenças, eles perceberam o que chamamos de *brecha*: algo que emerge no campo da percepção dos performers em relação ao ambiente, e que assume o caráter de urgência. Isso se dá quando um deles dispara uma ação e o outro entra em coro – seja defasando ou contrapondo, para logo em seguida, se for o desejo, protagonizar, mas sempre reforçando o momento. A partir desse instante, eles passaram a ocupar anarquicamente as ruas e aos poucos foram trazendo à superfície do acontecimento cênico os traços do lugar e do convívio.

De volta ao tema em pauta, o que estava igualmente em jogo, naquelas duas últimas saídas, era, de um lado, o fator contingencial de um público convidado maior, aguardando numa embocadura (numa saída de prédios comerciais) o início da performance. Por outro lado, o que se mostra determinante para a investigação é o fenômeno da dupla audiência. Ou seja, das camadas da prática espacial do ato de observar: somente com as pessoas em suas práticas de viver no lugar e, em acréscimo perturbador, a ocorrência de convidados.

Quero falar, portanto, desse outro aspecto, incontornável: da modificação do sentido da performance. Percebemos que o público convidado não só traçava um tipo de

²³⁶ Devo lembrar que cultivávamos os vídeos de Buster Keaton – considerado por nós um grande mestre para um teatro físico. Também, esse elemento patético do *clown* era de grande interesse dos performers.

territorialidade daquilo que chamávamos – como disse – de “pedir palco”, tanto do lado dos performers quanto dos transeuntes. A linha de força da espetacularidade a que os performers se sujeitam nesse caso produz uma linha de enunciação que deve ser vista na pragmática de corpos num agenciamento em que eu acabo por expor, na estrutura da dupla audiência, o outro com o qual me relaciono.

Um fator que se mostrou igualmente problemático, mas com o qual não desenvolvemos uma estratégia à altura do problema, refere-se à presença de fotógrafos nas nossas ações. Sempre houve o desejo de registrá-las – tanto para que elas pudessem alcançar outras pessoas por outros meios, quanto para que fosse possível, através delas, avaliar o que fizemos. Quando as pessoas filmam nas ruas através de seus celulares, isso é mais ou menos assimilado como parte das reações usuais no meio urbano. Passa, desse modo, a fazer parte de nossas estratégias de lidar com a dupla audiência. Porém, quando há fotógrafos, não se pode negar que essa presença interfere de algum modo na força poética do acontecimento. Infiltra-se na enunciação em curso uma prática espacial que dificilmente se permite ser tematizada e que traduz agenciamentos da ordem do espetacular. A interferência se dá também no nível dos posicionamentos e dos processos de subjetivação do observador/participante. Pois as câmeras, assim como a dupla-audiência produzida pela presença de espectadores previamente agenciados para a performance, não só não estão inseridas nas práticas do viver no lugar, como também passam a observar e a expor as pessoas envolvidas na situação-paisagem-compartilhamento de uma duração. Ou seja, penetra no convívio um elemento que tende a se subtrair dele²³⁷.

As potências das performances urbanas – não só no caso da investigação – encontram-se na criação de territórios existenciais adensados pela ação da performance. Para tanto, é necessário algum nível de coexistência – e de troca – entre os adensamentos territoriais produzidos pelos performers e os adensamentos territoriais produzidos pelo cotidiano. Quando o transeunte/habitante do lugar se depara com ações dos performers

²³⁷ Nossas táticas – como procuro mostrar – visavam reinserir a prática do observar na *tessitura* da cena. Com todos os possíveis de sucesso e fracasso de uma relação tecida ao vivo. No entanto, o mesmo não pode ser dito sobre a presença de fotógrafos. De certo modo, procurávamos ter o cuidado de orientar o fotógrafo para que não se adiantar à decodificação dos transeuntes. Ou seja, que ele permitisse primeiramente que os passantes/habitantes do lugar se apropriem da ação – que fizessem contato com as *texturas* em composição, e/ou delas fizessem parte. A explicitação e a utilização disso dentro do curso da ação não foram aprofundadas na investigação. O preço que nós pagamos por ter imagens das ações foi este. De todo jeito, a questão permanece aberta. Incluindo a possibilidade de não usar esse recurso.

que buscam tanto adentrar nas *texturas* do urbano, quanto com elas jogar, forma-se um *continuum* entre essas duas realidades, que são, de fato, diversas. Porém, somente uma está envolvida na pragmática do viver, inserida numa atividade-fim, enquanto a outra intencionalmente se propõe a interromper esse circuito, para operar uma *textura* que é um meio cujo fim reside em si mesmo²³⁸.

Mesmo que isso se dê na forma de contrastes, contraposições e atritos, as performances/intervenções urbanas estão produzindo ressonâncias, confluências e conexões com as *texturas* e *presenças* do real. As duas realidades estão dispostas e misturadas em algum nível na ordem da vida urbana. Contudo, não custa lembrar que a proposição artística pautada pela investigação, como muitas outras, abdica da espetacularidade (o que não dizer da cena).

O que está em jogo, portanto, são os possíveis proporcionados por esse *continuum* entre intervenção artística e mundo vivente da vida urbana. Entretanto, essa noção não quer dizer de um amálgama entre arte e vida. Ou que se postule, sempre, a harmonia entre uma e outra. Mesmo considerando as rupturas, disjunções, cortes e atritos, o *continuum* pode ainda estar operando entre as instâncias. Seja através dos materiais utilizados, seja nos modos de composição, seja no agenciamento dos agentes locais, entre outros possíveis, o observador/participante depara-se, antes de tudo, com uma mutação do seu ambiente.

Nesse aspecto, a arte pública, a intervenção urbana, a arte contextual, ente outras vertentes, diferem das artes que se apresentam nos espaços das cidades. Estas últimas podem compor com a cidade, abrindo possíveis de subjetivação por parte das pessoas que habitam o lugar ou nele transitam.

Outros fatores podem contribuir para a formação desse *continuum* entre realidades diversas que, enquanto materialidades em contato/contágio e medialidade expandidas, assim como *texturas* que são (por estarem evidenciadas pela performance), possam produzir uma *tessitura cênica*. Pois a enunciação, não se referindo ao que é proferido pelos sujeitos, é tudo aquilo que está sendo agenciado *na* e *com* a performance. André Carrera (2011) lembra que

²³⁸Um meio como fim que reside em si mesmo tem a ver com o lúdico como modo de habitar o mundo, nas apropriações dos espaços. Aqui, procuro relacionar esse elemento às perspectivas relacionais e liminares (DIÈGUEZ, 2011) de parte considerável das práticas artísticas contemporâneas que, como vimos, trabalha com a interpenetração desses dois âmbitos – o da arte e o da vida. Sempre pautando que me interessa pensá-los não como realidades ontológicas, mas sim como modos de existência cujas bordas não podemos definir *a priori*, senão na pragmática de cada momento, nas próprias forças em curso. Que por sua vez não tem validade universal e nem categórica – uma ontologia localizada em função de um uso e de uma necessidade. Quanto preciso ver que as práticas artísticas estão, de fato, inseridas numa rede de agenciamentos que remetem a fins. Em outras palavras, a um intrincado plano de negociações entre esferas não puramente sem finalidade.

nas performances e intervenções urbanas não há, por exemplo, a intermediação financeira, como na cena que ocorre nos espaços fechados. O mesmo pode ser dito para o teatro de rua que passa o chapéu – não há *continuum* social, pois a função do artista está localizada, defendida e sustentada.

No exemplo de Carrera (2011), o *continuum* se dá nessa reivindicação de ambos – artistas e transeuntes/habitantes do lugar – de que todos estão ao final na mesma regra de validade, a do urbano. Nenhum artista, por mais genial que seja, poderá se furtar a essa realidade. Pois, se no teatro ele pode expulsar o espectador bêbado e ofensivo, assumindo a posse territorial que o espetáculo lhe dá, nas ruas ele vai ter que resolver isso com as armas da própria rua. Então, ele terá que aprender, não com as regras do estúdio, mas da própria sobrevivência nos espaços da cidade²³⁹.

Não serão esses ou aqueles estratagemas que irão esconjurar o espetáculo e realizar o *continuum*. Trata-se, mais uma vez, de processos de agenciamento de forças e não de coisas que podem ser meramente acrescentadas ou retiradas de cena (estas dependem das primeiras). Entendo que tais forças devem ser investigadas na imbricação entre territorialidade e convívio – em que se processam as enunciações de uma prática artística contextual e performativa. Importa, sobretudo, perceber o que subtrai, nos agenciamentos em curso, as potências formadoras desse *continuum* de materialidade e *medialidade* entre a performance como ocupação do lugar e as outras ocupações que lhe são coetâneas.

Recorrentes nas deambulações de *Olho da rua*, foram esses fatores de configuração do convívio mediante a dupla audiência – seja de convidados, seja de pessoas que habitam o local. A exposição de si e a exposição do outro, numa prática em que o acontecimento é o contexto, envolvem análises e estudos constantes – assim como o desejo de considerar isso um plano de relevância para os performers.

A transformação do outro e de sua inserção territorial em espetáculo para aqueles que se encontram desterritorializados, quando se lida com esse *continuum* de materialidade e medialidade, tornou-se, assim, um dos aspectos mais enfocados por nós. Até porque nessa relação é que se encontravam as potências do que buscávamos.

Desse modo, não é a mera demarcação territorial que produz o enunciado que espetaculariza o outro, como também, às vezes, ressalta apenas o narcisismo do artista,

²³⁹ Esse tema será desdobrado no próximo item, 5.2.7, *Das distâncias, aproximações e negociações às subjetivações, posicionamentos e performatividade do transeunte/habitante do lugar*.

principalmente quando este não tem por tarefa a condução de um texto. Pois não é por ter instalado um palco na ambiência do urbano que isso ocorre. A enunciação é a força – tensionada pela territorialidade em exercício – buscando se expressar, ou seja, estabelecendo relações com outras forças (o meu domínio sobre o jogo, a minha habilidade).

No caso da performance, a linha de enunciação é também inseparável da territorialidade. Ocorre, entretanto, que ela difere essencialmente do exemplo acima. Não pelo critério de realidade – que este não funciona para a arte, sequer para a performance. Mas sim porque produz cortes e supressões: a prática espacial do observar não só é separada em duas (as pessoas que olham a partir de suas funções no lugar, e as pessoas que são convidadas ou que se posicionam como espectadoras), mas produz, para aqueles a quem se dirige a cena, o sentido da ausência e não da presença. Explico melhor: a espetacularidade da linha de força dos convidados funciona ao modo de uma desimplicação da territorialidade. Eles podem assistir à cena como se não estivessem também sendo vistos – pelo menos pelas outras pessoas que observam de dentro de suas práticas (o vendedor da loja, o gari na rua, o transeunte)²⁴⁰.

Ao citar os motivos que retornam, relativos às vivências como espectador, como apresentei na Introdução, o sentimento que me vem é este: eu me defrontava com uma cena, estando no meio dela, sitiado por ela. Perceber, aqui, não é somente olhar, mas também decidir, seja pelo deslocamento físico, seja pelo deslocamento de formações internas – dos tipos de dobras que fazem, em determinada circunstância dos encontros, o processo de subjetivação.

Como disse, vários procedimentos e estratégias foram utilizados para dar conta desse interesse e desejo, que é o de operar com a *prática do observar* em outro registro. Citei o procedimento de sair da mirada e fazer coro com quem mira e, igualmente, o de sair, dispersar, criar contrapontos. De todo jeito, trata-se de criar desterritorialiações na *geografia do acontecimento*: os performers passam a correr, se dispersam os dois ou somente um deles

²⁴⁰ Posso estabelecer, aqui, uma conexão com a geógrafa Doreen Massey (2012, p.160), quando ela fala a respeito da relação entre observador e mapa. Não se trata de negar a visão de fora (para ela do alto, vertical), mas de ver que não se permite situar que este é um traçado e não a verdade objetiva. Num primeiro aspecto, ela diz que “a forma dominante do mapeamento (...) coloca o observador, ele mesmo não observador, fora e acima do objeto do olhar”. No entanto, mais do que isso, o que a preocupa é que os mapeamentos (atuais e ocidentais) “dão a impressão de que o espaço é uma superfície – que é a esfera de uma completa horizontalidade” (MASSEY, 2012, p. 160), grifo da autora. Por esse viés, posso ver na performance que o observador se vê fora da prática do observar e, ao mesmo tempo, horizontaliza a cena, segmentando-a de toda a ambiência.

desaparece do campo de percepção desses espectadores (foi o que fizeram naquela saída traumática, quando passaram a correr atrás do ônibus, caindo sucessivamente, para depois entrarem num desses veículos e sumirem por um tempo, para depois reaparecer). Isso produz não só o desmanche da cristação, estabilidade e sedentarismo do ato de observar, como reinsere o performer em outra situação em meio às práticas espaciais. Além disso, obriga o público a se deslocar e, também, a se posicionar.

Não que o mero deslocamento seja, por si só, sinônimo de agenciamentos que possibilitariam processos de subjetivação por parte do observador. Deslocar deve ter, nas dobras de semioticidade da performance, o sentido de incluir a textura e a presença do real nos processos de enunciação. Interessa pensar em estratégias de implicar o observador no ato de observar – no sentido de que esta é uma ação situada na *geografia do acontecimento*, apenas não tematizada como tal.

No desdobramento, importa registrar as diferentes estratégias dos performers para lidar com as configurações do convívio nos espaços da cidade. Procurei focalizar, até aqui, o cruzamento das territorialidades com as práticas do observar e com as práticas do viver no lugar. No item que se segue, passo a expor a) as negociações, aproximações entre performers e transeuntes/habitantes do lugar, bem como b) as modalidades de subjetivação, posicionamento e performatividade destes.

5.2.7 Das distâncias, aproximações e negociações às subjetivações, posicionamentos e performatividade do transeunte/habitante do lugar

Numa das saídas de *Olho da rua*, caminhávamos em direção à Praça Sete. A trajetória era feita, por uma proposta minha, na modalidade de uma meditação andando: concentrávamos na respiração, evitávamos falar entre nós e seguíamos evitando dispersões, mas permitindo que as imagens internas, as sensações e recepções do entorno fluíssem. Quando atravessamos a Rua Tamoios, numa pequena ilha para pedestres, deparamos com um homem caído no chão, fumando um toco de cigarro. Parecia estar bêbado. Balbuciava algumas palavras e se mexia, tendo a cabeça um pouco levantada. Para o meu espanto e de Sitaram também, Leandro se joga imediatamente no chão, fazendo coro com aquele corpo.

Por essa eu não esperava. O trajeto, até então, era somente o trajeto. O nosso objetivo estava à frente: passar a um rápido aquecimento na Praça Sete e iniciar a performance naquela região da cidade. Essa interrupção na caminhada não estava nos nossos planos. Além disso, fiquei preocupado com o que estava ocorrendo. Cheguei a me perguntar, na hora, se não estávamos a ir longe demais. A nos confundir simplesmente com os marginais, a nos tornamos iguais. Eu fiquei impaciente: onde estariam a teatralidade e o jogo? Leandro foi se aproximando cada vez mais; os dois corpos já estavam quase colocados, de modo que o duplo que ele fazia com Leandro era feito ali com um desvalido habitante o urbano. Algo me fez, mais uma vez, lembrar que atrás de uma impaciência pode vir o novo. Então aguardei, até porque não tinha mais o que fazer.

Pessoas passavam, outras paravam e olhavam aquela cena. Posso descrever assim: um homem bem vestido (a roupa de Leandro estava limpa), caído ao lado de um pobre e sujo, delirando na sarjeta. Percebi que Leandro tentava aproximações intensivas entre a sua corporeidade e a daquele homem. O que o performer buscava era um diálogo com a postura e gestualidade dele – quase que pela via da mimese. Houve até o momento em que, com a mão levantada, o homem mostrava o cigarro e sorria estranhamente.

Desde as primeiras saídas, as aproximações entre os corpos dos performers e dos habitantes e transeuntes do lugar estiveram, cada vez mais, em foco. No entanto, nunca

havíamos nos aproximado tanto do outro. Constituem as distâncias, aproximações e negociações territoriais esse âmbito das ações inter-relacionais – para utilizar a nomenclatura de Antônio Araújo (2011) –, na medida em que se mostram disruptivas para com a ordem usual dos espaços praticados na cidade. Fazem parte, por isso mesmo, da esfera do convívio, então num sentido mais amplo – para dizer das configurações que os corpos e as ações assumem numa determinada geografia do acontecimento.

São ações que também se dão nesse *continuum* entre o que provém dos performers e o mundo vivente, incluindo as presenças e texturas do real. Elas trazem junto as questões relativas às participações do observador e, nessa direção, dos processos de subjetivação que a performance pode ou não proporcionar – de que falarei mais adiante.

Como tais, as aproximações, as distâncias e as negociações territoriais configuram dois planos na investigação prática. No primeiro, elas fazem parte da pragmática do mundo vivente. Entre outros aspectos, são as estratégias que os corpos vivem em termos de prática espacial. Nos espaços vazados da cidade, adquirem maior relevância, em função dos riscos maiores a que todos estão submetidos de certo modo. O que depende, também, das culturas locais, em que termos elas permitem ou não o contato físico entre estranhos, para dar um só exemplo. Noutro plano, elas passam – ou deveriam passar – dessa condição material para a materialidade cênica. Ou seja, como contingências do convívio, elas tomam parte na tessitura da cena, subindo à superfície do acontecimento. Nessa perspectiva, os processos de enunciação que perfazem a cena não se separam dessa topografia/topologia das ações inter-relacionais. Além disso, por essas vias, participam desse *continuum* entre pragmáticas – da arte e do mundo vivente. Por onde, também aqui, os híbridos podem proliferar.

