



**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Letras e Artes – CLA**

**Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC**

**Mestrado em Artes Cênicas**

**ANIVERSÁRIO COMO PERFORMANCE: ARTE FESTIVA, RITUAL DE  
PASSAGEM E (AUTO)BIOGRAFIA CÊNICA**

**DAVI GIORDANO**

**Rio de Janeiro**

**2015**

DAVI GIORDANO

**ANIVERSÁRIO COMO PERFORMANCE: ARTE FESTIVA, RITUAL DE  
PASSAGEM E (AUTO)BIOGRAFIA CÊNICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Estudos da Performance – Discursos do Corpo e da Imagem (PCI), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Orientadora: Profa. Dra. Tania Alice

RIO DE JANEIRO

2015

Giordano, Davi.  
G497 Aniversário como performance : arte festiva, ritual de passagem e  
(auto)biografia cênica / Davi Giordano, 2015.  
182 f. ; 30 cm

Orientadora: Tania Alice.  
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Performance (Artes). 2. Festas - Artes. 3. Aniversários.  
4. Autobiografia cênica. I. Alice, Tania. II. Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado  
em Artes Cênicas. III. Título.

CDD - 700.904



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“ANIVERSÁRIO COMO PERFORMANCE:  
ARTE FESTIVA, RITUAL DE PASSAGEM E  
AUTOBIOGRAFIA CÊNICA”**

por

DAVI FREIRE GIORDANO

*Dissertação de Mestrado*

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tânia Alice Feix Caplain - Orientadora

Prof. Dra. Gabriela Lirio Gurgel (UNIRIO)

Prof. Dra. Rosyane Trotta (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 09 de setembro de 2015

Av. Pasteur, 436 – Urea – RJ Cep: 22.290-240  
Tel.: 21-2542-2565

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgela/ppgac/>  
[clappgac@gmail.com](mailto:clappgac@gmail.com)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha professora orientadora Tania Alice por ter me acompanhado de forma tão generosa e intensa ao longo desses dois anos de mestrado. As conversas de orientação foram fundamentais para encontrar os caminhos necessários que se mostraram ao longo do processo de criação. Seu apoio sempre foi essencial para me fazer acreditar no potencial da minha pesquisa e investir nas minhas propostas. Além disso, reconheço todo o amadurecimento proporcionado para a minha formação como artista, pesquisador e ser humano.

A Marcelo Asth, amigo e companheiro de pesquisa, por toda a trajetória que traçamos juntos ao longo do mestrado. Tivemos um diálogo muito próximo sobre nossas pesquisas, tanto por sermos ambos orientandos de Tania Alice, como também pela afinidade artística que se criou entre nós. Além das conversas, a nossa parceria também foi estabelecida através da organização de eventos, atividades de grupos de trabalho, viagem de pesquisa, criação de experimentos performáticos e trocas de experiências.

Ao professor Denilson Lopes, por todo o incentivo e apoio que sempre vem proporcionando ao longo de minha trajetória acadêmica. Seus conselhos e orientações sempre me apontam caminhos importantes para continuar a trilhar a profissão da pesquisa e da academia.

Ao programa do PPGAC/UNIRIO e aos coordenadores André Gardel e Zalinda Cartaxo, pela disponibilidade de escuta e auxílio em relação às necessidades de pesquisa. Em igual medida, agradeço às bolsas de pesquisa: a bolsa *CAPES*, que se deu no primeiro ano de mestrado, e a bolsa de destaque *FAPERJ Nota 10*, contemplada para o segundo ano de pesquisa. Com elas, pude dedicar meu tempo com demanda necessária para um processo de pesquisa com estrutura e condições profissionais. Além disso, as bolsas me permitiram realizar viagens nacionais e internacionais para participar de eventos acadêmicos, os quais me trouxeram trocas de experiência e diálogos com outros artistas e pesquisadores.

Ainda em relação à Universidade, gostaria de agradecer ao *Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro-Ameríndias* (NEPAA) e ao coordenador Zeca Ligiéro, pelo contato com

atividades de pesquisa, organização de eventos e utilização de espaço para fins de laboratórios cênicos. Obrigado sempre pela abertura, acolhimento e por possibilitar o encontro com um lugar de afinidade para desenvolver uma pesquisa em arte na Universidade. Também gostaria de agradecer ao grupo de pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas”, dentro do projeto *Performance Socialmente Engajada*, composto por orientandos de Tania Alice. Foi um prazer trabalhar regularmente com todos e aprender através de nossos diálogos, debates e tarefas de criações compartilhadas.

Aos professores André Lepecki, Christophe Bident, José da Costa e Zeca Ligiéro, pelas disciplinas que eu cursei ao longo do mestrado. Todas as experiências proporcionadas pelas ementas e metodologias oferecidas foram de real valia para a minha formação de pós-graduação em nível de mestrado.

À banca de qualificação, composta pelas professoras Gabriela Lírio e Rosyane Trotta, que foi fundamental para me ajudar a compreender os rumos do projeto, quando este ainda se mostrava indefinido. Os comentários oferecidos foram essenciais para as mudanças criadas em relação ao tema, o que me orientou para entender novos caminhos e possibilidades de pesquisa.

Aos aniversariantes performers, que se disponibilizaram para participar deste projeto de pesquisa e me permitiram atuar como diretor artístico de seus aniversários, constituindo dessa forma uma experiência marcante em suas vidas. Obrigado pela coragem e ousadia. Espero ter contribuído para algo significativo na história de vida de cada um e saber que novos laços se mantêm abertos para o futuro.

Às pessoas e aos locais que auxiliaram, participaram ou contribuíram de alguma forma para a criação e realização artística dos experimentos de aniversário. Obrigado, Camila Montinho, Carolina Calcavecchia, Cássio Meireles, Cleimar Lima Freire, Dennis Pinheiro, Gabriel Moraes, Lucas Leal, Mário Justos e Patrícia Freitas. Obrigado aos espaços do centro artístico *Aldeiar-te*, casa de repouso *La Residence*, *Espaço Multifoco* e *Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias*.

Por último, agradeço aos meus familiares, principalmente aos meus pais, Gandhi Giordano e Cleise Maria de Lima Freire, e aos meus irmãos, Jônatas Giordano e Nathalie Giordano, que sempre incentivam positivamente a minha trajetória artística.

*Os desvios atravessam constantemente a minha vida e, quando eu vi, não escolhi, simplesmente aconteceu.*

Davi Giordano, aniversariante 25 anos.

*Há uma coisa de potencializar um espaço natural para que as pessoas entrem e se coloquem nele. A festa, no fim, não é só para o aniversariante e se torna também dos convidados.*

Alessandra Biá, aniversariante 27 anos.

*Toda a experiência foi transformadora. Realmente encerrei um ciclo e iniciei outro na minha vida. Tenho a impressão de que, com esse trabalho, revi todo meu caminho e reelaborei minhas questões de forma mais consciente. Percebi que a vida passa muito rápido. Algumas coisas que eu sempre deixava para depois, e que eram espiritualmente essenciais para a minha vida, passaram a se tornar minhas prioridades.*

Aline Vivas, aniversariante 34 anos.

*O meu aniversário me fez rever sonhos e resgatar coisas simples e importantes para a minha vida. Foi um reencontro com minha alma e me fez pensar e estar mais disponível, inteira, com fé em mim mesma!*

Aline Nunes, aniversariante 33 anos.

*O importante é mergulhar com toda a coragem no fundo da mente.*

Marcos Vasec, aniversariante 42 anos.

*Falar sobre a própria vida é um pouco complicado, porque, quando escrevemos a nossa biografia, a gente sempre quer esconder os nossos defeitos.*

Senhor Hélio, aniversariante 84 anos.

*Eu não imaginava isso, eu nunca tinha ouvido falar, mas eu acho que é bem melhor do que eu pensava. A verdadeira viagem do descobrimento não consiste em buscar novas paisagens, mas em ver as coisas com outros olhos.*

Marcela Piccolo, aniversariante 14 anos.

*A vida se expande na obra, a qual retorna para a vida.*

Nicolas Bourriaud.

## RESUMO

A dissertação *Aniversário como Performance: arte festiva, ritual de passagem e (auto)biografia cênica* desenvolve uma pesquisa em arte teórico-prática sobre processos de criação para encenações performáticas de festas de aniversário. O projeto tem como objetivo investigar a transformação de festas de aniversários em *happenings* teatrais e performáticos, ao entrelaçar a investigação de três conceitos-chave: *arte festiva*, que permite uma hibridização entre as dimensões de festa e de arte; *ritual de passagem*, que trata de pensar aquilo que se deseja fechar como ciclo para uma nova etapa de vida, ou seja, lembrar os acontecimentos marcantes dos anos anteriores e realizar os desejos para as futuras etapas; *(auto)biografia cênica*, que experimenta nas festas de aniversário uma linha específica de criação de discurso autorreferencial. A partir de um contexto criativo, o aniversariante trabalha artisticamente sobre as suas potencialidades pessoais como extensões cartográficas e subjetivas em relação aos seus convidados. A potencialidade de tais experimentos se desdobra como uma linhagem de arte relacional, que coloca em jogo a capacidade de participação e interação, provocando, assim, o encontro, a experiência e a troca, e cria novas formas de se pensar os aniversários no contexto da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** aniversário; arte festiva; (auto)biografia cênica; performance; ritual de passagem.

## ABSTRACT

The dissertation *Birthday Party as Performance: festive art, rite of passage and scenic (auto)biography* develops a practice-theoretical research on the creation process in birthday's party performances. The project goal is to investigate the transformation of birthday party into performativity and theatre happenings when interweave the three key notions : *festive art* , which allows a hybridization between the concepts of party and art; *rite of passage*, is related to our thoughts on how we desire end a cycle so we can move on to a new stage of life, in other words, recall the important moments of the past years and perform our desires to future stages; *scenic (auto)biography* sets up specific self-referential line creation. From a creative context, the birthday person works artistically over his personal potentials as a cartographic and subjective extension related to his guests. The potential of such experiments unfolds as a rational art lineage which puts in question the interaction and ability to participate , rising this way meetings , experiences and exchanges , creating new ways of thinking the context of birthday party in contemporary art.

**Keywords:** birthday party; festive art; performance; rite of passage; scenic (auto)biography.

## RESUMEN

La disertación *Cumpleaños como Performance: arte festivo, ritual de pasaje y (auto)biografía escénica* desenvuelve una investigación teórico-práctica en arte sobre procesos de creación para escenificaciones performáticas de fiestas de cumpleaños. El proyecto tiene como objetivo investigar la transformación de fiestas de cumpleaños en *happenings* teatrales y performáticos al entrelazar la investigación de tres conceptos clave: *arte festivo* que permite una hibridación entre las dimensiones de fiesta y de arte; *ritual de pasaje* que trata de pensar aquello que se desea cerrar como ciclo para una nueva etapa de la vida, o sea, rememorar los acontecimientos sobresalientes de años anteriores y performar los deseos para las etapas futuras; *(auto)biografía escénica* que experimenta en las fiestas de cumpleaños una línea específica de creación del discurso autorreferencial que se encuentra en un contexto creativo en la medida en que el cumpleañosero trabaja artísticamente sobre sus potencialidades personales como extensiones cartográficas y subjetivas en relación a sus invitados. La potencialidad de tales experimentos se desdobra como un linaje de arte relacional que coloca en juego la capacidad de participación e interacción, lo que provoca el nivel del encuentro, de la experiencia y el intercambio, creando nuevas formas de pensar en los cumpleaños en el contexto del arte contemporáneo.