Desse modo, é tarefa primeira do ator/performador no espaço urbano, na perspectiva do Contraponto, localizar-se sempre na geografia do acontecimento, que se configura nessa pragmática do mundo vivente, em que as distâncias, as aproximações e as negociações territoriais constituem texturas a serem exploradas. Porém, isso não significa que, ao fazer tais ações inter-relacionais, elas subam à superfície do acontecimento, pois tal movimento implicaria uma superação e/ou sublimação dessa esfera pragmática. Pelo contrário, como procuro mostrar a seguir, seja como literalidade, seja como real não assimilado, ela retorna sempre.

Em termos de negociação territorial, o adentrar no espaço do outro teve muitas variações e modos, mas sempre evitando a ameaça ou arrogância, ou exibição de si. Como

disse, se ocorria, era muito trabalhado para não ocorrer mais. Na velocidade, na lentidão ou quietude, penetrar no território do outro era sempre uma interação não verbal, às vezes lançando algo e aguardando a resposta.

Relato a seguir um momento de *Olho da rua*, ocorrido na última saída, em que o convívio se torna tessitura cênica. No percurso de uma deambulação, os performers se deitam no canteiro central da avenida. Ao se prepararem para levantar, eles se deparam com uma senhora que aguardava a abertura do sinal. O procedimento que eles utilizaram, então (vide imagem a seguir), foi o de agirem em coro – o duplo em que dois é o mesmo que um: sentam no chão, tendo as roupas sujas, e fazem a reverência (uma atitude/gestualidade utilizada na Capoeira de Angola, em que se reconhece a efetividade do jogo do adversário). Os performers passam, assim, a focar o outro – a lançar luz sobre sua presença.



Figura 28. *Olho da rua*: Performadores reverenciam e focalizam uma senhora. Foto: Tiago Gambogi. 14.02.2014

Ao fazerem isso, os performers estabeleceram uma relação com a pessoa no nível da presença corporal e da intencionalidade – ou porque ela fez contato através do olhar ou porque interrompeu sua prática de transeunte para observar, ou ainda porque eles decidem interceptar essa trajetória. Pode-se notar que há um *continuum* entre as corporeidades dos performers e da senhora, de tal modo que se forma, com os dois conjuntos, uma situação de jogo (em que se postula ver em que direções e/ou mudanças as forças de enunciação da geografia do acontecimento serão desencadeadas), assim como uma paisagem (para a senhora que os observa, para os observadores que seguem a ação e para os outros transeuntes), e uma duração compartilhada (o encontro efêmero entre os performers que estão sentados no

chão e a senhora)²⁴¹. Trata-se da composição entre duas texturas – uma que tem origem na proposição dos artistas, outra que emerge do cotidiano. Como também dos modos em que se relaciona a performance como a última ocupação do lugar, mas que não tem a última palavra, tendo que deixar a porta aberta para as ocupações que lhe são simultâneas ou em porvir.

A noção de *continuum* mostrou-se importante nessa pesquisa porque ela focaliza as interpenetrações possíveis entre as presenças e texturas que a performance traz (ações, gestualidades, figurinos, imagens) e as presenças e texturas do real. Em outras palavras, trata-se de ver, como tenho reiterado, que a performance urbana não é um objeto artístico inserido no urbano, que o apaga ou o coloca em segundo plano, mas algo que, por um momento ou mais, pode ser tomado como parte desse mesmo urbano e, ao mesmo tempo, como não sendo oriundo dele.

Nessa perspectiva, o *continuum* não significa uma continuidade idealizada, que não pudesse conter rupturas e/ou atritos, pois não se trata de um amálgama sem distinções. Significa, antes, a modulação dos elementos heterogêneos – o entretecer em que as exterioridades entram nas dobras sem, contudo, tornarem-se totalidades fechadas. Os performers podem se infiltrar no urbano e vice-versa, mas as diferenças entre um e outro não devem ser apagadas.

Como tal, de um ponto de vista procedimental, o *continuum* pode ser visto, ainda, na perspectiva de Eugênio Barba, quando ele me falou sobre o espaço que une, que se distingue, então, do espaço que separa²⁴². No meu entender, isso significa que o espaço que une é aquele que se conjuga no entretecer das ações – que forma uma tessitura. Que não se contenta somente com o fato de colocar uma coisa ou ação ao lado da outra. O *continuum* se avizinha ainda do conceito de *liminaridade*, no qual destaco, segundo Ileana Dièguez (20011a), as características de ambiguidade e situação fronteira, em que se faz possível uma relação intersticial entre “o criador – a partir de sua obra – e o seu contexto” (DIÈGUEZ, 20011a, p. 58). Portanto, interessa-me esse possível do *continuum* como interpenetração e, ao mesmo tempo,

²⁴¹ No caso não se pode dizer que a *duração compartilhada* teria ocorrido igualmente entre a situação formada pelos performers e a senhora, que aguardava o sinal abrir, e os demais transeuntes e observadores. De fato, o convívio se instala nesses conjuntos, mas o compartilhamento – como eu o entendo nesse momento – é circunscrito à proposição feita pelos performers, com o endereçamento correspondente. No meu entendimento, no que isso é ofertado aos outros circundantes, já se faz como paisagem.

²⁴² Trata-se de uma conversa que eu tive com Eugênio Barba, onde conversamos sobre esse tema, nos intervalos dos trabalhos do evento Encontros Possíveis, produzido pela Cia Pessoal de Teatro, do qual eu fiz a mediação de uma das mesas. Mato Grosso, 02 a 06 de dezembro de 2014. Cf. < <http://www.ciapessoaldeteatro.com.br/2014/11/programacao-encontros-possiveis-2014.html> >

como experiência liminar.

No exemplo que segue, a aproximação e a negociação territorial, na esfera do convívio como prática espacial, evidenciam junto a isso a imbricação entre as questões éticas e estéticas. Também na última saída, já quase na parte final do percurso, quando os performers desciam a rua Caetés em direção à Praça da Estação, eles se depararam com uma família pobre, constituída por uma mulher, um homem e duas crianças que, naquele entardecer (era horário de verão), se alojava temporariamente debaixo de uma marquise, próxima a um ponto de ônibus movimentado. Eles não pareciam viver nas ruas, possivelmente, vindos de algum lugar, encontravam-se meios perdidos, meio sem ter para onde ir. Uma criança bem pequena estava dentro de uma caixa de papelão, localizada ao fundo, perto da porta de aço já baixada (o comércio fechava suas portas, pois passava das 19 horas). O pai estava sentado num canto, e a mãe, no outro. Uma criança pequena, por volta de dois anos, que acabara de brincar com o telefone, fingindo falar, circulava solta no meio da calçada. Aquilo era um sítio – tudo o que estudava sobre isso estava naquele enclave de um espaço vazado no aberto do urbano.

Na minha percepção, os performers entenderam que não poderiam ignorar aquilo – uma territorialidade inserida no urbano, na qual uma família estava a descoberto. Sitaram então margeou esse enclave vazado e foi se alojar arriscadamente (porque poderia ser apenas um invasor irresponsável e narcisista) ao lado da caixa de papelão onde estava a criança mais nova, em estado de quietude, mas já dentro do território familiar, só que na sua beirada. Leandro foi ao plano do chão, perto do telefone público baixo (para pessoas pequenas e crianças) que praticamente assinalava uma linha divisória imaginária daquele território em relação à calçada e à rua.



Figura 29. *Olho da rua*. Leandro se relaciona com criança usando um telefone. Foto: Tiago Gambogi. 14. fev. 2014.

A criança oscilava lentamente entre sair de seu território seguro e explorar a vizinhança, aproximando-se de Leandro sentado na calçada, ao lado do telefone e sob o olhar atento da mãe e do pai. No contraponto à imagem proporcionada por Sitaram, Leandro era como que um vagabundo da rua, um largado da vida, fazendo contato com a criança. Para isso, ele pegava com uma mão o telefone ao seu lado, como disse, bem baixo, e oferecia à criança, numa clara retomada da ação que ela havia realizado momentos antes. Formou-se então uma paisagem que fez os acompanhantes da ação pararem para observar – possivelmente na expectativa dos desdobramentos dessa investida.

Instalados na geografia do acontecimento (no plano das distâncias calculadas, da atenção distribuída entre as presenças, das tensões conectando os corpos e produzindo expectativas, das topografias e topologias em questão), os performers viviam a duplicidade da performance urbana no seu *continuum* de materialidade, medialidade e semioticidade: a corporeidade de Sitaram se mostrava, a mim, como uma continuidade diferenciada das corporeidades fragilizadas daquela família – diria até de um agregado. Leandro estendia o acontecimento ao limiar da calçada e dos que presenciavam a cena (formando uma espécie de vizinhança), brincando, como um abandonado vindo da parte externa, com um membro da família. As passagens se faziam, a meu ver, pelas roupas sujas dos performers, pelo corpo de Sitaram em quietude, dentro do enclave vazado, e pela proximidade física de Leandro com o orelhão e com o fone pendente pelo fio, ressoando nele o que lá dentro acontecia, mas receptivo aos movimentos da criança (o único que se movimentava). Uma oscilação e uma frequência de corpos, distâncias e proximidades, situação, paisagem e duração.

Sitaram me confirmou que, ao se deparar com a família naquela condição, ele se viu motivado a adentrar naquele espaço – que chamo de enclave vazado. Já estavam chegando à parte final da deambulação, cansados, os corpos entregues ao urbano numa condição que, para ele, estava numa relação muito próxima daquela família: sujo, sem rumo, ao abandono. Pode-se notar aqui a predominância de uma vertente da linha temática, dos corpos largados às margens da vida. Entendo, assim, que o performer viu a existência de um *continuum* em termos dessa materialidade e semioticidade da performance.

Ainda segundo Sitaram, quando ele adentrou no espaço da família – por se sentir parte daquela situação que emergia na imanência do urbano – o homem ficou um tempo buscando, no seu lugar, perceber os sentidos e as direções daquela aproximação. Como as pessoas que acompanhavam permaneceram a uma certa distância – como que barrados por Leandro, que ligava o externo e o interno da ação –, para o homem e para a mulher ele era mais um abandonado na rua. Ao mesmo tempo, diz Sitaram, ele estranhava o comportamento de Leandro – aquela formação de duplo. Buscava, desse modo, decifrar o que estava ocorrendo e em que aquilo poderia, certamente, colocar em risco sua família. Ou seja, havia um esforço para situar o movimento daqueles dois estrangeiros.

Ocorre que alguém se aproximou um pouco mais com uma câmera na mão. Naquele exato momento, segundo Sitaram, o homem teria dito para a mulher: “Vamos sair daqui, porque nós estamos atrapalhando o moço de tirar foto”. Sitaram viu que já não se tratava mais de uma duração compartilhada. Ele, então, se levantou, abandonando o local, pegou Leandro que estava no chão ainda próximo do telefone, colocou-o no ombro e seguiu em frente.

Nunca saberemos o que poderia ter sido aquela duração compartilhada, que adensamentos existenciais de uma enunciação situada surgiriam e que cortes se fariam naquele fluxo, se não houvesse a interferência da máquina fotográfica. De todo jeito, cabe dizer que no meio urbano não há condição pura. Um transeunte poderia decidir ou filmar do celular, certamente modificando a *continuum* – provocando uma exposição do outro por meio da ação dos performers. O que exigiria – como venho insistindo – a utilização de táticas que pudessem, então, operar nesse novo plano de semiotização: em que uma ação passa a ter outra significação quando parte de uma prática do observar que não está inserida nas práticas cotidianas, ou quando estas desterritorializam as enunciações em curso, produzindo outras.

Na minha percepção, o corte operado por Sitaram foi uma resposta à nova condição, na qual o outro se via exposto e ameaçado – e na qual a textura do real em experimentação

perdia a sua qualidade e sua validade. Ao mesmo tempo, o que ele fez foi reinserir o corte num novo fluxo da *tessitura* cênica, ao trazer o parceiro no ombro. Posso dizer que ele tomou para si a tarefa do performer de conduzir as forças do ritual, ao mesmo tempo assinalando a linha de teatralidade – tanto para aquela família, quanto para os que acompanhavam a ação. A criança vê aquele homem que interagiu com ela ser levado embora no ombro de outro homem, o pai e a mãe se veem fora do foco de atenção produzido pela performance, em determinado momento.

Não posso dizer que houve uma ressignificação dos espaços da cidade, como é de praxe difundir em grande parte dos textos relativos às performances urbanas e às práticas *site-specific* exercitadas nesse contexto. Pois ali estava uma família naquela condição fragilizada e aparentemente à deriva, um grupo de pessoas que seguiam uma performance e dois artistas que a conduziam. Numa primeira instância, a ação dos performers, a meu ver, recortou uma imanência, evidenciando uma determinada textura e presença do real. Em segunda instância, através da invasão suave e quase despercebida de Sitaram (não fosse o contraponto de Leandro a assinalar essa intromissão – pois eles formam um duo), assim como da ação de Leandro, eles expandem a medialidade (o meio da cena dos dois atravessa a condição material da família), conduzindo a semioticidade do acontecimento a uma dobra do fora. No entanto, não saberemos no que poderia dar essa intervenção, caso não houvesse a presença da máquina fotográfica. Que fosse dado tempo para que as relações se estabelecessem, para que os performers pudessem reterritorializar o olhar desterritorializante da audiência que se formava – de modo a colocá-la no problema. Ou, ainda, que fosse possível tanto inverter as posições de quem observa e quem é observado, como também realizar passagens e mudanças.

Portanto, esse exemplo nos coloca diante das *co-implicações* entre as questões éticas, estéticas e procedimentais, quando o convívio é chamado para engendrar a *tessitura* da cena. Nela, as enunciações não partem de indivíduos abstraídos das práticas espaciais em que estão inseridos; muito pelo contrário: as subjetivações se constituem no próprio acontecimento. Nesse sentido, a performance não é neutra, tampouco os espaços. O que está em jogo – como demonstra esse momento em que os performers adentram num *continuum* com uma família fragilizada na rua – são as passagens e negociações entre a prática, que é performance – nas linhas de teatralidade e performatividade, e as outras práticas espaciais, como a do observar/participar e a do viver no lugar.

No caso em pauta, havia uma fragilidade daqueles que estavam em via de serem

expostos e, portanto, de se tornarem parte de um agenciamento espetacular: uma família de pessoas, certamente sem teto, que se veem observadas por curiosos. De fato, o ingrediente estava ali esperando para tomar a enunciação para si: pessoas em volta que olhavam, não por estarem esperando ônibus ou transitando, mas porque acompanhavam uma prática artística. O risco de virar uma espécie de turismo social – um passeio guiado por artistas, no qual se expõe a pobreza – era muito fácil. Entendo que o cuidado e a atenção dos performers devem ser extremos nesses casos em que o outro não possui forças para modificar a sua condição, para produzir posicionamentos que possam modificar a geografia do acontecimento. Ou seja, daquelas e daqueles que, ao entrarem em contato com as ações dos performers, passam a fazer posicionamentos e/ou a participarem performativamente. Descrevo, portanto, alguns dos exemplos que apontam para essa direção.

As aproximações e negociações territoriais acabam por envolver as reações externas e perceptíveis dos transeuntes e habitantes do lugar – para lembrar as colocações de Erika Fischer-Lichte (2011) a respeito da co-presença física dos participantes da ação e do ciclo de retroalimentação autopoietico, nesse âmbito das contingências do convívio. Tal questão, contudo, é antecedida por outra: a de saber em que medida a ação teria algum sentido para o observador inserido no urbano.

Não fizeram parte da investigação os estudos relativos à recepção, de modo que esse tema não foi por mim desenvolvido e nem constou de nossa pauta de experimentações e averiguações. Entretanto, não seria possível ignorá-lo. Do lado de fora das ações, eu observava pessoas, me infiltrava no meio delas, conversava. Confesso que eu sempre procurava não deixar que percebessem minha presença, com o intuito de melhor capturar os retornos. Quase sempre visíveis (uma mulher rindo, pessoas se divertindo com a anarquia promovida pelos performers nas ruas, uma pessoa que mostrava não estar interessada naquilo, etc.), mas também silenciosas. Então, a fim de capturar observações, eu sempre circulava entre os transeuntes e habitantes do lugar.

Já na Introdução coloquei o tema dos processos de subjetivação. Pois o que me interessou foi pensar não na esfera das significações ou da comunicação. Mas sim das apropriações que as pessoas pudessem fazer daquelas ações, na medida em que pudessem se ver situadas, como eu me vi, nas cenas em que participei como espectador, conforme procurei descrever na Introdução, no item *1.1. Motivos que retornam*.