**Palabras clave:** arte festivo; (auto)biografía escénica; cumpleaños; performance; ritual de pasaje.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Gordon Matta-Clark em <i>Food</i> em 1971.....	36
Imagem 2: <i>Cooking Up an Art Experience</i> de Rirkrit Tiravanija no MoMA em New York .....	37
Imagem 3: <i>Banquete</i> dos Heróis do Cotidiano. ....	37
Imagem 4: <i>The long table</i> de Lois Weaver .....	38
Imagem 5: <i>Proxim(a)idade</i> de Tales Frey.....	39
Imagem 6: Espetáculo teatral <i>Festa de Separação</i> de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto.....	40
Imagem 7: <i>Fiesta Plop</i> .....	41
Imagem 8: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 1).....	49
Imagem 9: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 2).....	50
Imagem 10: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 3).....	51
Imagem 11: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 4).....	52
Imagem 12: Comunidade específica do projeto <i>Aniversário como Performance</i> . ....	88
Imagem 13: Convite virtual da festa de Alessandra Biá. ....	105
Imagem 14: Convite da festa de Aline Vivas. ....	106
Imagem 15: Convites artesanais criados para a festa dos aquarianos. ....	106
Imagem 16: Performance de convite e ensaio de contação de histórias de Aline Nunes em residências e igrejas do povoado de Aldeia Velha e rodoviária de Casimiro de Abreu (RJ).....	107
Imagem 17: Temática da natureza do aniversário de Alessandra Biá.....	108
Imagem 18: Diferentes formas e instalações de exposições sobre as histórias de vida dos aniversariantes. ....	110
Imagem 19: Cinema na mata.....	110

Imagem 20: Os convidados brincando com as projeções.....	110
Imagem 21: Senhor Hélio com a projeção da sua foto de marinheiro. ....	111
Imagem 22: Momento em que o personagem do Chapeleiro Maluco entrega o diploma simbólico para a aniversariante Aline/Alice. ....	112
Imagem 23: Show (auto)biográfico de Aline Vivas. ....	112
Imagem 24: Apresentação de cenas teatrais do meu repertório artístico. ....	113
Imagem 25: Convidados interagindo com o personagem autoficcional Davi Warhol.....	113
Imagem 26: Ensaio e apresentação da dança do ventre. ....	115
Imagem 27: Discurso do senhor Hélio.....	115
Imagem 28: Vestido pintado pelos convidados e momento do canto de ‘parabéns’. ....	116
Imagem 29: Dança ritualística ao redor da fogueira. ....	117
Imagem 30: Instalação performática <i>Converso sobre sexo</i> . ....	118
Imagem 31: Confeção de argilas feitas pelos convidados. ....	119
Imagem 32: Piscina relacional.....	120
Imagem 33: Objetos relacionais. ....	120
Imagem 34: Documentação performática <i>Tire fotos/Faça vídeos e passe para outra pessoa</i> . ....	121
Imagem 35: Amigos da aniversariante e diretor artístico do aniversário travestidos dos personagens do conto <i>Alice</i> de Lewis Carroll. ....	121
Imagem 36: Pinturas, artesanatos e arte terapia.....	122
Imagem 37: Oficina de sushi mediada pela aniversariante Aline Nunes. ....	122
Imagem 38: Troca solidária de livros dos convidados por mudas de plantas do espaço <i>Aldeiar-te</i> ....	123
Imagem 39: Jogos de aquecimento lúdico e ensaio da peça documentária sobre a vida da aniversariante Marcela Piccolo.....	124
Imagem 40: Participação dos moradores da vila na montagem do espaço e da apresentação da peça de teatro. ....	124

Imagem 41: Apresentação do espetáculo documentário sobre a vida da aniversariante Marcela Piccolo. .....	125
Imagem 42: Esquema criado por Domenico De Masi para exemplificar o conceito de ócio criativo a partir das relações entre trabalho, estudo e jogo. ....	141
Imagem 43: A transição do momento da queda de pressão, o retorno do idoso e o seu estado de empolgação durante o aniversário. ....	161
Imagem 44: Performance de defesa - discurso dentro de uma caixa grande de presente. ....	173
Imagem 45: Momento de leitura da ata, canto de parabéns e performance final dos balões jogados em direção ao céu. ....	174

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Ciclos de passagem dos aniversariantes.....	53
Tabela 2: Tempo de cada processo de criação.....	93
Tabela 3: Quadro com tipologias e modos diferentes de participação em projetos de Arte Socialmente Engajada.....	101
Tabela 4: Conclusões da pesquisa e trechos de entrevistas.....	146

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	16
1 ARTE FESTIVA.....	25
1.1 Festa e teatralidade .....	25
1.2 Festa e Arte Contemporânea .....	35
2 RITUAL DE PASSAGEM.....	42
2.1 Aniversário artístico como rito de passagem .....	42
2.2 Drama social .....	45
2.3 Ciclos de vida, motes imaginativos .....	48
3 (AUTO)BIOGRAFIA CÊNICA .....	61
3.1 A performance e a (auto)biografia .....	61
3.2 (Auto)biografia e a documentação de vida na performance .....	69
4 ANIVERSÁRIO COMO PERFORMANCE.....	82
4.1 Pensando a interatividade nas festas de aniversário .....	82
4.2 O conceito de Arte Socialmente Engajada.....	83
4.3 Sobre a crítica da arte relacional e a noção de participação.....	84
4.4 Comunidade específica de aniversariantes .....	88
4.5 Arte do encontro.....	90
4.6 Ações artísticas e performáticas.....	100
4.7 Experiência estética como produção de presença .....	125
4.8 Arte x entretenimento .....	137
5 EPÍLOGO FESTIVO .....	144
5.1 As experiências das festas.....	144
5.2 Considerações finais .....	163
REFERÊNCIAS .....	175

## INTRODUÇÃO

No presente trabalho, busco investigar de que maneira as festas de aniversário podem ser inseridas como um campo de criação na arte da performance contemporânea. Para isso, especifico o objeto da minha pesquisa como as experimentações festivas realizadas dentro do projeto, com o objetivo de entrelaçar a investigação teórico-prática de três conceitos-chave: o ritual de passagem, a (auto)biografia cênica e a arte festiva. Assim, articulo tais conceitos através de suas aplicações em processos específicos de criação e procedimentos de arte contemporânea, ao refletir sobre novas possibilidades de artes relacionais, interativas e participativas.

Em geral, a arte da performance está contextualizada em espaços públicos e urbanos, ou então inserida dentro das galerias e locais institucionalizados pela legitimação de curadores e do meio artístico. A emergência da performance em espaços privados, como em festas de aniversário, está alcançando uma nova especificidade: o desdobramento de experimentos festivos através dos quais as experiências dos encontros possibilitam um campo de atuação para o compartilhamento mútuo de afetos e subjetividades. Isso nos provoca pensar a maneira como nos relacionamos, compartilhamos vivências e nos comunicamos. O caráter político desse tipo de trabalho se encontra justamente na maneira como são criadas novas formas de convívio entre aniversariantes e convidados, proporcionando um campo de criação de práticas artísticas horizontais para pessoas que não buscam uma expressão direta por meio da arte. A pesquisa artística sobre novas subjetividades na arte contemporânea encontra alto interesse no campo de discussão da arte relacional, como postula Nicolas Bourriaud (2009). O papel do artista é buscar a aproximação com tais pessoas, tornando-as parte da criação estética da obra de arte. Faz-se uma aproximação pelo desdobramento de suas intimidades, permitindo encontrar o valor estético de suas poéticas cotidianas. Ao conferir-lhes visibilidade, é permitido que os artistas trabalhem sobre suas vidas, transformando-as em possíveis imaginários pela arte contemporânea.

Nos ciclos anuais da vida, todos nós desempenhamos o papel de aniversariantes. Quando eu proponho pensar na própria festa de aniversário como uma obra de arte, o que pretendo é criar uma sensibilização para que as pessoas experimentem o papel de artistas ao

conceber uma festa numa dimensão de criação. Acredito na potencialidade de tais experimentos como um desdobramento de arte interativa, em que tanto aniversariantes quanto convidados participam como artistas e ativadores das obras. Isso provoca uma atitude ativa que se difere da passividade das festas ditas convencionais. Aqui, os convidados se sentem livres para preencher as lacunas das propostas, uma vez que as festas em caráter de acontecimentos artísticos são concebidas como "obras abertas" (ECO, 2005), ou seja, as festas serão sempre diferentes de acordo com a forma como os convidados interpretam e realizam as atividades, sem que haja uma leitura fechada e impositiva por parte do aniversariante criador. Dessa forma, estou tratando de pensar a concepção das festas de aniversário como obras de arte, que se qualificam enquanto *happenings* teatrais e performáticos, os quais potencializam o nível do encontro, da experiência e da troca. Acredito que o caráter dessa pesquisa se torna relevante porque ela revela uma nova modalidade da arte da performance e incorpora novas discussões estéticas, as quais se diferenciam daquilo que caracterizou a linguagem da performance em suas origens como uma arte de provocação. Penso que os aniversários contribuem para questionar uma espécie de performance de inclusão, a partir da qual encontramos uma perspectiva interessante para pensar a arte contemporânea, ou seja, compreender a arte como espaço de troca de experiências e trânsito de afetos.

Repensar novas formas de encenar os contextos cotidianos é criar possibilidades de uma aproximação maior entre arte e vida. Um dos papéis do artista é transmutar situações comuns, encontrando nelas sentidos artísticos e estéticos que confrontem as novas formas de relação e conexão com o mundo. O aniversariante é aquele que pode ter o seu respectivo espaço de encenação performática, pois se trata somente de perceber como é possível ativar as dimensões artísticas de suas próprias vidas. Por isso, para este estudo, parece importante compreender como é possível criar relações entre os aniversariantes e as performances de suas subjetividades, uma vez que eles estão sujeitos à exposição das próprias vivências com os seus convidados. Ao mesmo tempo em que se cria intimidade, a conexão entre aniversariante e convidados revela a relação na qual o outro intervém como a dissimetria e a alteridade, como problematiza Leonor Arfuch (2010), em relação aos espaços biográficos públicos e privados. No caso, as festas de aniversário como performances artísticas pressupõem, direta ou indiretamente, a participação dos convidados. Estes, enquanto espectadores, são tão atuantes quanto os aniversariantes que, através dessa relação mútua, podem ser vistos como espectadores da própria história de vida.

Contudo, como Claire Bishop (2012) assinala em sua crítica ao conceito de arte relacional, é importante considerar que a participação ativa do espectador na fruição da obra de arte não é sinônima de funcionalidade e nível estético, mas sim formas diferentes de dinâmicas. A festa, como performance de âmbito privado, modifica as formas convencionais de relação entre aniversariante e convidados com o espaço da festa.

Como primeira parte da etapa, a performance é criada em nível colaborativo entre mim e os aniversariantes. O meu papel de performer proponente é trabalhar como agenciador e facilitador dos processos alheios de criação. Ainda que a relação de criação ocorra em nível horizontal, eu tenho o papel de orientar o processo artístico a partir da minha experiência profissional no campo das artes cênicas. Em relação aos convidados, a performance previamente concebida exige-lhes uma participação criativa, fazendo com que artistas e espectadores ganhem caráter de “autores” da obra festiva. Assim, todos se tornam ao mesmo tempo atuantes e espectadores da obra de arte. Quando a festa estimula a participação dos convidados, isso rompe as convenções e os padrões já estabelecidos e, conseqüentemente, cria novas formas de expressão artística, fazendo com que a situação do aniversário e a situação cotidiana se transformem num acontecimento performático.