Para a efetividade da nossa prática, dois itens devem ser considerados. O primeiro se

refere às nossas expectativas em relação às investidas no meio urbano, quanto às possíveis apropriações por parte dos transeuntes e habitantes. Quanto ao segundo, trata-se de procurar descrever algumas das principais reações, cuja análise permitiria ter alguma compreensão do que se passava com as pessoas nesse sentido.

Em relação às nossas expectativas, tínhamos em mente que estaríamos gerando uma poética se a performance permitisse que os habitantes/transeuntes processassem subjetivações ao fazerem contato com ela. Em outras palavras, se as pessoas pudessem levar com elas uma sensação, uma imagem – algo que fizesse sentido para elas; se conseguissem perceber que não era algo exclusivamente oriundo da pragmática do mundo vivente e enquadrá-la no âmbito de uma ocorrência estética ou numa artificialidade dessa ordem, entendíamos que somente em parte nosso objetivo se cumpriria. Pois, nesse caso, o transeunte, uma vez tendo feito a distinção entre performance e realidade cotidiana, descartaria o interesse em fazer daquele ato uma subjetivação. Por fim, caso acreditasse tratar-se de uma ocorrência do dia a dia (alguém que passa mal, que vive realmente naquele lugar e condição etc.), a proposta não teria atingido os objetivos pretendidos.

Pude notar alguns processos de subjetivação pelos comentários das pessoas. Numa vez, Sitaram e Leandro encontravam-se caídos no chão, já no final da deambulação, quando um rapaz comentou comigo: “Eles estão me fazendo ver o cara caído no chão de outro modo. É sempre eu que olho para o mendigo quando passo ao lado. Aqui, é ele que me olha”. Entendo que ocorreu uma subjetivação, porque aquela imagem, de algum modo, tocou essa pessoa, na qual ela viu situada (ao lado de um corpo estendido no chão olhando para ela). Não quer isso dizer que a enunciação seja a exata expressão desse transeunte, uma vez que não procuramos comunicar significados.

Esses comentários, portanto, não sendo objeto da investigação, explicitam o nosso esforço no sentido de que a prática do observar pudesse se apropriar das ações. Contudo, os posicionamentos e, junto a estes, a participação performativa das pessoas é que constituem o nosso estudo – em termos não só dos modos em que o convívio se configurava a cada momento, mas principalmente de como ele passava à condição de tessitura da cena. Uma vez que o transeunte e/ou habitante fizesse o contato com os performadores, então poderia ocorrer alguma reação. Algumas vezes as pessoas procuravam se afastar, devido à invasão territorial. Mas isso era um pouco mais raro. Ali na região central era mais comum que algumas pessoas evitassem estar próximas quando aparecia alguma máquina fotográfica. Outras vezes

a reação era notada, como interesse na ação, pelo uso espontâneo dos celulares para fotografar ou filmar.

As reações enquanto posicionamentos e performatividade do observador podem ser vistas sob três categorias: a) as tentativas de atuar na pragmática do mundo vivente; b) as respostas que se recusam a subjetivar e buscam reverter a situação e/ou obter domínio sobre ela – como se dissessem: vocês acham que podem nos enganar, mas nós somos mais espertos do que vocês; c) as reações que visam se posicionar na perspectiva da tessitura cênica, em que se procura responder, em alguma modalidade de cumplicidade, à ação dos performers no contexto da prática da encenação, por meio de subjetivações, até mesmo assumindo uma função performativa na interação.

Alguns posicionamentos que podem ser vistos como subjetivações eram aqueles em que, de algum modo, o transeunte/habitante responde dentro da validade da proposta dos performers – mesmo que seja para modificá-la –, permitindo-se instalar-se na superfície do acontecimento cênico. Esse foi o caso de um senhor que conduzia um carrinho de madeira no passeio, já no final de uma deambulação. Como se pode ver pela imagem a seguir, ao se depararem com aquele homem e seu objeto, entendo que os performers perceberam a força daquela presença e textura do real. Eles então se colocaram em atitude de reverência, a fim de que o foco da ação fosse dirigido a ele. O que não esperavam é que ele passasse a jogar também. O homem subiu no seu carrinho, fez um gesto grandioso, que trazia para mim a iconicidade de superioridade e de objeto de culto ou algo assim (um deus, um comandante), utilizando a posição em que os performers estavam, ajoelhados e inclinados, como uma imagem para sua reação.



Figura 30. *Olho da rua*. Interação com transeunte. Festival Transborda de Artes Transversais. Foto: Contraponto. 14. set. 2011

5.2.8 Composição

Tomo os já citados três aspectos de adensamento das ações, a *situação*, a *paisagem* e o *compartilhamento de uma duração* como elementos da linguagem artística buscada pelo Contraponto. Tais noções, que fazem parte do percurso no que ele acumula em termos de práticas, percepções e estudos teóricos, apareceram em nossas avaliações e guiaram nossas intervenções não necessariamente neste bloco em que os organizo, assim, *a posteriori*. O interesse se justifica antes de tudo porque, de fato, estão nas bases operativas da investigação. Darei ênfase à situação, visto que ela é o eixo condutor, inclusive, dos outros dois aspectos.

O conceito de *situação* esteve desde o início dos estudos teóricos no nosso quadro de referências, confluindo para as nossas práticas. Uma vez que não possuíamos uma narrativa por meio de fabulações, perguntávamos sempre em que sentido e vetores uma determinada investida territorial dos performers poderia se desenvolver, a partir da materialidade do lugar e do convívio como prática espacial. Surgiu, então, a necessidade de compreender em que medida uma ação se desenvolvia em meio à profusão de interferências e fluxos diversos que é a vida na cidade, nos locais de muita circulação. Como visto até aqui, oscilamos quase sempre entre os polos de realizar uma ação – que chamo de adensamento via territorialidade – e de dialogar com os objetos, arquiteturas, corporeidades e práticas espaciais (as presenças e texturas do real).

O que é uma situação? Logo nos estudos teóricos chamou-me a atenção, como busco demonstrar no item 2.2.2, a questão do deslocamento da significação da obra de arte para o contexto no qual se encontra o observador, no âmbito das instalações minimalistas, nos anos de 1960, nos primórdios da arte *site-specific*. A noção de obra de arte como acontecimento – porque dependente da presença do observador – me pareceu, então, importante para os estudos desse campo. Fiz conexões também com as colocações de Hans-Thies Lehmann (2007) a respeito da conexão entre situação e acontecimento, quando ele diz que o teatro se volta para o observador. O autor se refere também à noção de *situação social* (o que me conduz ao convívio) definida por Erving Goffman, cuja característica principal é a de abranger toda a ambiência na qual os sujeitos da interação se encontram, passível de monitoramento mútuo, sendo que ela termina quando a última pessoa abandona o lugar (LEHMANN, 2007, p. 172).

Passei a inquirir esse conceito, no sentido de tomar a sua operatividade neste viés:

como se pode configurar uma situação, como ela pode se desenvolver e que interferências a modificariam, a ponto de dizer: a situação agora é outra?

Um dos aspectos mais difíceis da nossa abordagem da situação se deve ao fato de estarmos sempre improvisando com parceiros imprevisíveis e interferências diversas – o meio urbano, acrescido do caráter improvisacional das ações. Porém, essa constatação não nos redime da tarefa de desenvolver linhas de experimentação que possam nortear os performers nesse ambiente de trajetórias múltiplas e em tempo real. No percurso da investigação, foram as performances o campo de exercício relativo à situação²⁴³.

Essa necessidade foi se tornando mais premente à medida que *Olho da rua* avançava nas suas propostas. Entretanto, na minha percepção, essa linha de estudo não se desenvolveu a ponto de se tornar uma linha de procedimentos de experimentação. No entanto, constituiu em um dos elementos mais importantes das performances realizadas pelo Contraponto, no âmbito da investigação. Foi igualmente objeto de estudo nas nossas avaliações e colocada numa perspectiva de aprofundamento. Com isso quero dizer que a situação é uma questão a ser enfrentada, que faz parte da linguagem, mas que carece de desenvolvimento.

Em *Olho da rua* percebo que a situação aparece em diversos aspectos e quase sempre junto com a proposição de paisagens e, mais eventualmente, com as durações compartilhadas. Dificilmente uma situação se configurava no início das deambulações. Os performers estavam tomados pela necessidade de primeiramente invadir a cidade, numa ruptura consigo (porque exige uma investida corporal de outra ordem, a fim de enfrentar a resistência colocada pelo material, que é a cidade) e com o ambiente (a fim de produzir uma territorialidade que modifica o espaço). Os movimentos iniciais surgiram, então, como modos de penetrar no espaço, nesse ato de lançar-se e ao mesmo tempo de esperar que algo possa vir ao encontro. Como não havia um procedimento único para todas as saídas, apesar de algumas constantes (já começar no plano do chão, rompendo com o uso costumeiro de andar na cidade), cada momento era único no que tange a esse aspecto.

Na perspectiva em pauta, a situação se configura através de pelo menos três elementos: os parceiros presentes, a duração e a espacialidade em jogo. Esses aspectos definem, a meu ver, a ambiência. Em relação aos parceiros presentes (por algum meio sensível dado à percepção), a situação envolveria essa noção de situação social de que fala Lehmann

²⁴³ No estúdio fizemos alguns exercícios no sentido de tentar trabalhar com a situação, porém já numa fase posterior da *Olho da rua*.

(2007) a partir de Goffman. Num nível, trata-se da percepção recíproca entre performers e observadores, na esfera do convívio. Nesse sentido, a situação é sempre uma relação proximal, mas que pode ser observada dos mais diversos pontos de vista, com os quais o performer não estabeleceu ainda contato visual (não está na esfera de sua percepção) – que por isso não é do tipo recíproco. Mesmo assim, o performer sabe – e pode jogar com isso – que está numa exposição muito aberta, quando se trata dos espaços vazados da cidade.

Numa das ações, Leandro se joga aos pés de um observador que acompanhava a ação como convidado. Ele está, portanto, fazendo contato com esse parceiro em convívio, introduzindo-o na paisagem – isto é, na tessitura da cena. No entanto, estava sendo percebida de pontos de vista muito diversos. O que torna a situação tão localizada quanto complexa. Localizada, porque o performer está, de fato, em contato com algo concreto e é dali – de um lugar concreto – que ele pode traçar as distâncias e proximidades, localizar parceiros e parceiras. Complexa, porque ele não pode dar conta de todos os pontos de vista, por estar numa relação com forças que estão atuando ao vivo, imprevisivelmente. Além disso, porque não tem controle absoluto de que a ação terá a leitura de uma cena – ou que estará sendo percebida como tal, ou, ainda, que seja objeto de interesse das pessoas em meio a tantas solicitações visuais, sonoras e pragmáticas.

A territorialidade, como vimos, é o que lhe dá o meio e a condição de, através da espacialidade, das reiteraões e transformações do momento, improvisar e compor no instante. De todo jeito, a situação se instala e se desenvolve em primeira instância a partir desse enraizamento da presença e no contato que se estabelece com os parceiros e parceiras – corpos, objetos, velocidades e durações, distâncias, veículos, arquitetura, enfim, com as texturas e presenças do real.

O segundo aspecto é a duração e desenvolvimento no tempo. Uma vez uma situação instalada, a pergunta que se faz é sobre o que vem depois²⁴⁴. A duração refere-se a um tempo expandido, a suportar uma relação e/ou um acontecimento, deixando que ele se sature, que o convívio se estabeleça para além da pressa, imposta pelo ritmo da vida cotidiana e dos nossos hábitos sensório-motores.

²⁴⁴ Yosh Oida (OIDA, Yoshi; LORNA Marshal, 2001) propõe para o desenvolvimento de uma ação três possibilidades a serem exercitadas: por contração, por ampliação e por transformação. No estúdio, sempre buscamos, entre outras, essa estratégia de composição. Outros enfoques também fizeram parte de nossas práticas no estúdio. No entanto, o exercício no estúdio não é da mesma natureza do que aquele realizado na rua – assunto que será recorrente nas nossas avaliações.

Em terceiro – mas sem ordem hierárquica alguma – a espacialidade. Em nossas avaliações, foi se tornando cada vez mais presente a noção de geografia do acontecimento, seja na percepção das ocorrências cotidianas, seja nas proposições das nossas práticas espaciais.

A situação começa, portanto, nesse espaço em que o performer se localiza e nessa duração que experimenta. Privilegia, antes de tudo, o observador – no intuito de situá-lo e de senti-lo. Às vezes, a situação tem o mesmo estatuto do espaço em que atuamos: é uma situação encontrada. Refiro-me ao que emerge nos espaços praticados da cidade e que, por um recorte e enquadramento do performer, torna-se situação a ser investida e interferida. Uma oportunidade oferecida pelo instante. De todo jeito, o fator decisivo é o que difere do Situacionismo, como vimos através de Ileana Dièguez (20011a), quando ela aborda que a estética relacional de Nicolas Borriaud (2009) é que, diferentemente daquela, a situação inclui o outro. Reserva um lugar para ele nas linhas de teatralidade e de performatividade – na equivalência destas ou na ênfase de uma delas. Porém, reitero, com o objetivo de mais do que fazer *para* o outro, fazer *diant*e do outro e, mais ainda, com o outro.

O que sempre se colocou em primeira mão, para nós, é a questão de como desenvolver a situação e de como operar os cortes. Além disso, tornou-se cada vez mais agudo saber como se poderia dar um possível encadeamento entre situações. Em *Olho da rua*, essa questão tornou-se mais diluída, menos enfrentada conceitualmente, mas ao mesmo tempo vivida nas deambulações pelas três vertentes da linha temática – das pessoas jogadas na rua, das apropriações anárquicas e de uma tendência ao *clown*. Quero dizer com isso que a pesquisa da situação se deu, em *Olho da rua*, mais concernida à experimentação nas próprias deambulações, sem um enfoque mais detalhado. Como relatei, as saídas passaram a se tornar esparsas, até que a performance chega ao fim com a mudança de Leandro.



Figura 31. *Olho da rua*: Leandro compõe com motocicleta policial. Foto: Tiago Gambogi. 14. fev. 2014

A situação gera, assim, uma paisagem, podendo conduzir a uma duração compartilhada. Poderia se falar aqui de imagem, que para a investigação é, em parte, sinônimo. Insisto nesse termo porque ele conduz muito mais à geografia do acontecimento, no sentido também de definir tarefas. Numa instância, o performer, como disse, define com que linhas visuais e com que texturas faz contato – como realiza a composição. Nas imagens a seguir, mostro alguns exemplos de paisagens formadas por *Olho da rua*, na última saída da performance. Quase sempre se utilizou intencionalmente de brechas ou vazios no fluxo urbano, a fim de produzir paisagens. Como disse, estudávamos os tempos dos sinais, os momentos em que os veículos tomavam as ruas ou as deixavam mais vazias. Ou então eram momentos de espera para uma travessia, uma necessidade de acalmar e se permitir vivenciar as saturações da deambulação, ou de se relacionar com o contexto de um determinado lugar.



Figura 32. *Olho da rua: paisagem*. Foto: Tiago Gambogi. 14. fev. 2015



Figura 33. *Olho da rua: paisagem*. Foto Tiago Gambogi. 14 fev. 2014

5.2.9. Territorialidades do Contraponto: treinamentos, exercícios e busca de um horizonte

No ano de 2012, a performance *Olho da rua* só teve uma saída – o que não permitiu, a meu ver, um maior desenvolvimento do recorte e da linha temática, assim como dos elementos de composição e de engendramento da tessitura cênica, a partir do lugar e do convívio como prática espacial. No entanto, foi nesse período que os dois performers mais se dedicaram ao estudo das bases de um Teatro Físico, incluindo o que eles passaram a chamar de ferramentas, os instrumentos que lhes permitissem jogar um com o outro e com o ambiente. As pesquisas continuavam a se alternadas entre estúdio e rua, como antes, só que incorporando novos participantes, tendo Sitaram e Leandro como monitores da oficina. Foi nesse período que a cumplicidade entre os dois se tornou maior. Por vezes, eu chegava ao Laboratório e eles estavam já em treinamento. Desse modo, as habilidades envolvendo riscos e a disponibilidade corporal tiveram seu desenvolvimento nesse hiato entre as deambulações de *Olho da rua*.

Na parte dos instrumentos, a queda, o contato e a escuta corporal²⁴⁵ estiveram em pauta. Leandro começou a fazer a ponte entre a prática do Aikido, à qual havia se dedicado anteriormente e o contato-improvisação, mediante investimento pessoal dele fora do Laboratório. Realizou também uma oficina somente sobre quedas com um instrutor de Aikido. Em pouco tempo, todos exercitavam no estúdio essas técnicas, que permitiam jogar-se com mais risco e ao mesmo tempo se proteger mais. Incluem-se nessa parte os rolamentos. Estudávamos o que Leandro chamava de passo a passo dessas técnicas, o que favoreceu uma apreensão mais cuidadosa delas.

Ainda nesse período do Laboratório, Flora Servilha e Christiane Costa²⁴⁶ – que, além da oficina, acompanhavam o Contraponto – participaram juntamente com Leandro e Sitaram de uma oficina de Teatro Físico com o Grupo Akropolis (Itália), promovida pelo projeto Espaço

²⁴⁵ A noção de escuta corporal teve um avanço importante na pesquisa quando tive contato com a fala de Mônica Ribeiro a respeito das noções de visualidade e de visão.

²⁴⁶ Christiane Costa esteve presente desde o início, na formação do Laboratório. Esteve na iminência de formar a performance urbana com Leandro e Sitaram, conforme relatado. Contribuiu muito para aglutinar o interesse em torno do Teatro Físico. No entanto, a sua disponibilidade pessoal não permitiu que aprofundasse, sem contar que teve de deixar Belo Horizonte.

Ação, da Cia. Zikzira Teatro Físico, em Belo Horizonte. A base do treinamento envolvia a pesquisa em contatos físicos, porém um pouco diferente do contato-improvisação. Havia um traço de luta realizada por meio dos contatos entre as articulações os participantes, possibilitando os diálogos corporais. Ou então, diria, era como se um corpo fosse desestabilizado pelo outro corpo e vice-versa. Leandro se interessou muito por essa pesquisa e, com indicações dadas pelo Akropolis, chegou a informações na internet sobre uma prática intitulada *Fighting Monkey* – luta do macaco.

No desenvolvimento desses instrumentos, Sitaram também trouxe contribuições oriundas da Capoeira de Angola, muitas delas envolvendo graus de atenção, escuta corporal e modos de apoio diversos.

Grande parte da energia foi conduzida, portanto, para essa pesquisa dos contatos corporais, cujo ponto de partida foi a oficina com o Grupo Akropolis. A minha entrada nesse plano de trabalho era feita em dois modos: o primeiro, pelos estudos de improvisação em Teatro Físico, a partir desses instrumentos pesquisados; o segundo, pela insistência incessante na entrada do terceiro ator: o espaço. Esse quesito, contudo, não tem as mesmas variáveis no estúdio que a rua apresenta. Mesmo assim, no ambiente fechado continuávamos a perseguir meios de jogar com o ambiente.

Através dos estudos teóricos já se chegara à noção de que a prática artística em estúdio não aponta, tradicionalmente, para as relações com a ambiência (SCHECHNER, 1994) – era necessário, para isso, buscar outras abordagens e quebrar rotinas. Entre elas, o hábito sempre recorrente de formar uma audiência num lado da sala e do outro, e no espaço mais amplo e assim demarcado, realizar os exercícios de improvisação com o espaço. Ora, com isso se perdia o espaço. Se nem sempre desmembrar isso foi possível, até porque alguns trabalhos eram mais técnicos e poderiam abstrair do ambiente, passamos a jogar com toda a sala. Além disso, a pesquisa com o convívio já era uma constante em minhas preocupações, que procurava compartilhar com os participantes. Nas improvisações, espalhávamos a audiência pela sala, de modo que os performers pudessem incluí-la nos diálogos físicos entre si e com o espaço.

Nas ruas, a pesquisa estava mais direcionada, com elementos de apropriação mais visual dos espaços e com exercícios de contato entre os participantes. Não houve muito avanço sobre o convívio – que para mim estava um pouco reservado ao modo como Leandro e Sitaram o desenvolviam em *Olho da rua*. Tampouco estudávamos as geografias do acontecimento. Olhando deste lugar em que escrevo, percebo que eu não havia decupado em linhas de

procedimentos de experimentação o que havíamos pesquisado – o que só ocorreria posteriormente. Nessas investidas na rua realizamos, no entanto, o início de um novo caminho, voltado para os contatos mais afetivos entre os participantes. Chegamos a explorar isso em várias saídas, a ponto de, em um desses momentos, ocorrer de abraçar algumas pessoas na rua. Se essa vertente não foi desenvolvida por esse grupo, devido ao que já relatei sobre as intermitências e variações de interesse no Laboratório, esse elemento serviu de base, em parte, para a nova performance do Contraponto, como descrevo no item 5.3.1²⁴⁷.

Posso dizer que os treinamentos físicos, as bases da pesquisa corporal, tudo isso teve considerável avanço nesse período, até a despedida de Leandro com a última saída de Olho da rua, em fevereiro de 2013. Como já disse, as habilidades de contato e de risco calculado entre os performers foi o que marcou, a meu ver (e no retorno que obtive pessoas próximas à pesquisa), a última performance, conforme relatos. Desenvolveu-se um interesse pelo Teatro Físico, pelos elementos de composição com o espaço e o lugar. Os membros do Coletivo fizeram, ainda, uma oficina de *Parkour* – à qual não puderam dar continuidade, mas que forneceu algumas bases sobre proteção e impulsos.

O que predominou, portanto, e foi mais efetivo naquele ano de 2013, foram os estudos compositivos²⁴⁸ realizados no estúdio, além dos treinamentos já citados. Nesse sentido, estávamos de certo modo nos afastando das ruas, ou qualificando mais nossos treinos internamente, na busca de um Teatro Físico.

Em relação aos interesses que se assentavam no Contraponto naquela fase do Centro Cultural, observo algumas tendências. Leandro estava voltado à construção de uma metodologia passo a passo dos instrumentos de um treino físico; Sitaram participava disso e iniciava o diálogo entre o que ele havia estudado no Curso Técnico de Ator do Cefar e a Capoeira de Angola; e Flora começava a fazer essa síntese dos dois nos seus próprios interesses relativos à atuação. Se no movimento visível Leandro possuía uma liderança quanto à obsessão pela metodologia e quanto ao horizonte artístico do Teatro Físico, da Dança-Teatro e da Arte

²⁴⁷ Como relatei na Introdução, com a finalização do Laboratório em novembro de 2012, o Contraponto continua por alguns meses de 2013 naquela sala e passa, a partir de abril a utilizar uma sala no Centro Cultural da UFMG, a convite do Coletivo Conjunto Vazio. Com a saída de Christiane Costa, que se muda para o Rio de Janeiro, o Contraponto foi conduzido por Flora Servilha, Leandro Lara e Sitaram Costa a partir desse momento, sempre com a presença de pessoas interessadas na pesquisa e na linguagem, mas que não deram continuidade.

²⁴⁸ Eram pequenas composições realizadas na maioria das vezes em duplas. Através de diálogos físicos, por meio de improvisações, em que se buscava algumas vezes relações com o terceiro ator, o espaço. O coletivo estava, portanto, se dedicando mais aos elementos de linguagem corporal para um Teatro Físico.

da Performance, e Leandro polarizava com uma profunda intuição corporal, Flora internamente liderava na costura dos elementos de um e de outro que absorvia e, mais, no direcionamento das decisões coletivas.

Ao mesmo tempo, aquele momento traduzia uma espécie de passagem de armas – daí a importância dos contrapontistas sintetizarem conhecimentos e interesses – quando Leandro nos deixaria daí poucos dias.

O Contraponto passou a ter, com a mudança de Leandro para Florianópolis, uma nova configuração: Flora Servilha, ex-aluna do Curso de Teatro do Cefar; Karol Monteiro, aluna do Curso de Graduação em Teatro da UFMG; Hugo Bitencourt, aluno do Curso de Teatro do Cefar; e Sitaram Costa, que já vinha desde o início. Com essa nova formação, retomamos os treinamentos do Contraponto e buscamos desenhar uma nova performance urbana²⁴⁹.

²⁴⁹ Participou dos treinamentos, durante três meses, a atriz, ex-aluna do Cefar e da Escola de Artes Cênicas, Juliana Birchal. Nesse período até novembro de 2015, contou-se com a participação também de Luciana Brandão, atriz e ex-aluna do Cefar. Apesar de participar dos treinamentos, Luciana não participou de saídas e performances, contribuindo com o olhar de fora e com treinamentos em *view-points*. Estes últimos aspectos, como relato a seguir, foram muito importantes para aprofundar as questões do Contraponto.

5.3 Performance Coisas distantes, se bem que próximas

5.3.1. Recorte e linha temática



Figura 34. *Coisas distantes, se bem que próximas*: Flora Servilha, Hugo Bitencourt, Karol Monteiro e Sitaram Costa.
Foto: Lucas Brito. 11 fev. 2015

Após um período de treinamento em estúdio e nos espaços vazados da Estação Central do Metrô, o Contraponto se propôs a realizar uma nova performance, que pudesse canalizar as buscas e experimentações. Partimos de uma constatação primeira: os performers eram quatro, o que proporcionava, entre outras leituras, um exercício sobre duplas – homem e mulher, homem e homem, mulher e mulher. Lembrei-me, com Sitaram e Flora, das imagens e sensações de alguns experimentos na rua, no ano de 2013, no Laboratório, relativos às relações afetivas: tocar o outro, abraçar e ser abraçado, ser carregado pelo outro. Isso vinha ao encontro dos exercícios que predominavam nos treinamentos: estudos em que um corpo quer o outro corpo de modo ambivalente. Já estávamos realizando improvisações e coreografias – porque linhas que se reiteravam – em que a ambivalência entre agressão e carícia estava sendo explorada. Surgiu, portanto, um princípio de linha temática.

Conversávamos sobre as possibilidades de desconstruir as imagens do masculino e do feminino, no meio urbano. Mas, ao mesmo tempo, não pretendíamos levar uma cena para ser apresentada. De todo jeito, o desejo era o de criar algo novo. Se *Olho da rua* tinha aquele rastreamento que perpassava pela marginalidade dos corpos que se jogam e que são jogados nas calçadas, nós poderíamos buscar algo mais próximo do afetivo. Para que isso se tornasse possível, os participantes se dedicaram a pesquisar no estúdio um repertório de jogos

corporais – homem com homem, mulher com homem e mulher com mulher. O rumo seria diverso da performance anterior, que buscava no treinamento mais o desenvolvimento das técnicas (habilidades em quedas, contato, etc.). Nessa performance, houve uma preocupação em trazer elementos do estúdio para a rua, que seriam as territorialidades da cena, a negociar com as outras territorialidades e práticas urbanas.

Propus o nome: *Coisas distantes, se bem que próximas*. Um verso de um poema japonês, do período Edo²⁵⁰. Entendi que, apesar de um pouco mais abstrato, ele poderia reunir tanto o aspecto das distâncias físicas, quanto das distâncias afetivas. O recorte do figurino foi proposto por Flora e Karol: vestidos curtos, na cor verde para uma e lilás para a outra. Os homens decidiram usar calça jeans e camiseta de malha, de manga comprida (depois utilizaram camisas sócias de cor).

²⁵⁰ Extraído de *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi*. HASHIMOTO, Madalena. São Paulo: Hedra, 2002.

5.3.2. Primeiros embates e delineamentos

Coisas distantes, se bem que próximas partia, como disse antes, entre repertórios trazidos do estúdio (as duplas caminhavam com um performer em pé e outro rolando ou andando de quatro ao lado, para logo alternarem entre si, para dar um exemplo) e as improvisações e composições no instante²⁵¹. A transição entre essas duas esferas se mostrou problemática, por vezes funcionando (permitindo que incorporassem o espaço), por vezes se fechando num jogo entre os performers (como se fosse uma apresentação no espaço). O estudo sobre o convívio como prática espacial se dava, portanto, em meio à necessidade de delinear a performance e de realizar, através dela, uma prática espacial.



Figura 35. *Coisas distantes, se bem que próximas*: primeira saída. Foto: Contraponto. 30 abr. 2014

²⁵¹ Cf. vídeo da primeira saída de *Coisas distantes, se bem que próximas*, em que se busca primeiramente invadir o espaço com linhas mais coreográficas, para em seguida ser modificado pelo ambiente. < <https://youtu.be/c4TKTgJyTWM> >



Figura 36. *Coisas distantes, se bem que próximas*: primeira saída. Estação de ônibus do Move. Foto: Contraponto. 30 abr. 2014

Em termos da imbricação entre lugar e convívio como prática espacial, a performance perpassou ao seu modo os procedimentos compositivos e os embates que formavam o percurso da investigação: a paisagem, a situação e a duração compartilhado, e as estratégias de aproximação e negociação territorial.

Logo na primeira saída, ocorreu um grande ensinamento para nós a respeito de como se poderia incorporar o convívio na tessitura da cena, a partir das próprias práticas espaciais do lugar. Na parte anterior da Praça da Estação, ladeada por bancos e com um largo corredor central, uma mulher, possivelmente moradora de rua, começou a gritar, xingando um homem que se afastava dando as costas para ela. A mulher o chamava de covarde, de querer somente saber de sexo, entre outras coisas. O coletivo estava imobilizado diante da ocupação que ocorria simultaneamente, com aquela força. Os corpos não sabiam o que fazer. Nesse momento, percebi que nós não estávamos dando conta de incorporar o convívio como prática espacial à nossa ocupação. Propus a Flora que ela tentasse se aproximar da mulher, que entrasse na esfera do convívio com ela.

Aqui, nos deparamos com uma dificuldade apresentada pelo novo trabalho. Flora e Karol portavam vestidos com uma aspecto muito *fashion*. A mulher era pobre, aparentava estar na faixa de uns 35 anos, e lhe faltavam alguns dentes. Não havia como estabelecer um *continuum* entre essas presenças. O figurino das mulheres em *Coisas distantes, se bem que próximas* apresentou uma natureza visual que não tem uma função no cotidiano. Nesse sentido, assemelha-se um pouco aos macacões brancos que Leandro e Sitaram utilizaram nas

ações que antecederam *Olho da rua*. Então, nesse caso, a tessitura da cena dependia exclusivamente, para fazer o *continuum*, da ação da performadora.

Aquela mulher se expressava com muita raiva. Uma situação de risco para a performadora. Mas eu confiava nessa aproximação, porque a mulher não estava, digamos assim, completamente descontrolada. Ela estava indignada com aquele homem que se afastava dando-lhe as costas. Era importante aproximar daquele corpo e fazer com que a pragmática do viver – aquela materialidade – subisse à superfície do acontecimento cênico.

Flora foi, então, ficando bem próxima da mulher, até sentar-se perto dela. Depois, segundo o relato de Flora, a mulher teria dito algo para ela. E a performadora disse que, no momento, sentiu muito medo. Mas os outros parceiros foram se aproximando na cobertura. Foi um aprendizado de escuta e de aproximação – de solidariedade silenciosa até –, mas a nova formação do Contraponto estava ainda se iniciando nos embates do urbano. Não ocorreu uma enunciação ao nível da tessitura da cena.

Na avaliação posterior, voltei a lembrar nossa dificuldade de incorporar essa dimensão mais arriscada do convívio. Trata-se de uma ação nos interstícios. A dimensão cênica passa a incorporar elementos de ritual – de uma pragmática que lhe é própria. Aqui, estão expostos, em carne viva, os nossos princípios: introduzir a pessoa que está numa determinada prática espacial na tessitura cênica – passar ao seu engendramento – de modo que possa, igualmente, ser parte da paisagem, da situação, e se ver em compartilhamentos de uma duração.

O que, entre outros tantos possíveis, poderia ser feito: quando a mulher xingou o homem, a performadora transferiria a ação para o seu corpo, percorrendo a distância entre a mulher que grita com fúria e o homem que se afasta calado, de modo que ela, a performadora, passa a ser a corporificação dessa fala, seu corpo sendo impulsionado pela voz, caindo perto do homem, incorporando a covardia dele e voltando-se à mulher, reiterando esse movimento. Até que a situação seja saturada, que se possa então cortar ou sair em variações contínuas, até chegar a outra dobra das enunciações. Portanto, coloca-se em jogo a materialidade (a distância percorrida entre os corpos, os próprios corpos, a duração), a medialidade expandida (um possível *continuum* de âmbitos pragmáticos heterogêneos, do mundo vivente e da coreografia da performer) e a dobra da semioticidade na qual toda uma exterioridade é incorporada.

A mulher gritando e o homem se afastando, penso, emerge no nosso campo temático masculino/feminino e ao mesmo tempo no nosso campo perceptivo – estava forte demais para

ignorarmos e sobrepormos com a nossa ocupação. No fundo, estamos sendo perturbados por algo que ocorre na prática espacial do lugar e, ao negarmos isso, ficamos forçando uma atividade deslocada. Trata-se de uma construção ideal, apenas para nortear um possível em termos de introdução do outro na tessitura da cena. Nesse caso, seria uma ação importante para o performer conduzir um ritual de forças de enunciação no próprio corpo e na espacialidade.

Esse aprendizado foi se dando ao longo do percurso, nas saídas da performance, e consistiu nos estudos realizados sobre o plano das aproximações e negociações territoriais e de como isso poderia fazer parte da tessitura da cena. Ou seja, de como fazer a dobra de semioticidade, de tal modo que a interiorização (transformação de algo dado na pragmática do viver em uma poética do urbano) seja feita pelo avesso, que é a heterogeneidade dessa experiência do fora.

Um exemplo desse possível ocorreu no momento em que, numa saída da performance, Flora buscou contato com um jovem que subia o quarteirão fechado da Rua Rio de Janeiro. Ela se jogou em sucessivas quedas e rolamentos aos pés do transeunte, que ignorava o chamado e seguia adiante. Quando ele já se distanciava um pouco, ela sentou-se ao chão e viu ir embora o corpo que buscava. Nesse ponto se fez a dobra da semiotização do acontecimento: o que era apenas o outro que seguia o seu destino passou a ser, para a performer, uma interiorização (no sentido de uma subjetivação da performer) – ela reagiu ficcionalizando o real como perda. Ocorre, então, que no momento em que Flora se levanta e se volta para outra ação, o rapaz retorna de celular na mão e começa a filmar suas ações. Flora não soube disso, pois estava de costas. Ali se deu um problema de desenvolvimento da situação, daquela condição complexa, em que tantas variáveis se encontram abertas no urbano. O coletivo se encontrava disperso, com ações fragmentadas – de modo que não percebeu que um transeunte tinha feito contato e que havia se posicionado em relação à ação de uma performer. Na multiplicidade de trajetos, faltou a maleabilidade da malha em que se sabe simultaneamente alternar as funções de centro e borda. Daí a importância das ações coletivas, previstas no estudo de Antônio Araújo (2011b).