Ao projetar os seus desejos para as festas, os aniversariantes trabalham sobre os seus ritos de passagem, tratando de pensar aquilo que se deseja fechar como ciclo para uma nova etapa de vida, ou seja, rememorar os acontecimentos marcantes do ano anterior e projetar as futuras etapas. Em paralelo, a (auto)biografia cênica é aquilo que permite experimentar as festas de aniversário como uma linha específica de criação do discurso autorreferencial, fazendo com que o aniversariante, num contexto criativo, possa trabalhar artisticamente sobre as suas potencialidades pessoais como extensões cartográficas e subjetivas em relação aos seus convidados. Por último, a noção de arte festiva permite uma hibridização entre as dimensões de festa e de arte: a festa pensada enquanto obra de arte e a arte pensada enquanto prazer festivo. Nesse sentido, o clima da festa proporciona um estado livre de criação, quando os convidados são envolvidos pelo prazer lúdico (HUIZINGA, 1999) de produzir estéticas e poéticas possíveis.

Dessa forma, os conteúdos trabalhados nas festas envolvem instâncias de nível pessoal, e caracterizam uma arte cuja revolução seria aquela do microcotidiano. A arte assume um caráter de utopia de nível (auto)biográfico, cuja base seria *uma (r)evolução dos afetos*

(ALICE, 2014). O aniversariante artista, por meio de sua experimentação criativa, é responsável por criar novas formas de relacionamentos humanos.

Para situar o leitor para as próximas etapas da dissertação, faço uma breve descrição dos experimentos festivos realizados, que servem de análise para traçar uma relação com os referenciais teóricos que desenvolvo nos capítulos seguintes.

- ***Davi Giordano por Andy Warhol.*** Aniversariante: Davi Giordano, 25 anos – dezembro de 2013. Artista de performance transforma o seu próprio aniversário num *happening* teatral, travestindo-se do seu personagem autoficcional Andy Warhol. A festa é uma homenagem para as vanguardas e a arte experimental. No *play* de seu prédio, o artista interpreta cenas teatrais de seu repertório, canta suas próprias músicas e realiza o *re-enactment* de seus trabalhos de performance para que os convidados passem por diferentes experiências artísticas.

- ***Biá a la naturaleza.*** Aniversariante: Alessandra Biá, 27 anos – janeiro de 2014. Para comemorar a passagem da juventude para a vida adulta e a mudança da casa de sua família para sua própria residência, a aniversariante transforma o apartamento de sua avó, no bairro do Flamengo, em uma instalação artística com o tema “Natureza”. Para isso, ela cria uma cenografia ambiental com plantas e pedras recolhidas no bairro. Os convidados passam por diferentes experiências, como massagem e relaxamento, confecção de argila, banho conjunto de pés, cinema-documentário em homenagem aos amigos etc. Assim, aniversariante celebra com os convidados a realização de sua independência.

- ***Aline no país das Maravilhas: Minha Festa de Aniversário é uma Obra de Arte Contemporânea!*** Aniversariante: Aline Vivas, 34 anos – junho de 2014. Após passar por cinco universidades em quinze anos, Aline Vivas finalmente consegue realizar a conclusão de seu curso universitário. Como não houve cerimônia de formatura, ela decide transformar a própria festa em ritual universitário para receber um diploma simbólico de artista, de mãe e de cidadã. Para isso, ela se fantasia de sua personagem preferida da infância, Alice, e transforma os seus convidados nos personagens secundários do conto de Lewis Carrol, fazendo com que todos vivenciem através do seu aniversário uma grande aventura ficcional.

- ***Mostra Zoé Contemporânea: Piquenique Pós-Moderno.*** Aniversariante: Zoé Cunha, 7 anos – novembro de 2014. Para comemorar os seus sete anos de idade, que representam o fechamento de um ciclo importante na infância, Zoé Cunha e seus pais, Frederico e Laura, transformam o aniversário da criança numa mostra de arte contemporânea e num piquenique pós-moderno. Desta forma, a

intimidade da festa de aniversário invade o espaço público nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

- ***Festa dos Aquarianos***. Aniversariantes: Aline Leite Nunes, 33 anos; e Marcos Vasec, 42 anos – fevereiro de 2015. O casal de aquarianos possui a coincidência de realizar aniversários com apenas quatro dias de diferença no mês de fevereiro. Além disso, o espaço onde vivem, mantido pelos dois como um centro artístico em Aldeia Velha (*Aldeiar-te*), no município de Silva Jardim no interior do Rio de Janeiro, comemora oito anos de existência. Para isso, eles realizam uma cerimônia performática, terapêutica e ambiental. Os convidados têm a oportunidade de presenciar o cotidiano artístico do casal, vivenciando banhos no rio, criação de desenhos, contação de histórias na fogueira, danças noturnas, criação de músicas improvisadas, cinema na mata etc.

- ***Café literário com o senhor Hélio***. Aniversariante: Hélio Thomaz de Aquino, 84 anos – março de 2015. Em estado terminal de câncer, doença com a qual convive há mais de doze anos, o senhor Hélio se encontra nos últimos dias de vida. Como forma de comemorar a trajetória de sua existência, ele transforma o seu aniversário num café literário dentro da casa de repouso geriátrica em que vive, e tem a oportunidade de misturar a declamação de poesias com a contação de histórias da sua vida.

- ***Relembrar o passado é se preparar para o futuro***. Aniversariante: Marcela Piccolo, 14 anos – junho de 2015. Uma adolescente do bairro do Andaraí, zona norte do Rio de Janeiro, decide montar uma peça de teatro sobre a sua história de vida para ser apresentada na festa junina da vila residencial em que mora. Para isso, em apenas um dia, ela e seus amigos, com ajuda de um diretor de teatro, ensaiam a peça que é apresentada na mesma noite. Amigos, familiares e moradores assistem ao espetáculo sobre a história de vida da moradora que reside nesta vila desde seu nascimento.