Naquele caso, o acontecimento esteve concernido ao que ocorria entre os corpos – de certo modo, o lugar enquanto textura do real estava abstraído, não fosse a presença de uma mulher sentada no chão, no meio de uma rua fechada. Estaríamos, então, se seguirmos a análise de Antônio Araújo (2011b) sobre as ações disruptivas no meio urbano, em uma ação

inter-relacional. Outros embates vividos pelo coletivo evidenciam a investida sobre o contexto do lugar – em termos do que seria específico dele.

Como exemplo, cito o momento em que os performers jogaram com o contexto de uma lanchonete, que a meu ver formou também uma potência de paisagem/situação/compartilhamento. O interior e o exterior eram separados por um vidro. Os performers observavam e compunham com a imagem de um menino uma mulher fazendo o lanche. Sem serem invasivos, eles invadiram aquela intimidade que se isolava num momento de pausa no meio do turbilhão de fim de tarde. Sitaram adentra-se na lanchonete a vai aparecer debaixo da mesa. Além disso, o contexto não é somente visual e localizado num recorte que se abstrai do urbano. Pois que ali, tratava-se de uma condição delicada, inserida na rede de complexidades e contingências do convívio como prática espacial. Pois a interação estava exposta numa dupla-audiência: a mulher e o menino, assim como as pessoas da lanchonete observavam as pessoas que observavam, de fora, o acontecimento. Aqui, novamente se coloca a questão relativa aos riscos de espetacularização do outro. Penso que um desenvolvimento do estudo da situação deveria envolver modalidades de corte e, como vimos perseguindo, das reterritorializações da prática do observar.



Figura 37. *Coisas distantes, se bem que próximas*: compondo com o convívio na lanchonete. Foto: Contraponto. 30 abr. 2014

Outro exemplo de ação contextual ocorreu quando, num exercício de saída, os participantes se deparam com um caminhão na porta de um sacolão, com homens descarregando caixas de frutas. Numa leitura rápida do contexto, Hugo pega Karol no colo e a

carrega para dentro do sacolão, seguindo o homem que levava o carregamento. Lá dentro ele despeja Karol no chão, ao lado da caixa. Um pouco depois, quando os carregadores vão embora, eles se deparam com uma mulher deitada no chão do caminhão – era Karol que havia se infiltrado lá dentro. Os trabalhadores se viram, então, envolvidos num acontecimento cênico. No caso, predominou a linha de performatividade, de condução de um ritual, em que um corpo de mulher é despejado como uma mercadoria. A ação, que transitou entre o espaço aberto (a rua) e vazado (o sacolão) durou pouco tempo, não permitindo desdobramentos outros – tarefa que exige, como venho sublinhando, mais estudos conceituais e práticos a respeito das intervenções e performances urbanas.



Figura 38. *Coisas distantes, se bem que próximas*: uma mulher entre as mercadorias. Foto: Contraponto. 22 out. 2014

A proposta de uma linha de procedimentos de experimentação, como desenhada por Antônio Araújo (2011b) em termos de ações disruptivas no meio urbano, conflui desse modo com os princípios e procedimentos investigados na pesquisa. Nessa perspectiva, se perseguimos a imbricação entre lugar e convívio – desde que estes não possam ser separados – pode-se observar que a subida à superfície do acontecimento envolve esta ou aquela textura. Por exemplo, que o foco da ação incida sobre as relações praticadas no lugar ou sobre o contexto do lugar – que o tornam por isso específico. Ou em que a pressão do coletivo sobre o espaço praticado é que define a experimentação. Não se sabe em que momento outras linhas possam subir à superfície, visto que elas não deixam de ser atuantes. A atenção é sempre flutuante e não se sabe qual vai ser a curvatura de uma determinada linha de enunciação entre performance e cidade. Pois o foco pode, repentinamente, mudar.

Portanto, do ponto de vista da aprendizagem da prática espacial e do estudo

conceitual, as ações disruptivas tornaram-se enfoques procedimentais que se vieram somar aos que o Contraponto buscou desenvolver pesquisa (como a paisagem, a situação e a duração compartilhada, para dar um exemplo). Elas permitem separar uma linha de atenção, dedicar-se a ela, para que se possa reconhecer inclusive quando o acontecimento se vê tomado por outra linha de força²⁵².

Entre essas linhas, encontram-se, em termos desses embates no meio urbano, as modalidades de relacionamento convival no lugar, na perspectiva de como essa esfera se vê entretecida ou não na ação dos performadores. O que nos remete de volta à questão do desenvolvimento de uma situação, assim como aos modos de responder aos posicionamentos e, por esse viés, da performatividade dos transeuntes/habitantes do lugar. Observamos isso quando os performadores se relacionavam, por exemplo, com um ponto de ônibus por um determinado momento. Depois de algumas ações, eles abandonavam subitamente aquela instância e partiam para outra. Esse aspecto tornou-se um objeto de estudo mais detalhado em *Coisas distantes, se bem que próximas*.

Em termos de uma dramaturgia de situações efêmeras, o corte não considerava que havíamos nos comprometido em algum nível com o convívio ali estabelecido. Entrávamos em contato com as pessoas, de certo modo as convidávamos a compartilhar uma duração ou propúnhamos uma paisagem, mas lhes dávamos as costas logo em seguida. Começamos a perceber que, em nossas improvisações no estúdio, isso também ocorria. Das discussões realizadas no Laboratório de Dramaturgia e Improvisação, coordenado por Mariana de Lima Muniz, trouxe a necessidade de recuperar o passado, para que o jogo improvisacional pudesse avançar. De fato, entre os nossos procedimentos, sempre estiveram as reiteraões enquanto repetições diferenciais, numa perspectiva minimalista. No entanto, essa recuperação – e mais do que isso, essa aceitação e incorporação do passado da ação não fazia parte de nossas estratégias de composição. Passamos, então, a colocar nossa atenção nesse aspecto, em qualquer nível da investida realizada pelos performadores: das ações corporais, inter-relacionais, contextuais e coletivas – lembrando o estudo de Antônio Araújo (2011b).

Já noutro aspecto das ações inter-relacionais, na esfera do convívio, outros embates se

²⁵² As linhas de força aparecem na investigação em mais de um aspecto. Elas concernem tanto às forças atuantes nos agenciamentos e enunciações (exemplo: eu mostro para os que estão vendo como me aproximo de você e transformo isso numa imagem; uma prática espacial em curso que submete os performadores, em que estes se veem travados para agir, na presença da performance no urbano etc.), quanto aos motivos que se condensam em formas de composição, temáticas e/ou formais.

deram quando surgiam posicionamentos dos observadores em termos de interpelações. Nelas, alguns transeuntes/habitantes perguntavam o que estava ocorrendo, se aquilo era teatro ou mesmo questionavam e, ainda, agiam na esfera da pragmática do viver e não da tessitura da cena. Tratava-se, portanto, de um novo estudo e aprendizado exigido pela nova formação do Contraponto, apesar da presença de Sitaram como performer e da minha, como coordenador. Não há meios de transmissão automáticos que permitem aprender, que não seja o estudo conceitual, de um lado, e a vivência no empírico, do outro.

Luciana Brandão, no período em que participou do Contraponto acompanhando de fora as performances, questionou o fato de os performers não responderem verbalmente às interpelações, simplesmente se desfazendo do convívio quando não lhes interessava ou quando se viam travados na resposta. Passamos a focar o tema, tendo por linha maior de atenção a performatividade. Não se tratava-se de entrar em contato não por fora, ou seja, pela pragmática do viver, mas sim de modo a conduzir o interpelante na dobra de semiotização da performance. Ou seja, era necessário buscar um modo de introduzir a pessoa em um processo ritual. Poderia ser um gesto, poderia ser uma palavra, poderia ser um movimento. O importante é que a convocação fosse aceita e, no percurso, modificada para dentro da performance.

Quanto aos posicionamentos, do mesmo modo que em *Olho da rua*, surgiam aqueles que se davam ao modo de processos de subjetivação ou negação, por algum motivo, desse possível, por parte dos transeuntes/habitantes do lugar. Também aqui os performers se viram em diversos embates, alguns deles difíceis, quando, por exemplo, um motorista de caminhão trancou Hugo e Sitaram dentro do caminhão e as performers passaram a negociar a liberação. Um misto de jogo e de poder sobre o outro, em que a pragmática do viver pressionava a superfície do acontecimento, mas não permitia que ele se desse. Pois no acontecimento cênico, essa pragmática – da ordem do real – tem outra validade.

Não deixa de ser o que Dubatti (2007, 2010), de certo modo, coloca a respeito da diferença ontológica entre a esfera da *poiesis* e a esfera do mundo vivente. Ocorre que interessa, desse modo, que se dê também nesse plano um *continuum* entre texturas – a da performance e a do real. Os híbridos operam igualmente nas misturas entre ação que se origina do campo artístico e ação que é parte da pragmática do mundo vivente. Incluindo – para retomar a discussão sobre o estatuto do observador/participante – que se dê o possível de não haver expectativa, mas sim compartilhamentos, na perspectiva da arte relacional

(BOURRIAUD, 2009) e das teatralidades liminares (DIÈGUEZ, 20011a) – modalidades essas em que, como vimos, o convívio pode igualmente se configurar.

No caso em pauta, para que ocorra o acontecimento cênico, seria necessário que o motorista do caminhão se subjetivasse na dobra de semiotização que a performance propunha – não como regra anterior ao jogo, mas como regra por se fazer na própria relação do convívio cênico. O posicionamento do motorista, que trancou os performers no caminhão, foi de uma ambiguidade tensa. De um lado, ele performava ao continuar o jogo. De outro, ele se recusava a performar, porque não abria mão de ter domínio sobre a chave e sobre o destino dos corpos dos parceiros – ele entrou no caminhão e se preparou para seguir viagem. Não o fez, mas poderia ter feito. Ao contrário da dobra da materialidade, cuja inflexão subtrai os híbridos e os mediadores do lugar e do convívio – como ocorre no teatro dramático –, a dobra da experiência *do fora* não tem áreas de exclusão previamente definidas em relação ao real.

Por sua vez, não cabe à performance reivindicar diante do transeunte/habitante um espaço de neutralidade ou de impassibilidade. Na perspectiva de uma prática artística como prática espacial, mais ainda nos espaços abertos e vazados do urbano, isso não é desejável – ou é melhor ficar em casa e não sair às ruas. O performer, ao penetrar nos interstícios do real, está – diferentemente do artista em local fechado e numa dobra de representação interiorizada (da qual, cabe dizer, as regras internas predeterminam os desdobramentos) – submetido à vinda desse real convocado, convidado, invocado ou mesmo provocado. Até porque a resistência do transeunte/habitante do lugar de não subjetivar pode ser um indício de que a ação proposta pelo performer não se configura como um universo de valor para essa pessoa.

Isso não significa que o performer não possa, em algum momento, operar um corte radical nas esferas de validade – por exemplo, recusar-se a jogar nas regras impostas pelo outro, quando não se subjetiva através do acontecimento cênico. Que estará, então, jogando a partir da pragmática do viver: não reconhece as texturas e as dobras operadas pela performance. Portanto, se o transeunte/habitante pode não subjetivar, seja por qual motivo, não se pode prever através de uma regra a priori como o performer deve agir – se terá condições de ainda conduzir a contundência do real a uma dobra de semiotização. Ou seja, compor a tessitura cênica a partir e junto desse elemento. A ética reivindicada aqui não é a do dever ser, mas sim aquela em que se leva em conta a necessidade de um corpo não perder sua potência de afecção e, por conseguinte, de autoposicionamento – seja em qual esfera isso se dê. O que

deve valer tanto para os performers quanto para os transeuntes/habitantes do urbano.

Esses embates podem, então, ter uma análise conceitual, mas esta não substitui a realidade da cena ao vivo, nos agenciamentos que o lugar praticado produz e/ou coloca em curso. Assim, a pesquisa se mostrou, para a investigação, como aprendizado e exercício de uma prática artística como prática espacial²⁵³.

²⁵³ Vídeo de *Coisas distantes, se bem que próximas*: imagem proposta pelos performers, buscando interferir no fluxo do urbano. < <https://youtu.be/mr3cD996BkM> >

5.3.3. Um chão e um horizonte



Figura 39. *Coisas distantes, se bem que próximas: paisagem.* Foto: Tiago Gambogi. 11. Jun. 2014

Coisas distantes, se bem que próximas trouxe outras pessoas para uma linha de pesquisa que surgiu, de modo incipiente ainda, no Laboratório de Teatro Físico e Performance, e que teve na performance *Olho da rua*, e com a criação do Contraponto, um aprofundamento. No entanto, se num aspecto a performance – que está em processo – permitiu que o coletivo continuasse a pesquisa, noutra aspecto ela abrigou indefinições quanto ao recorte e à linha temática. O coletivo, nessa atual formação, pergunta-se, então, pelo chão em que pisa e pelo horizonte que o circunda.

De um modo, deu-se continuidade à pesquisa sobre o lugar e o convívio como prática espacial e tessitura cênica, na perspectiva da performance urbana e da arte *site-specific*. Por outro, proliferaram indefinições sobre as linhas que conduziriam a invasão nos espaços abertos e vazados da cidade: a ocupação anárquica das ruas, as possíveis desconstruções do masculino e do menino, as trocas afetivas de homem e homem, mulher e mulher, homem e mulher no meio urbano, a territorialidade traçada pela performance, o recorte e a linha temática – em que esses aspectos se entrelaçam e se complicam.

Uma das linhas temáticas e de territorialidade se refere aos corpos que se lançam uns sobre os outros e que, por essa via, invadem a cidade e procuram penetrar nos seus interstícios. Como disse antes, houve uma pesquisa desse lado afetivo – corpos que se abraçam, corpos que se tocam e se repelem, etc. Surgia, assim, um princípio de

estranhamento, na medida em que esse íntimo é posto no meio urbano (uma mulher carrega uma mulher no colo entre os pedestres, dois homens carregam mulheres no fluxo de veículos). No entanto, diferente de *Olho da rua*, o coletivo investiu em ações mais coreográficas.



Figura 40. *Coisas distantes, se bem que próximas*: desenhos para invadir a cidade. Foto: Tiago Gambogi. 11 Jun. 2014



Figura 41. *Coisas distantes, se bem que próximas*: para invadir a cidade. Foto: Tiago Gambogi. 11 nov. 2014



Figura 42. *Coisas distantes, se bem que próximas*: afetos para invadir a cidade. Foto: Tiago Gambogi. 11 nov. 2014



Figura 43. *Coisas distantes, se bem que próximas*: afetos para invadir a cidade. Foto: Tiago Gambogi. 11 nov. 2014



Figura 44. *Coisas distantes, se bem que próximas*: afetos para invadir a cidade. Foto: Tiago Gambogi. 11 nov. 2014

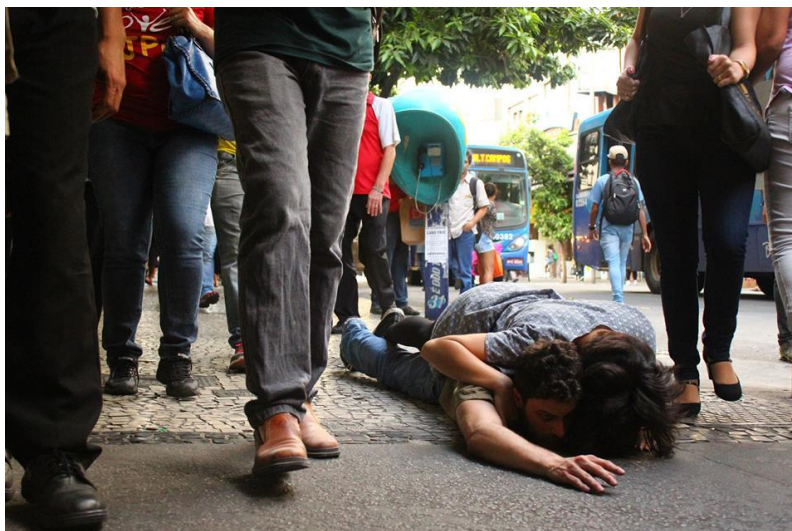


Figura 45. *Coisas distantes, se bem que próximas*: afetos para invadir a cidade. Foto: Tiago Gambogi. 11 nov. 2014

Nesse aspecto, as avaliações se dividem, em relação ao ponto em que elas possibilitam o desenvolvimento de uma linha temática e/ou aproximam ou afastam o diálogo com o espaço, principalmente com a necessidade de incorporar o lugar e o convívio. Quando se passavam as ações inter-relacionais e contextuais, incluindo as ocupações anárquicas da cidade pelas ações coletivas, parece que na maioria das vezes havia uma segmentação entre elas. A ponto de surgir – e essa é uma avaliação do coletivo – várias linhas temáticas de performance, que passam a competir entre si, como se fossem várias performances dentro de uma performance, pedindo desenvolvimento.

A questão da linha temática rebate no liame interno a conduzir os performers na interação e pesquisa espacial. Sitaram Costa observa que, em *Olho da rua*, essa linha permitia que ele realizasse uma investida, entrando e saindo de situações. Assim, por estar na condição de jogado na rua/jogando-se na rua, ele poderia ter um motivo para cair aos pés do pedestre ao se atirar de uma loja de eletrodomésticos. No caso de *Coisas distantes, se bem que próximas*, na sua avaliação, isso se tornou mais difícil devido à pesquisa ter se orientado por muitas variáveis e não pela verticalização. Havia uma linha de força que era a do universo afetivo, que poderia conduzir o performer a improvisar, como de fato o fez em diversos momentos. Porém, isso careceu de maior desenvolvimento. Num sentido, a segmentação levou a um enfoque mais detalhado – inclusive por influência do estudo das ações disruptivas em Antônio Araújo (2001b) e pelo acúmulo que o percurso da pesquisa evidenciou. Noutro, a apropriação dos participantes em relação a uma linha interna e externa, a ponto de construir

uma possível dramaturgia da performance, solicita maior atenção.

Outra questão que permanece aberta refere-se à prática realizada no estúdio e na rua. Os participantes do coletivo observam a importância dos dois âmbitos – apesar de haver preferências individuais para um ou outro. Entretanto, apontam para a necessidade de uma maior interpenetração deles. Na minha percepção, isso deve incluir a necessidade de realizar estudos mais consistentes sobre os aspectos das práticas espaciais: a arquitetura, o campo das intervenções urbanas e a espacialidade.

Percebo, assim, que a linha de procedimentos de experimentação deve ser mais trabalhada, a fim de permitir sinalizações mais claras para os que chegam e para os que continuam. De certo modo, esse percurso da investigação aponta também para as consistências que foram sendo produzidas. Em duas ocasiões, em oficinas realizadas com outros participantes que não os do Contraponto, pude observar que os princípios e procedimentos desenvolvidos na investigação se mostraram operativos. Uma delas foi numa saída, ao final de uma oficina de Teatro Físico, num projeto do Grupo Enfoque de Fortaleza, em fevereiro de 2014. Numa manhã de sábado, como orientações básicas, fizemos uma ocupação relâmpago no centro da cidade. Nesse momento, atuei com o grupo, pois não havia tempo de uma elaboração lenta e progressiva. Pude notar que houve uma energia livre e criativa, em que o lugar e o convívio, como práticas espaciais, tornaram-se tessitura cênica.

O outro exemplo – fruto de uma oficina dedicada ao tema, em Primavera do Leste (Mato Grosso), com adolescentes e jovens – me permitiu ir um pouco mais adiante.²⁵⁴ No primeiro dia o foco incidiu sobre os instrumentos básicos, como aprender a cair, contatos corporais e improvisações com o espaço fechado. Aos poucos, devido ao fato de o lugar em que no exercitávamos abrigar, num corredor contíguo, quartos em que se hospedavam participantes de outros eventos culturais. Como eles transitavam lateralmente, fui insistindo para que, nas improvisações, fizessem contato com o convívio do mundo vivente, transformando-o em convívio cênico. Isso foi produzindo um interesse e motivação crescentes dos atuantes. Quando esses hóspedes pegaram o transporte que os levaria embora, os

²⁵⁴ Oficina *Performance urbana: convívio como prática espacial*, com duração de 16 horas, em Primavera do Leste, Mato Grosso, em novembro de 2014. Era voltada para pessoas que participavam de grupos e núcleos de teatro da região, aberta também aos que não possuíam mais experiência. Na ementa, eu me propunha a trabalhar a interface entre Teatro Físico e Performance, tendo por perspectiva das práticas *site-specific*. Trata-se de abordar, na interface entre teatro corporal e performance, as modalidades de ocupação do meio urbano, das arquiteturas e fluxos da cidade. São os corpos em diálogo com a ambiência, com foco no convívio (a co-presença física entre performers e público).

participantes da oficina foram interferiram nesse contexto, como se sentissem a partida de alguém que nunca mais poderia, possivelmente, ser reencontrado. O veículo saiu cortando a vastidão dos espaços da região, com os performers atrás. Nesse ponto, em vez de simplesmente voltarem ao estúdio, desmanchando aquela intervenção, eles permaneceram nos espaços do entorno, mantendo estados corporais de quem foi deixado, largado para trás, ao mesmo tempo em que passaram a pesquisar interações corporais com o lugar. Subir num ponto elevado e procurar algo na linha do horizonte, olhar através de uma cerca, chafurdar numa poça de água, etc.

No dia seguinte, com um grupo de quatro jovens remanescentes, partimos para intervenções na cidade. Era um dia de feriado, num lugar em que as ruas são muito largas para dar passagem ao fluxo de mercadorias e máquinas do agronegócio, predominante na economia da região. Portanto, um lugar de enormes vazios. Solicitei que estudassem o texto de Antônio Araújo sobre as ações disruptivas e nos propusemos, então, a ir andando até o mercado, a uma distância de mais ou menos uma hora de caminhada, realizando intervenções nos lugares. Dei as orientações básicas – de cuidado, de atenção em si, na localização do outro, entre outros elementos – e iniciamos uma trajetória de experimentações. Os jovens realizavam ações corporais (subiam em árvores, compunham com texturas e arquiteturas de muros, deitavam-se nas calçadas, etc.). Eles faziam o que é essencial à nossa prática espacial: profanavam os usos consagrados e restritos ao reino dos fins, transformando os intermediários em mediadores.

Em seguida, aproveitamos uma loja de grife cujas vitrines estavam expostas para realizar ações contextuais. Por fim, chegamos ao local do mercado. Foi nesse ponto que pudemos, de fato, estabelecer estudos sobre a imbricação entre o lugar e o convívio. Realizamos uma ocupação, iniciando pela territorialidade de quatro jovens que andavam lentamente pelo corredor central, de costas. Depois, eles entravam nos boxes vazios, não utilizados, que eram feitos de concreto e com pequenos balcões. Eles, então, realizavam uma sequência de ações em *looping* (movimento que se repete indefinidamente), saltando pelas muradas para fora dos boxes e rolando no chão do mercado. Nesses momentos, em intervalos, eles se posicionavam aos pés dos transeuntes / habitantes do lugar. A ação durou uns 40 minutos e teve a adesão de crianças que, ao perceberem aquela ocupação lúdica do espaço, acreditaram que “liberou geral” e começaram a imitar os performers. Por fim, eu ouvia, no alto-falante, o locutor dizer: *Não se preocupem, é apenas uma performance teatral*. Na parte

da tarde, durante a avaliação, os jovens disseram que desejavam praticar aquele tipo de teatro, em que se misturavam corporeidade e intervenção urbana.

Essa realização, condensada em dois dias, me fez ver que os princípios e procedimentos pesquisados no curso da investigação possibilitaram o exercício de uma experimentação em que o lugar e o convívio como prática espacial participam do engendramento da tessitura da cena.

Quanto à busca canalizada pelo Contraponto, esta poderia ser sintetizada do seguinte modo: ter um chão e um horizonte em termos de princípios e procedimentos de uma prática artística que se faz como prática espacial. Um chão já não é o mesmo a cada momento. É um horizonte que sempre se desloca. Para tanto, há que se dedicar à tarefa de continuamente fazer, desfazer e refazer o mapa – do lugar e do convívio na tessitura da cena.

6. Considerações finais

A investigação teve como objeto as performances urbanas do Coletivo Contraponto, nas quais se deu a pesquisa sobre a imbricação do lugar e do convívio como prática espacial e tessitura cênica.

O interesse por esse campo surgiu no esteio de meu percurso de artista, educador e pesquisador, na medida em que eu me debruçava sobre as questões da materialidade da cena. No sentido de que ela deixa de ser um suporte ou um referente, para se constituir na própria tessitura do acontecimento: corpo, espaço e tempo tornam-se manifestos. Nessa perspectiva, a questão da espacialidade – ao mesmo tempo e, de algum modo, relacionada ao corpo – passou a ocupar as páginas nas quais minhas inquietações faziam os traçados.

Inicialmente, o espaço era trabalhado como uma espacialidade do ator. No entanto, essa era uma cena para ser vista, ser contemplada – que estaria ali, defronte do espectador, este mesmo não tematizado até então. Ocorre que nesse movimento eu tropecei, por assim dizer, no espectador/participante. De modo que a cena não estaria mais somente lá, diante do espectador, mas igualmente ao lado dele, atrás, em volta e, mais decisivamente, ele sendo parte constitutiva do acontecimento. Entretanto, esse movimento vinha no bojo de outro movimento, que era o interesse pelos espaços não destinados previamente para encenação – tanto os espaços fechados quanto os abertos e as transições entre eles.

Essa extensão da cena pode ser concebida, numa instância, devido à abertura para a ambiência, virtualmente implicada na própria concepção de espaço que eu buscava exercitar. Noutra instância, essa extensão da cena foi provocada pelas minhas deambulações na cidade de Belo Horizonte, principalmente na região central, em que a experiência do urbano se adensaria. Eu me permiti experimentar errâncias e ser interrompido no percurso, subvertendo, de algum modo, a ordem da finalidade. Isso me fez perceber que as corporeidades do cotidiano eram corporeidades localizadas, isto é, situadas. Seja nas condições em que um corpo observa o outro corpo, ou em que eles se observam mutuamente, implicados que estão com os lugares em que se encontram.

Tais percepções – de corporeidades, encontros e lugares – permaneceriam no transfundo do mundo vivente, sem conseguir subir à superfície do acontecimento cênico, se outras instâncias também não estivessem atuando. Como motivos que retornam, minhas

lembranças de espectador situado e sitiado em algumas realizações cênicas, ocorridas em espaços não destinados previamente a esta função, favoreceram as conexões com todo um campo de criação artística. Os exercícios de criação a que me dedicava, junto à participação em projetos voltados à temática, tornaram-se arenas de experimentação e, ao mesmo tempo, conceituação.

A investigação recortou essa pesquisa, instalando nela suas questões e traçados de possíveis, a partir de dois planos: o da prática teórica e o da prática artística. No plano teórico eu procurei abordar as principais discussões que dialogavam em algum grau com as questões que eu trazia. Que pudessem tanto delinear horizontes para a pesquisa, mas principalmente fornecer instrumentos de análise para ela. Três temáticas foram escolhidas para fazer o levantamento da literatura correspondente: o campo da arte e da cena *site-specific*, o do convívio e do estatuto do espectador, e o da espacialidade propriamente dita.

Na primeira temática, relativa à arte e cena *site-specific*, volto meu interesse para algumas das discussões acumuladas no percurso das criações artísticas implicadas com o lugar em que se realizam. Como chave de leitura, apresento três aspectos principais: a) a noção de uma obra de arte que não é inserida *no* lugar, mas que se dá *com* o lugar; b) a compreensão dessas práticas não como um gênero artístico, mas em termos de uma problematização da especificidade do sítio, então tomada como uma questão político-espacial (KWON, 2000); e o entendimento do deslocamento espacial das arte, como busca de lugares outros para a produção, circulação e recepção artística e como presença do real – na qual há a presença do observador como um praticante da espacialidade.

Procurei, para tanto, construir uma narrativa sobre a genealogia *site-specific*. Justamente com o objetivo de mostrar que a arte *site-specific* não surge como um mero gênero artístico, mas como um embate das neovanguardas artísticas com o legado do modernismo artístico. Nessa perspectiva, ganharam relevo os aspectos *contextuais* e *performativos* que, segundo Hal Foster (2014), desde as vanguardas históricas, passam a delinear os ataques dirigidos a esse legado modernista. Interessaram-me tais aspectos por dois motivos: primeiramente, pelo papel histórico que desempenharam – relativo à crítica da depuração da arte em relação ao contexto (social, econômico, político e, enfim, do mundo vivente e seu cotidiano) e, por conseguinte, à necessidade de fraturar as totalizações fechadas pelo recurso da ação no que ela traz de emergente, acidental e desviante por natureza. Depois, porque esses aspectos podem, por isso mesmo, ser tanto instrumentos de análise quanto de

provocação atualizada para o campo da experimentação. De um lado, se exercitam as linhas de força de uma arte contextual; de outro, de uma arte performativa.

Isso posto, apropriei-me do pensamento de Bruno Latour (1994, 2012) para conceber, no bojo desses aspectos contextuais e performativos, a proliferação dos *híbridos* e dos *mediadores*. Na pesquisa prática, os híbridos se mostraram principalmente nos possíveis de um *continuum* entre as texturas e presenças das proposições oriundas do campo da arte e as texturas e presenças do real no meio urbano. Mas também, em termos de critérios internos de ação do performer, de como os performers se permitem ser afetados e modificados pelos espaços, objetos e fluxos, como se estes fossem quase-sujeitos. Os mediadores surgem quando o espaço deixa de ser um mero intermediário. Na medida em que, para dar um exemplo, uma faixa de pedestres não serve somente para a travessia segura, mas se torna um jogo, cuja textura pode ser explorada numa composição. Esses aspectos foram buscados e enfatizados no exercício da prática artística: tornava-se necessário que o performer assumisse o desejo de *habitar o mundo* de um modo lúdico, no qual uma ação pode se subtrair do reino dos fins, subvertendo-o a ponto de transformá-lo num meio – num mediador.

Portanto, de volta ao traçado da genealogia *site-specific* a partir das neovanguardas, interessaram-me, sobretudo, as possíveis articulações com a prática artística. Ainda nesse âmbito das neovanguardas, abordo o surgimento do termo *site-specific* nas instalações minimalistas na segunda metade dos anos de 1960. Trata-se do momento em que se dá o deslocamento da significação da obra de arte para o contexto em que se encontra o observador. Parto da crítica de Michael Fried (2002) sobre o que ele veria como negativo, que seria essa teatralização das artes. Procuro sublinhar esse aspecto de um observador situado e que faz parte da obra, como um dos traços essenciais desses aspectos contextuais e performativos que vão levar à *arte site-specific*.

Em seguida, discuti a noção de *especificidade do sítio*, a partir da narrativa de Miwon Kwon (2002) sobre as transformações por que passam as práticas artísticas desde o surgimento do termo, nos últimos 30 anos. A autora traça três movimentos desse percurso, em termos de paradigmas: o *fenomenológico*, o *crítico-institucional* e o *discursivo*. Considerei importante o estudo desses paradigmas, porque eles permitem trazer para o primeiro plano os embates dos artistas quanto à noção de lugar em jogo: dos modos em que a especificidade do sítio é enfrentada, em que armadilhas elas se veem enredadas e que saídas são propostas. O que está em foco, principalmente, é que a prática *site-specific*, antes uma forma de resistência à

mercantilização da arte, torna-se uma nova modalidade mercantil.

Miwon Kwon (2002) entende que a saída mais crítica envolve pensar o lugar para além da noção restrita de lugar geográfico – que envolva o espaço como incursão na realidade social. Nesse aspecto, a arte *site-specific* se tornaria uma arte *orientada ao sítio (site-oriented)*, na qual se colocam em pauta as incursões no real – numa perspectiva em que o social se vê em curso. Para tanto, ela tende a uma desmaterialização no que tange ao lugar geográfico e físico – pode incluí-lo, mas não se identifica mais com ele.

Ao abordar esses paradigmas e a crítica de Kwon (2002) aos impasses da arte *site-specific*, busquei entender que o enfretamento da questão não passava, necessariamente, pela desmaterialização do sítio em função de uma abordagem discursiva e textual do espaço. Mesmo que esse aspecto estivesse sendo praticado, empiricamente, não se conclui daí uma norma. Principalmente no que tange à cena *site-specific*, esse critério não permite o delineamento das forças em jogo. Pois o que eu procurei mostrar é que a cena tem como ponto de partida a materialidade.

Para tanto, abri um novo item, dedicado à cena *site-specific*. Tomei como partida a leitura de Hans-Thies Lehmann (2007), quando ele propõe o tema da condição material da representação. Condição esta que se consubstancia no caráter de ser um acontecimento em que atores e espectadores vivem, num lugar, um tempo de vida em comum (2007, p. 18). O que irá coincidir, por outros caminhos, com o conceito de *convívio*, segundo Jorge Dubatti (2007, 2010), entendido, então, como sendo a condição ontológica do acontecimento cênico, cuja característica é ser um encontro presencial, ao vivo, numa mesma coordenada espaço-temporal.

A partir disso, entendo que, nesse aspecto, a cena já é uma prática espacial, devido ao fato de o convívio pressupor lugares e modalidades de interação entre os participantes. No entanto, isso ainda permanece como a condição material da cena. Interessou, então, na perspectiva da cena *site-specific*, perceber em que medida essa condição material – tomada essencialmente como sendo a imbricação entre lugar e convívio – se tornaria uma *materialidade cênica*. Em outras palavras: de que modo passaria a participar do engendramento da *tessitura da cena*.

Procurei mostrar, assim, que a condição material da cena – conforme Lehmann (2007) a vê – torna-se, na perspectiva do Teatro Pós-dramático, parte do conteúdo e do tema da representação. No caso, entendo que a materialidade dessa condição – o lugar e o convívio –

se faz numa medialidade expandida e numa semioticidade que se dá através do real, do qual o lugar e o convívio fazem parte.