A realização das sete festas de aniversário aconteceu entre o período de dezembro de 2013 a junho de 2015. A partir desses experimentos com aniversariantes de perfis e contextos diferenciados, foi possível desenvolver análises dos conceitos levantados e propor metodologias variadas de criação. Esta pesquisa, de aporte teórico-prático, pretende se legitimar no campo das artes cênicas a partir da minha atuação como artista-pesquisador. Para isso, estabeleço uma relação entre a reflexão, experimentação e pesquisa somadas ao fazer artístico de conhecimento sensível e intuitivo, que também faz parte do processo de criação.

É certo que existe uma dificuldade para entrelaçar pesquisa e arte, uma vez que é impossível utilizar parâmetros quantificáveis que tragam resultados exatos. Nesse sentido, o

meu papel como pesquisador foi enfrentar estas dificuldades para identificar os problemas a partir do que eu poderia formular como dados para o projeto de pesquisa. Como serão vistos nos capítulos seguintes, muitos dos problemas encontrados foram questões fundamentais que mobilizaram o direcionamento da metodologia, fazendo-me compreender novos caminhos não identificados na primeira etapa de concepção.

Devido a isso, faço aqui o uso do conceito de *pesquisa em arte* “para designar exclusivamente as pesquisas relacionadas à criação artística, que se desenvolvem visando como resultante final à produção de uma obra de arte, que são empreendidas, em virtude desse fato, por um artista” (ZAMBONI, 2006, p.7). Como pressupõe o autor Silvio Zamboni, estabeleço uma relação entre arte e ciência a partir da criação de um modelo comparativo, que seria a relação entre os aniversários como performance e as festas de aniversário ditas convencionais. Ao estabelecer comparações, pude criar relações, ou seja, sistematizar de forma consciente as semelhanças, as diferenças e os dilemas surgidos. A problematização central consiste em questionar a perda do valor simbólico que ocorre atualmente nas festas de aniversário. Por isso, a pesquisa almeja investigar como hipótese e expectativa o valor ritualístico e performativo como uma ferramenta possível para reinventar novas formas artísticas e modelos de aniversário, tornando as festas mais relacionais, interativas e participativas.

A busca sistemática dos resultados se deu a partir da observação dos experimentos, assim como a realização de entrevistas com os aniversariantes e seus convidados para confrontar suas visões de espectadores com a minha própria visão de artista-pesquisador. Da mesma forma, como a metodologia buscou encontrar respostas para as perguntas levantadas, ela também permitiu encontrar dados que não estavam premeditados a priori. Todos esses levantamentos estão desenvolvidos de forma mais extensa no capítulo cinco, *Epílogo festivo*, em que reflito sobre os relatos colhidos ao longo dos processos de criação e de realização das festas de aniversário.

O objetivo desta pesquisa não é buscar um fim, mas contemplar o encerramento de uma atividade com conclusões e resultados colhidos dentro do contexto das experimentações levantadas<sup>1</sup>. O mesmo projeto poderia se expandir com a busca de perfis ainda mais

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que, em termos processuais, a escrita da presente dissertação sofreu um desvio temático, na medida em que, no primeiro ano de mestrado, as festas constituíam apenas um capítulo de toda a dissertação. Posteriormente, a partir do momento da banca de qualificação, por recomendação das professoras examinadoras

específicos e diferenciados. Contudo, dentro do tempo permitido para um processo de pesquisa em nível de mestrado, optei pela criação e realização de sete festas, capazes de contemplar perfis de aniversariantes com diferentes idades e contextos de vida, abarcando infância, adolescência, juventude, vida adulta e velhice. Além disso, busquei trabalhar com artistas profissionais e com aniversariantes não inseridos no ramo artístico, para que eu pudesse validar a pesquisa nos dois setores. Outro dado fundamental é que tive contato prévio de relação e afinidade com apenas duas aniversariantes<sup>2</sup>, enquanto que, em relação aos outros, eu conheci pela primeira vez através da realização desta pesquisa. Assim, pude incorporar a criação da relação com os aniversariantes como parte do processo artístico desenvolvido. Com cada aniversariante, busquei trabalhar sobre diferentes caminhos de criação, respeitando as suas diferenças e contextos de vida, permitindo que isso servisse de dado para a construção das metodologias de criação.

Em termos de escrita, ela se deu tanto a partir da leitura de referenciais teóricos escolhidos para ajudar na interpretação dos conceitos escolhidos, *ritual de passagem*, *(auto)biografia cênica* e *arte festiva*, como também através da observação dos processos de criação, das pesquisas de campo e de relatos colhidos em entrevistas. Para a inserção da questão dentro de um quadro teórico, escolhi os referenciais que menciono a seguir.

Para o segundo capítulo, referente ao *ritual de passagem*, utilizo os autores Jean-Jacques Rousseau (festas e teatralidades), Georg Simmel (papéis sociais), Thales de Azevedo (ciclos de vida), Deleuze e Guattari (devir), Duvignaud (festa como criação de ruptura e preparação para o futuro), Arnold van Gennep (ritos de passagem), Mariza Peirano (noção histórica de ritual), Richard Schechner (teoria e antropologia da performance), Martine Segalen (ritos e rituais contemporâneos), Stanley Tambiah (aproximação para o ritual), Joaquim Teixeira (festa e identidade), Eric Hobsbawm (invenção das tradições), Johann Huzinga (homo ludens e teoria do lúdico) e Victor Turner (o processo ritual). Dessa forma, tenho referenciais teóricos que me auxiliam a pensar a constituição da festa de aniversário

---

e da minha orientadora, foi mais pertinente optar pela restrição de um tema específico, visto que assim eu poderia realizar uma pesquisa mais aprofundada e consistente. Depois de optar pelo tema das festas, houve uma reescrita geral da dissertação que se deu ao longo do mês de setembro de 2014 até junho de 2015 com a realização dos últimos experimentos da festa e da escrita final. Em termos de processo integral, a pesquisa envolveu a duração de um ano e seis meses, desde o primeiro aniversário realizado até o término da escrita da dissertação.