A fim de abordar essa passagem da condição material à materialidade cênica, busquei inspiração na noção de *dobra* em Gilles Deleuze (199). Por esse viés, tomei, no âmbito dos processos de semiotização, a representação como sendo uma *dobra* da materialidade: uma inflexão exercida pela cena. A questão remeteu, então, a saber de que modo a espacialidade do lugar e do convívio é semiotizada. Entendi que a cena contemporânea, nos mais diversos graus, abre-se para uma perspectiva em que a dobra da representação se dá, nos graus mais diversos e em variáveis não previsíveis, nos embates e atravessamentos do real – que chamo de uma dobra que se dá na experiência do *fora*: de um real não simplesmente assimilado. Desse modo, entendo que, quando o lugar e convívio participam do engendramento da tessitura cênica, tais fatores encontram-se em tensionamento tal que, então, não se trata mais de uma variação de grau, mas de natureza. A cena *site-specific*, portanto, se insere nesse movimento. Trazer à pauta o conceito de dobra se justificou, permitiu, junto a isso, ir além da oposição entre matéria e forma, entre matéria e significação.

Em seguida procurei articular a concepção da cena *site-specific*, como sendo a última ocupação do lugar, em meio a outras ocupações (PEARSON; SHANKS, 2001) discutindo os diálogos e interpenetrações mútuas – o que me remeteu às colocações, em algumas abordagens teóricas, do que seria uma cena *site-specific*. Procurei entender esse aspecto, já tendo passado pelo crivo dos questionamentos de Miwon Kwon (2002) a respeito do tema, redobrando-o na materialidade cênica, enquanto perspectiva mais aberta.

Kwon (2002) se propôs a pensar não exclusivamente em termos de uma ação específica ao local, mas sim na perspectiva de pautar a especificidade do sítio em termos de uma política espacial. Desse modo, o interesse da investigação não recaiu somente nas ações que foram concebidas para um local específico. Muito mais do que isso, para os modos em que se dão as interações entre a cena, como a última ocupação do lugar, e as outras ocupações, anteriores ou atuais. Ao mesmo tempo, a investigação admitiu que ações podem, enquanto procedimentos, voltar-se contextualmente para um lugar específico. Entretanto, essa especificidade foi vista, na trilha de Kwon (2002), em termos de uma prática artística que se faz como prática espacial. O meu enfoque, portanto, incidiu sobre os possíveis de pensar a cena *site-specific* ao mesmo tempo num sentido estrito e num sentido mais amplo.

No capítulo 3 procurei abordar o tema do convívio em relação ao estatuto do

espectador. Primeiramente, abro com a discussão sobre o fator contingencial da co-presença física entre artistas e público, a partir de Erika Fischer-Lichte (2011). Ou seja, passo a discutir as contingências do convívio cênico e as principais estratégias adotadas pelas realizações cênicas, a fim de lidar com esse plano. Seja silenciando-o, controlando-o ou jogando com esse fator contingencial. Nesse último caso, em que se dariam as alternâncias de papéis entre espectadores e atores, a formação de comunidades efêmeras e as modalidades de aproximação e contato entre uns e outros. Tomo principalmente como linha condutora as considerações da autora sobre a distinção entre as reações não perceptíveis (internas) e as reações perceptíveis (externas) dos espectadores nas realizações cênicas.

Nesse aspecto, me propus a discutir as colocações de Jacques Rancière (2009) sobre os procedimentos da cena contemporânea, nos quais ele vê a desqualificação da atividade do espectador. Justamente porque incidem sobre as possíveis reações externas, principalmente quando elas são alçadas à superfície do acontecimento cênico, bem como sobre os fatores que se fazem acompanhar, que podem ser resumidos sobre a emergência do convívio e de suas contingências. O diagnóstico de Rancière mostra que a natureza inerentemente contemplativa do espectador seria considerada de natureza inferior, se comparada com a ação em cena, privilégio dos artistas da cena. Daí a noção de um espectador que necessitaria ser emancipado. Procurei mostrar que se trata de uma concepção que, por um lado, traz a carga de um paradigma baseado na separação estética – ou seja, na diferença ontológica entre arte e vida. Outra perspectiva poderia dar conta das transversalidades dessa cena, como o paradigma estético proposto por Félix Guattari (1992). De outro lado, entendo que, nessa análise, Rancière não consegue perceber que a atividade do espectador não é exclusivamente contemplativa. No desenvolvimento desse argumento, retomo a questão colocada por Erika Fischer-Lichte (2011), relativa às reações dos espectadores, sejam internas ou externas, em termos de processos de subjetivação. Para tanto me aproprio da leitura que Maurizio Lazzarato (2014) faz do conceito de enunciação em Bakhtin e Guattari, segundo a qual se daria antes uma responsividade própria do acontecimento, aberta à indeterminação e de todo modo relacional. Por conseguinte, tais posicionamentos podem passar à participação e à performatividade do espectador. Interessou-me rebater tais questões nas possíveis interações e tensões operadas entre a pragmática do viver cotidiano no âmbito urbano e as ações artísticas.

Justifico o enfrentamento da questão do espectador/participante nos procedimentos

da cena contemporânea, porque a cena *site-specific*, sendo uma modalidade de prática artística que se faz como prática espacial, não deixa, em algum grau, de levar em conta as contingências do convívio. Que por sua vez estão implicadas nas contingências do lugar – já que este último não é uma entidade fixa e dada por antemão, mas, por si mesmo, uma prática. Mais ainda, quando se têm em mente as performances e intervenções no ambiente urbano – objeto de estudo da investigação.

Uma vez tendo feito a discussão sobre a arte e a cena *site-specific*, assim como sobre o convívio e o estatuto do espectador, procurei abordar o tema das espacialidades – no plural para caracterizar a polissemia desse campo. Como chave de leitura desse capítulo, apresento a noção de inscrições no urbano. Para tanto, a pesquisa partiu do conceito de urbano em Lefebvre (1991, 2001), que não se limita às vias de circulação e às edificações próprias da cidade, mas que engloba a complexidade de um viver junto em constante produzir. Que tem seu ponto crítico nas sociedades industriais, quando a cidade e a centralidade que ela representa e consubstancia é explodida e implodida. Com tudo isso, o urbano traz no seu bojo o potencial de reapropriação dos tempos e dos espaços. Há que se reivindicar, portanto, um direito à cidade.

O sentido de urbano teve, na investigação, tanto esse potencial de reapropriação, quanto o dado cotidiano do viver nas cidades. A partir dessa chave de leitura, trouxe à pauta, de volta, os híbridos e os mediadores – como forças viróticas capazes de levar adiante esse desejo de reapropriação, as quais articulam com a noção do lúdico como um modo de *habitar o mundo*. Entendo que são, antes de tudo, confluências.

Como inscrições no urbano, tomo, como temas a serem abordados, os espaços, as ações enquanto territorialidades, e o convívio. No primeiro tema, dediquei-me a discutir as noções que perpassam as práticas espaciais que se dão fora dos espaços destinados previamente para a recepção artística. A questão foi um dos primeiros aspectos a surgir como foco de interesse da pesquisa, já presente no projeto de doutorado. Tudo o que eu pensava sobre o convívio – mesmo que ainda não conceituado como tal – vinha junto, senão até mesmo antes provocado, pela natureza sensível e conceitual dos lugares que não eram destinados previamente à apresentação artística, como o caso dos edifícios teatrais.

Primeiramente, procurei enfrentar a questão do que se costuma chamar costumeiramente de espaços alternativos, ou ainda espaços não codificados. Não poderia me dar como satisfeito com essa nomeação. Surgiu, então, a noção de *espaços encontrados* –

inicialmente concebida por Alan Kaprow, e utilizada por Richard Schechner nos traçados de um teatro ambiente (*environmental theatre*). Contudo, esses espaços deveriam deixar de ser apenas uma nomeação, para se tornarem, no movimento em que se inscrevem no urbano, um conceito. Assim, a pesquisa fez o construto desses espaços como espaços outros. Para isso, me apropriei da noção de heterotopias de Foucault e a conduzi a um escrutínio em termos de eles o serem como espaços que possuem uma alteridade em relação aos espaços artísticos. Nesse sentido, eles se inscrevem no urbano como *espaços outros*.

Entre esses espaços, surgem, por conseguinte, os espaços fechados e os espaços abertos. Novamente, era preciso enfrentar uma questão de nomeação e fazer a passagem ao conceito. O que é comum, por discussões já rarefeitas, era considerá-los como privados e públicos. Sem desconsiderar a discussão sobre o que é público, busquei uma entrada mais pragmática no problema. Procurei entender esses dois polos a partir da perspectiva do convívio, tanto do mundo vivente quanto da esfera do cênico: no ponto em que se condensam presenças que, de um extremo, podem ser, em graus mais previsíveis, controladas (os espaços fechados); e, noutro extremo, quando essas presenças não encontram barreiras (os espaços abertos). Porém, volto à discussão da esfera pública das cidades para questionar em que medida os espaços públicos são realmente dessa natureza, quando nos deparamos com sua crescente privatização e controle. Para tanto, lancei mão das colocações da geógrafa Doreen Massey (2012) sobre espaço e lugar, abertura e fechamento. Tais estudos permitem perceber o espaço como pluralidade de trajetórias, em que os limites são produtos de relações, e não o contrário. Por isso – e também porque os fechamentos estão junto com as aberturas – é que eu pensei em termos de espaços abertos e vazados da cidade. Sendo que o aberto está, em vários sentidos, sempre em algum processo de fechamento, como pudemos experimentar na prática artística, na própria geografia do acontecimento.

No tema das ações enquanto territorialidades que se inscrevem no urbano, a pesquisa trabalhou com a seguinte divisão: as territorialidades extra-artísticas e as territorialidades propriamente artísticas. No primeiro aspecto, discuto as noções de territorialidades, tanto a partir da geografia, quanto do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O meu objetivo foi pensar os adensamentos existencializantes que ocorrem, como modalidades de inscrição no urbano – como reapropriações dos espaços e tempos do viver – que carregam em si traços de teatralidade e performatividade, em graus diversos. Justifico esse aporte porque, quando penso as territorialidades artísticas, eu as procuro ver sempre em diálogo com as

territorialidades extra-artísticas (aquelas que ocorrem nos adensamentos existencializantes do cotidiano). Mais do que isso, entretanto, minhas inspirações primeiras para a pesquisa, como procurei demonstrar, vêm dessas últimas.

As territorialidades artísticas, como inscrições no urbano, são tomadas na perspectiva das performances e intervenções urbanas – plano sobre o qual incidu igualmente a pesquisa da prática artística das performances urbanas do Coletivo Contraponto. Busquei articular, portanto, as práticas artísticas como territorialidades e não como territórios delimitados no urbano. Abordo principalmente as colocações de André Carrera (2009, 2011) sobre um teatro que invade a cidade e, ao fazer isso, penetra nos seus tecidos e pode, então, passar a ser uma arte de interstícios.

O terceiro tema abordado enquanto inscrição no urbano foi o do convívio como prática espacial. Procurei, para tanto, relacionar o convívio à experiência concreta da produção do espaço, a partir de Lefebvre (1976). No desenvolvimento dessa argumentação, parti da crítica de Lefebvre (1991) à noção hegemônica do espaço como sendo eminentemente óptico, em que o autor propõe pensá-lo antes como sendo um espaço praticado, vivido, indissociável da experiência da corporeidade. O espaço cênico, portanto, pode ser tomado como um espaço produzido junto ao convívio – e não meramente como imagem para uma audiência.

Como um dos exemplos de virada cênica em direção a um espaço praticado, citei as experiências do La Furia dels Baus. O espaço cênico que esse grupo instaurou, como mostra Fernando Pinheiro Villar (2008), aponta para o que ele chama de violação do espaço tradicional, no qual o espectador tinha um lugar reservado. Com ocupações de ruas, em que se misturavam às festas populares, o La Furia configura o espaço cênico junto às contingências do convívio. Interessou-me esse exemplo, principalmente porque o espaço assume na expressão cultural o sentido em que ele se torna uma produção – no sentido político de uma ocupação cuja proposição de resistência dialoga com as forças locais.

Portanto, a partir dessas entradas, tomei o espaço cênico como uma prática espacial, em que o convívio tanto é estruturante, quanto é estruturado. Isso posto, voltei-me para o sentido que a noção de prática espacial assume em Lefebvre (1991), segundo Soja (2008): a forma material da espacialidade social. O convívio, então, pode ser concebido como uma prática espacial nessa perspectiva. A noção de prática espacial assume, em Lefebvre (1991), ao lado do espaço concebido (espaço dominante), do espaço de representação (o espaço dominado, mas também de resistência), a característica do espaço percebido: em que a

produção do espaço se mostra na estruturação cotidiana do viver.

No final desse capítulo apresento, nessa perspectiva, três modalidades de prática espacial que o convívio cênico, na perspectiva da pesquisa prática, levou em conta: a prática do ato de observar/participar, a prática do viver no lugar e a prática que a cena realiza. Tais linhas de abordagem serão retomadas no capítulo seguinte, relativo à pesquisa da prática artística do Contraponto.

Nesse capítulo, procurei mostrar as primeiras experiências em que se delinearam os princípios e os procedimentos de performance urbana, em que o lugar e o convívio surgem como prática espacial e tessitura cênica. Foi no Laboratório de Teatro Físico e Performance, no âmbito do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, que se deram, a partir do primeiro semestre de 2011, os indícios de uma trajetória que teve no ambiente urbano a sua arena de experimentação – intercalado com os momentos no estúdio.

Analiso, então, os embates dessa experiência nascente, quando os princípios e procedimentos ainda não estavam sendo esboçados. Um dos motivos que me conduziram a pensar, já no doutorado, em termos de convívio cênico, foi o desejo de pesquisar nos lugares encontrados, no caso os espaços vazados e abertos da cidade, o procedimento de uma *duração compartilhada* – inspirando-me num encontro com Daniel Lepkoff, por ocasião de uma visita que ele fez a Belo Horizonte.

Inicialmente, buscava, então, modos de estar junto no meio urbano, em que, em vez de apresentar uma cena no lugar, no sentido de colocar um objeto artístico no espaço urbano, eu procurava compor com os interstícios da cidade. O procedimento então utilizado foi o da escuta corporal com ações minimalistas.

A partir desse momento, relato como dois participantes do Laboratório que adentraram numa pesquisa mais aprofundada, em que surgiu, no segundo semestre de 2012, a performance urbana *Olho da rua*. O que levou, posteriormente, à criação do Coletivo Contraponto.

Procurei descrever como se deu essa configuração, que recorte e linha temática foram percorridos e que trajetos, executados. O que marca essa performance é a instauração de uma territorialidade nômade que buscou invadir e profanar os espaços da cidade, ao mesmo tempo em que se exercitava em focar o convívio – em trazê-lo para a superfície do acontecimento cênico. Por meio de aproximações e negociações territoriais, foi se dando um *continuum* entre as proposições oriundas dos performadores e as texturas e presenças do real. Os

procedimentos utilizados foram a improvisação, a proposição de paisagens, a formação de situações e a instauração de durações compartilhadas.

A performance seguinte, *Coisas distantes, se bem que próximas*, com a formação de novos participantes (Flora Servilha, Karol Monteiro, Hugo Bitencourt e Sitaram Costa), procurou dar continuidade à pesquisa, abordando o lugar e o convívio como prática espacial e tessitura cênica. Nesse momento, em que se deu a saída de um dos criadores do Contraponto, Leandro Lara, o desafio principal foi o de estruturar uma aprendizagem, através das linhas dos procedimentos de experimentação. Um dos instrumentos, ao lado dos desenvolvidos no percurso do Contraponto, foi o estudo do texto de Antônio Araújo (2011b), sobre as *Ações disruptivas no meio urbano*.

Os embates do Contraponto no urbano partiram tanto das apropriações dos equipamentos urbanos, das vias de circulação de transeuntes e veículos, incluindo os espaços vazados dos estabelecimentos comerciais – as áreas mais próximas à rua – e das negociações territoriais e aproximações com as práticas do viver no lugar. Entre os aspectos que estiveram em pauta, cito como principais – porque norteadores – aqueles relacionados às modalidades de invadir e, ao mesmo tempo, infiltrar-se nos tecidos da cidade, no exercício de produzir uma cena de interstícios.

Cada uma das performances procurou, nas territorialidades exercidas, dar conta dessa tarefa. Em *Olho da rua*, o rastreamento territorial dos performers envolveu três linhas – a de uma ocupação anárquica; a de uma condição marginal de despossuídos e jogados e atirados na rua; e a de quase-clowns produzindo uma ocupação irreverente. Contudo, por ter sido interrompida – pelo menos no percurso da investigação –, o que poderia ser o aprofundamento da performance quanto a esse aspecto não pôde ser verificado. Em *Coisas distantes, se bem que próximas*, o que se exercitou foi a dimensão afetiva dos corpos que se procuram, produzindo estranhamentos nos espaços da cidade. Ao lado disso, as ocupações anárquicas (profanadoras), como em *Olho da rua*, também estiveram em pauta, junto com as ações inter-relacionais, as negociações territoriais e as aproximações com os transeuntes e habitantes dos lugares.

O percurso da pesquisa – de abril de 2011 a abril de 2015 – delineou e exercitou os possíveis de uma cena de interstícios no ambiente das cidades, produzindo um aprendizado em termos dos princípios norteadores e dos procedimentos que formam essa linha de prática artística como prática espacial. Trazer o lugar e o convívio à superfície do acontecimento

cênico, de modo que eles engendrem a tessitura da cena, mostrou-se um caminho fecundo. Observo que esse possível exige uma série de instrumentos, estudos e parcerias que a pesquisa vivenciou ainda de modo muito pontual e somente em alguns aspectos, dentro de um padrão de dois encontros semanais. O que possibilitou o avanço, contudo, foi a persistência e a cumplicidade dos participantes e o acúmulo proveniente do tempo dedicado.

Entendo que as questões éticas, estéticas e procedimentais estiveram em foco nos diversos momentos da pesquisa. Elas se evidenciaram nas negociações territoriais e modalidades de aproximação, na preocupação em desterritorializar modos espetacularizados das práticas do observar e na busca de fazer traçar um *continuum* entre as texturas e presenças dos performers e dos transeuntes e habitantes dos lugares na modalidade de interstícios. A noção de *continuum* tornou-se importante para conceber as interpenetrações entre as texturas e as presenças da performance e as texturas e presenças do real.

A perspectiva *site-specific*, com a qual o Contraponto procurou se associar, envolveu essa definição de Mike Pearson e Michael Shanks da performance como sendo a última ocupação em meio a outras ocupações do lugar. Nesse aspecto, tomar o lugar e o convívio como prática espacial nos coloca diante de uma perspectiva ao mesmo tempo política e existencial quanto ao sentido de ir aos espaços abertos e vazados da cidade e ali realizar uma ação. Recebemos convites para participar, por exemplo, de encontros de arte considerados numa perspectiva urbana, na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte – que recusamos. Não poderíamos nos ver, nessa pesquisa, envolvidos numa série de atividades artísticas que se apresentariam nas vias públicas, num ambiente ladeado por museus e instituições de arte. De fato, poderíamos perverter e profanar também esses modos oficialmente instituídos de habitar as cidades.

Como visto com Miwon Kwon (2002), não seria o paradigma crítico-instrucional o aporte do Contraponto quanto à especificidade do sítio. A pesquisa buscou muito mais a incursão no real dos corpos nos seus modos de viver a cidade – numa ação mais orientada ao espaço, como cita Kwon (2002), do que específica ao local – apesar de, em alguns procedimentos, isso ocorrer. Para tal, era necessário estar junto à produção da espacialidade cotidiana, das práticas do viver e do habitar dos lugares. Recusei ver nesse movimento a desmaterialização do lugar e, de modo concomitante, uma tendência a uma abordagem do espaço como texto. Ao contrário, busquei entender que se processaria antes a materialidade (o imbricar de lugar e convívio), assim como a medialidade expandida (que os fluxos do urbano

possam se tornar meios puros, ou seja, devolvidos ao uso não subtraído pela ordem dos fins) em dobras de semiotização pela experiência do fora (na qual a interiorização da representação, da formação de significados, da produção simbólica e de sentido pudesse se dar na alteridade e exterioridade do real).

O que Kwon (2002) viu como ação orientada ao espaço em que não se produz uma obra visualmente consumível, mas em experimentação social, eu busquei tomar nas modalidades, traçadas por Ileana Dièguez (2001a), em termos de teatralidades liminares, a partir de Victor Turner e da Arte Relacional de Nicolas Bourriaud (2009). Porém, na pesquisa, isso foi exercitado muito mais na busca da cena intersticial, formada pelo *continuum* de presenças e texturas, em que os posicionamentos dos habitantes e transeuntes do lugar devam ser considerados, assim como os possíveis, em que possam passar a atitude performativa. Nesse sentido, as habilidades dos performers se exercem muito mais como a de acionadores dos dispositivos de teatralidade e performatividade. Tais habilidades devem considerar que a corporeidade do habitante/transeunte do lugar pode igualmente evocar, apresentar e experimentar habilidades performativas não previstas. Como os espaços encontrados, o convívio e suas contingências realizam, ao seu modo, inscrições outras no urbano.

O que a pesquisa buscou foi exercitar esse diálogo de inscrições. Portanto, não se tratava de inserir mais um objeto artístico nesse ambiente, mas de produzir solidariedades e compartilhamentos no efêmero e no instante, ao movimento do urbano enquanto *modus vivendi* que se revela na sua imanência concreta. Para tanto, nos embates realizados, vejo que o trabalho sobre a prática do observar e do participar – das linhas de teatralidade e performatividade – exigem muito mais atenção e mesmo dedicação. A performance surge, na pesquisa, como uma prática espacial e, portanto, para lembrar Lefebvre (1976), mesmo como prática, ela é um espaço percebido. Essa tarefa teve seus embates, com momentos em que perdíamos essa territorialidade da performance, mas também com momentos em que ela era recuperada. Em alguns momentos, essa territorialidade se tornou fechada – o que levou à exclusão do convívio como prática espacial. Noutros, ela desaparecia, pois não se conseguia distinguir da profusão de ocorrências nos espaços vazados da cidade. Desse modo, o exercício consistia em traçar uma territorialidade porosa, a ser modificada pelas texturas e presenças do real.

Enfatizo a conexão entre as práticas espaciais – do viver no lugar, do observar/participar e da performance em si –, porque essa inserção solidária no urbano,

mesmo sendo profanadora por princípio, deve levar em conta que o objetivo final é o que não podemos controlar: que os habitantes/transeuntes possam, nessa enunciação a tantas vozes, se subjetivar. O que envolve, sempre, negociações com os sentidos territoriais em que estão inseridos – seja o de viver no lugar, seja o de se colocar como observador do outro que é mostrado –, nessa dupla audiência que uma cena *site-specific*, na perspectiva da pesquisa, apresenta nos espaços encontrados, vazados e abertos do urbano.

A investigação aponta para os possíveis de um desenvolvimento futuro em três aspectos principais. Do ponto de vista do desenvolvimento teórico, cabe aprofundar alguns conceitos que apareceram. O acontecimento é um deles. Caberia um estudo mais detalhado dos percursos desse conceito no campo filosófico e das possíveis confluências com as realizações de uma cena voltada aos interstícios entre estética e pragmática do mundo vivente. Passando para o âmbito da cena, percebo a importância de pensar a questão do dispositivo cênico a partir dessa imbricação entre lugar e convívio. A partir da noção de dispositivo em Michel Foucault, na leitura de Gilles Deleuze sobre o tema, vejo que a pesquisa de certo modo margeou, mas não aprofundou, a questão. Trata-se das linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de agenciamento e subjetivação. De modo que se poderia estudar a cena enquanto dispositivo. Não tanto no que nela é proferido, mas sim em termos do que dela se apodera e nela se expressa.

Outro ponto de vista remete para a abordagem das linhas procedimentais de experimentação que a pesquisa prática apontou: os instrumentos de aprendizagem em termos de composição, envolvendo a proposição de paisagens, a situação e os compartilhamentos de uma duração. Nessa direção, o estudo da improvisação em um Teatro Físico que se faz com o lugar e o convívio também deve ser destacado. Quanto à perspectiva da prática artística como prática espacial, percebo que pede o desenvolvimento de uma investigação mais acurada quanto à noção de espaço praticado. Refiro-me essencialmente aos possíveis de a performance intervir nesse espaço, a partir de proposições corporais, de modo que o transeunte/habitante do lugar não se depare apenas com uma cena que muda o seu cotidiano do ponto de vista ótico. Mas que possa modificar substancialmente os modos de habitar – e de praticar – o espaço.

Em relação à criação propriamente dita, percebo como desdobramento o estudo do lugar e do convívio, com essa ênfase nos aspectos contextuais e performativos, com seus híbridos e mediadores, também nos espaços fechados, intercalando com os vazados, de modo

a aprofundar uma pesquisa sobre o espaço cênico nos espaços outros do urbano.

7. Referências

ALBUQUERQUE, Joana. Bom Retiro: 958 metros de política na poética. *Revista Sala Preta*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. vol. 12, n. 2, dez 2012, p. p. 195-202. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57499>>. Acesso: 16.05.2015.

ARAÚJO, Antônio Carlos. *A gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011a.

_____. *Intervenção urbana: uma experiência pedagógico-artística*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/memoria/vicongressoterritorios.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

_____. *Ações disruptivas no espaço urbano*. VI Reunião Científica da Abrace, 2011b. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/7.%202011_Antonio%20Carlos%20de%20Araujo.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2014.

ARDENE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción: Françoise Mallier. Murcia, Espanha: Azarbe Editoria, 2006.l.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier (supervisão). São Paulo-Campinas: Hucitec-Campinas, 1995.

_____. Os deuses que morrem em canudos. In: NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (seleção de textos). *Ética*. Rio de Janeiro/Brasília: Garamound/Codeplan, 1997.

BARRIO, Artur. *Situação T/T1*. Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm>. Acesso em: 17 out. 2014.

BIRCH, Anna; TOMPKINS, Joanne. *Performing site-specific theatre: politics, place, practice*. London/New York: Palgrave and Macmillan, 2012.

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. New York: Routledge, 2005.

BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

_____. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CAETANO, Nina. *Tecido de vozes: a texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. Tese defendida no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2011.

_____. *A performance morreu? Antes ela do que eu*. Primeiro sinal, Página do Site do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, 2011b. <<http://www.primeirosinal.com.br/artigos/performance-morreu-antes-ela-do-que-eu> >

CAMPOS, Augusto de. Morte e vida da vanguarda: a questão do novo. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos*. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1963-93. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

_____. Ambiente, fluxo e dramaturgia da cidade: materiais do teatro de invasão. *O percevejo*, v. 01, fasc. 01, jan.-jun. 2009. Rio de Janeiro: Unirio, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>>. Acesso em: 01 nov. 2014.

_____. *Teatro performativo e a cidade como território*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/169662951/Teatro-performativo-e-a-cidade-como-territorio>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

COHEN, Renato. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, José da. Irrupções do real no teatro contemporâneo. *Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, n. 06, Belo Horizonte, Centro de Pesquisa e Memória do Teatro/Galpão Cine Horto, 2009.

CRIMP, Douglas. Redefining site-specificity. In: DOHERTY, Claire (editor). *Situation: Whitechapel, documents of contemporary art*. London/Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.

_____. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução Fernando Santos; revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffly Dias e Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Eviction: arts and spatial politics*. London: MIT Press, 1996.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performance e política*. Tradução de Luís Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011a.

_____. Os limites da representatividade: a performance como obra aberta – Campos Expandidos. Conferência na Oficina com Miguel Rúbio. Encontro Mundial de Artes Cênicas. Belo Horizonte: outubro de 2011.

_____. *De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido*. Arquivo Virtual Artes Escénicas – ATEA. Ano 2010. Disponível em: <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=297#>>. Acesso em: 28 out. 2013.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I: convívio, experiência, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. *Filosofia del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

_____. Convívio y tecnoconvívio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista de Ensino de Teatro*, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes/UFMG, v. 01, n. 5. 2014 (p. 102-114). Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/93>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

FÉRAL, Josette; BERMINGHAM, Ronald P. *Theatricality: the specificity of theatrical language*. *SubStance*, v. 31, n. 2/3, issue 98/99, Special Issue: Theatricality (2002), p. 94-108. Published by: University of Wisconsin Press.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

_____; AUDIO, Roberto (Orgs.). BR-3: Teatro da Vertigem. São Paulo: Perspectiva (Editora da Universidade de São Paulo), 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha. Introducción: Óscar Cornago. Madrid: Abada Editores, 2011.

FORTUNA, Carlos. Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, out. 2002, p. 123-148. Lisboa, Portugal. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/846>>. Acesso em: 21 mar. 2013.

FOSTER, Hall. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos & Escritos III: Estética - Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Aufran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado. *Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 09, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/06/Arte-e-objetividade-Michael-ried.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. 2007 [1968] – “Teatro e Ritual”. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski - 1959-1969*. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera, Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p. 119-136.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

HASBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. A global sense of place and multi-territorility: voices for dialogue. 146-157. In: FEATHERSTONE David; PAINTER, Joe (Editors). *Spatial Politics*. Chichert, UK: Wiley-Blackwell, 2013.

HIGGNS, Hannah. *Fluxus experience*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción: Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

JUDD, Donald. Objetos específicos. Tradução de Pedro Sussekind. In: GLÓRIA, Ferreira; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KAYE, Nick. *Site-specific art: performance, place and documentation*. New York: Routledge, 2000.

KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Edited by Jeff Kelley. Berkeley and Los Angeles (EUA): University of California Press, 2003.

KLOETZEL, Melanie; PAVLIK, Carolyn. *Site dance: choreographers and the lure of alternative spaces*. Gainesville, Florida, EUA: University Press of Florida, 2009.

KWOW, Miown. *One place after another: site-specific art and locational indetity*. Massachusetts: Massachussetts Institute of Technology, 2002.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 34. ed. Rio de Janeiro: 1994.

_____. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, SP: Edusc, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Helsinki: n-1publications.org, 2014.

_____. *Art and work*. Parachute 122_Travail, 2006. Disponível em: <<http://thenewobjectivity.com/pdf/artandwork.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Translated by Donalld Nicholson-Smith. Oxford, UK and Massachusets, USA: Blackwell Publishing, 1991.

_____. *A revolução urbana*. Tradução de Sérgio Marins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MACIEL, Andrea. *Corpos sem muros: corpo e cidade nas performances políticas*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogégio Haesbaert. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MESQUITA, André. *Arte ativista e ação coletiva*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História da USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

MENCARELLI, Fernando. Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. In: CAETANO, Nina (Coord.) *Cena invertida: dramaturgias em processo*. Grupo Teatro Invertido. Belo Horizonte, MG: Edições CPTM, 2010.

McAULEY, *Site-specific performance: place, memory and the creative agency of the spectators*. The Journal of the Sydney University Arts Association, Sidney, Austrália, Vol. 07. 2005, p. 27-51. Disponível em: <<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/ART/article/view/5667>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

MEYER, James. The functional site: or the transformation of *site-specific*. In: SUDEBURG, Eika (Ed.). *Space, site, intervention: situating installation art*. Mineapolis: University of Minesota Press, 2000.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. Tradução de Pedro Sússekind e Flávia Anderson. In: GLÓRIA, Ferreira; COTRIM, Cecilia (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NEGRI, Negri e LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Tradução de Mônica de Jesus. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NÉSPOLI, Elizabeth Maria. Recepção – Teatro da Vertigem: uma poética do corpo e suas interações sociais. *Sala Preta*, Brasil, v. 12, n. 2, p. 231-246, dez. 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57505/60533>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ODDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 144-157.

OIDA, Yoshi; LORNA Marshal. *O ator invisível*. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVLOV-WEST, Russel. *Space in theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam. New York: Editions Rodopi B. V., 2009.

PEARSON, Mike. *Site-specific performance*. London/New York: Palgrave and Macmillan, 2010.

_____ ; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. Translated by Gregory Elliott. London/New York: Verso, 2009

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 19, N. 33, nov. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/viewFile/44072/27685>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

REBOUÇAS, Júlia. *Escritos e situação: manifestos como estratégias de fortalecimento do contexto poético-político propostos pelas obras da série Situações (Década de 1970) de Artur Barrio*. *Lindoneia* - Revista do Grupo Estratégias da Arte na Era das Catástrofes, n. 01, fev. 2012. p. 28-33.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROMAGNOLI, Luciana Eastwood. *Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro*. Dissertação (Pós-Graduação em Arte) – Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SAIDEL, Henrique. *Infiltrações silenciosas: relações nada comportadas entre artista, espaço público e espectador*. In: RAUEN, Margarida Gandara (Margie) (Apresentação e organização). *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009. 250 p.

SHECHNER, Richard. *Environmental theater*. New York: Aplause, 1994.

SILVA, Cinara de Andrade. *Hélio Oiticica: arte como experiência participativa*. Dissertação (Pós-Graduação em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2006.

SOJA, Edward W. *Postmetropolis: studios criticos sobre las ciudades y regions*. Traducción: Verônica Hendel y Mônica Cifuentes. Madrid: Edición Traficantes de Sueños, 2008.

SZONDI, Peter. *Origem do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TOMPKINS, Joanne. The 'place' and the practice of *site-specific* theatre and performance. In: TOMPKINS, Joanne; BIRCH, Anna. *Performing site-specific theatre: politics, place, practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Chris. *Body, space, image: notes toward improvisation and performance*. Hampshire - Great Britain: Dance Books Ltd., 1990.

VILLAR, Fernando. O pós-dramático em cena: La Fura Dels Baus. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILKIE, Fiona. *Out of place: the egotiation of space in site-specific performance*. Thesis (Doctor of Philosophy) - University of Surrey, School of Arts. Surrey, UK, 2004. Disponível em: <<http://epubs.surrey.ac.uk/823/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

WILES, David. *A short history of western performance space*. Cambridge: New York: Melbourne, Madrid: Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2003.

XAVIER, Ismail. O lugar e a cena, o literal e o figurado. *Revista Sala Preta*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. vol. 12, n. 2, dez 2012, p. 179-186

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.