<sup>2</sup> As aniversariantes com as quais eu possuía vínculo de relação e afinidade são: Alessandra Biá e Aline Leite Lunes. Com a primeira, possuo uma relação de amizade há mais de oito anos, enquanto que em relação à segunda, ela foi minha aluna de teatro de curso de formação livre.

enquanto um momento performático que marca a transição de ciclos da vida de um sujeito, evidenciando uma recriação de suas subjetividades para uma nova etapa de vida.

Para o terceiro capítulo, referente à *(auto)biografia cênica*, trago alguns referenciais de minha pesquisa anterior sobre biodrama, fazendo uma releitura com a busca de instrumentais específicos para a pesquisa atual, como os autores Leonor Arfuch (espaço biográfico e subjetividade contemporânea), Philippe Lejeune (pacto autobiográfico) e Paula Sibília (show do eu). Incorporo algumas novas referências, como Beth Lopes (performance da memória), Ervin Goffman (representação do eu na vida cotidiana), Luiz Augusto Rezende (microfísica do documentário), Michel Foucault (cuidado de si), Doubrovsky (autoficção), Luciana Hidalgo (estudos literários brasileiros sobre autoficção) e Suely Rolnik (cartografia e microfísica do desejo). Assim, pude entrar em contato com conhecimentos importantes do campo da (auto)biografia, principalmente se relacionando com a categoria da autoficção que muito me interessa no presente. O intuito deste capítulo é traçar discussões importantes para refletir sobre a criação (auto)biográfica nas festas de aniversário e também refletir sobre a discussão da (auto)biografia no contexto da arte contemporânea.

Para o quarto capítulo, referente ao *aniversário como performance*, trago um campo interdisciplinar de referências que abarcam conhecimentos advindos dos estudos da performance, do teatro, da filosofia, da sociologia, da pedagogia etc. Por ser o capítulo que aborda diretamente o conceito de *arte relacional*, que serve como base para a compreensão da proposta de arte festiva, ele desenvolve uma discussão interdisciplinar. Para isso, abordei as seguintes referências: Tania Alice (revolução dos afetos), Jorge Larrosa (experiência), Nicolas Bourriaud (estética relacional / formas de vida / invenção de si), Claire Bishop (antagonismo e crítica da estética relacional), Pablo Helguera (arte socialmente engajada), Michel de Certeau (invenção do cotidiano), John Dewey (arte como experiência), Domenico de Masi (ócio criativo), Umberto Eco (obra aberta), Guatarri (as três ecologias), Hans Ulrich Gumbrecht (produção de presença/produção de sentido), Jean-François Lyotard (condição pós-moderna), Jacques Rancière (partilha do sensível) e Diana Talyor (atos de transferência).

No último capítulo, trato de relacionar os depoimentos colhidos nas festas com os referenciais teóricos desenvolvidos anteriormente. Assim, estabeleço uma arguição teórica com o propósito de desenvolver as considerações finais a partir da experiência integral de pesquisa e projeto.

Em muitos momentos, o próprio referencial teórico me forneceu o método interpretativo que foi posto em prática; em outras situações, a prática me fez compreender de forma mais aprofundada os estudos teóricos. Sendo assim, assumo a minha interpretação como parte formal da análise, capacitando a teorização de dados empíricos a partir de uma perspectiva teórica escolhida no início da pesquisa.

# 1 ARTE FESTIVA

## 1.1 Festa e teatralidade

“Vós mesmos formareis um espetáculo, o mais digno que ele possa iluminar” (ROUSSEAU, 1993, p.128).

Para pensar uma teoria das festas, torna-se fundamental analisar o texto *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, de Jean-Jacques Rousseau, que está contextualizado num debate filosófico sobre a função social dos espetáculos e do teatro na segunda metade do século XVIII. O livro surge como uma resposta de Rousseau ao filósofo e matemático D’Alembert, que publicou um verbete intitulado *Genebra na Enciclopédia*, em 1757, comentando a importância e a necessidade da presença do teatro na cidade de Genebra, onde ele estava proibido por leis. No ano seguinte, Rousseau alega em resposta que, devido à especificidade cultural e à tradição local de Genebra, o teatro poderia ser identificado nas festas cívicas ao invés dos espetáculos teatrais e suas formas de representação. Rousseau examina a função dos espetáculos e o papel do teatro no contexto de sua época para se opor ao etnocentrismo dos filósofos enciclopedistas, Alembert e Diderot, e alega que, para Genebra, é mais apropriada a exaltação de festas cívicas.

É importante investigar o profundo sentido da crítica de Rousseau ao se opor à instalação do teatro em Genebra. Primeiramente, não se deve confundir a crítica do autor com um posicionamento moral e teológico sobre o teatro nem com uma recusa da arte de representação. Num caminho mais profundo, o que o filósofo francês busca sinalizar em seu discurso é um exame da função social e política dos espetáculos da sua época. Uma de suas principais colocações questiona se a função do teatro em cada cidade terá diferentes importâncias e de acordo com as especificidades de cada cultura local. Outra observação importante é compreender que a crítica de Rousseau questiona politicamente o regime do teatro clássico francês, que pressupunha uma cena ilusionista que diferencia rigidamente o palco e a plateia. Em contraponto a isso, Rousseau defende uma maior aproximação entre os dois, para que os espectadores se tornem atores e façam parte ativamente do espetáculo. Daí a sua provocação ao sugerir que as festas cívicas fossem mais adequadas, pois nelas havia uma

aproximação máxima entre palco e plateia. Com isso, Rousseau identifica dimensões de teatralidade e espetacularidade presentes nas festas cívicas.

No final do seu texto (ROUSSEAU, 1993, p.128-136), o autor chega ao ponto fundamental de seu discurso, que não é negar a presença de espetáculos teatrais na República. Ele defende que é importante que haja muitos espetáculos e identifica que neles há um “real ar de festa” (ibidem, p.128). É neste momento que podemos identificar uma associação dos espetáculos teatrais com as festividades cívicas e, conseqüentemente, concluímos que Rousseau enxerga que na festividade há camadas de teatralidade e, numa relação inversa, o mesmo acontece.

Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade (ibidem, p.128).

Rousseau identifica que o teatro tão aclamado por D’Alembert já está presente em sua cidade (Genebra), não sendo necessário para isso instalar novos teatros e trazer trupes estrangeiras para encenar espetáculos baseados no modelo clássico francês do palco italiano. Rousseau cita os diversos eventos e festas cívicas que ocorrem anualmente em sua cidade, como prêmios públicos, competições de navegação, exibições militares, lutas de ginástica, corridas, lançamentos de disco, disputas de barco etc:

Haveria no mundo um espetáculo mais brilhante do que ver, nesse amplo e soberbo lago, centenas de barcos, elegantemente equipados, partirem todos ao mesmo tempo, uma vez dado o sinal, para capturarem uma bandeira colocada no objetivo, e depois servirem de cortejo ao vencedor que retorna em triunfo para receber o merecido prêmio? Todos esses tipos de festas só custam o que estivermos dispostos a pagar, e só a afluência de pessoas já as torna magníficas (ibidem, p.129).

Ele ainda alega que há um envolvimento maior do povo com as festas cívicas, momentos nos quais os cidadãos vivenciam o universo das brincadeiras, apaziguando as diferenças e fazendo com que “tudo se torne comum a todos” (ibidem, p.129). As festas públicas proporcionam a união e o divertimento, que são inspirações da natureza. Rousseau recusa o modelo de palco italiano, que era a convenção do teatro clássico francês, para sugerir uma forma teatral presente nas festas. Para Rousseau, as festas não apresentam separação

entre espectadores e espetáculo. Ao transpor a concepção de teatro para as festas, Rousseau pontua que é possível identificar características do fenômeno teatral no próprio caráter social das festas. Trata-se de pensar a estética dos espetáculos a partir dos condicionamentos sociais. Nesse sentido, penso que o maior propósito colocado na crítica de Rousseau é o de desvincular a estética do teatro apenas do âmbito das apresentações de espetáculos, uma vez que este isolamento privilegia apenas um grupo minoritário da sociedade. Ele propõe pensar o teatro de forma mais extensa, ou seja, a partir da observação daquilo que já está presente em nossas vivências cotidianas e transpor isso como camada de teatralidade. Surge, assim, uma concepção sociológica mais complexa e profunda a partir de um olhar sobre as relações sociais. Este tipo de visão sobre o teatro, já problematizada por um autor do século XVIII, é densamente explorada pela teórica e pesquisadora Josette Féral, em seu texto “A Teatralidade: Em Busca da Especificidade da Linguagem Teatral” (2015. p.81-99), no qual é definido o conceito de teatralidade como algo que se expressa além da esfera restrita da arte do teatro. Féral identifica que a teatralidade se trata de uma estrutura transcendental<sup>3</sup>, uma vez que é possível que ela esteja presente em diversas manifestações do mundo real. Sendo assim, o teatro como uma estrutura de caixa preta e formato de placo italiano simboliza apenas uma das muitas dimensões de teatralidade: “O limite entre teatro e cotidiano é mínimo. Em sua definição mais ampla, a teatralidade pertence a todos” (ibidem, p.89). Se levarmos em consideração o ponto de vista da autora, podemos definir que o conceito de teatralidade está presente em atos, acontecimentos, situações e objetos dentro e fora da cena teatral, o que nos aproxima da visão filosófica discutida em Rousseau.

É possível falar de uma festa primitiva como um referencial de crítica de Rousseau em relação à exuberância da aristocracia e apoderamento da cultura por parte da elite. Ele defende outra visão de festa, que se aproxima mais de uma proposta artesanal: uma simplicidade, a reunião de uma coletividade, espaços abertos, práticas coletivas e valorização do encontro social. Contudo, Rousseau critica a alta representação das festas da elite, alegando que elas impediam a verdadeira troca de relações entre a comunidade social. Vale lembrar que as ideias defendidas por Rousseau estão contextualizadas na Revolução Francesa e o estabelecimento do estado moderno. Certamente, as proposições filosóficas de Rousseau se

---

<sup>3</sup> “O que quer dizer que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, nem propriedades qualitativas que permitam reconhecê-la com exatidão. Ela não é um dado empírico. É uma situação do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário. É essa situação das estruturas do imaginário, fundadas sobre a presença do espaço do outro que permite ver o teatro. Ver a teatralidade nesses termos coloca a questão da transcendência da teatralidade” (FÉRAL, 2015, p.88).

assemelham a um viés mais utópico do que prático em termos de realização. Contudo, suas ideias e seus escritos são valiosos como um referencial para pensar o verdadeiro sentido do encontro e das trocas entre microcomunidades, e no sentido humano e político que há por trás disso.

Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: ofereci os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos (ROUSSEAU, 1993, p.128).

As ideias abordadas pelo autor em relação às festas populares me ajudam a discutir noções importantes para este projeto, como: participação coletiva, construções afetivas e sociais, trocas de experiências, encenação de papéis sociais, dramaturgia de festividade etc. O texto *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* desdobra uma visão antropológica sobre a vida social e a cultura popular festiva, encontrando uma ligação forte entre as dimensões de teatralidade e de festividade. A teoria das festas desvenda a encenação da vida social de grupos, contextos e particularidades específicas. Numa festa de aniversário, todos que participam do acontecimento estão incluídos e se percebem envolvidos numa comunidade específica: “é a recusa de uma essência coletiva encarnada no pequeno grupo que se apresenta em espetáculo” (PAIVA, 2005, p.205).

Outro autor, Joaquim de Sousa Teixeira (2010), em seu texto *Festa e Identidade*, define sinteticamente a festa como uma composição de elementos estruturantes:

(i) Uma celebração simbólica de um objeto (evento, homem ou divindade, fenômeno cósmico, etc.) (ii) num tempo consagrado (iii) a atividades coletivas múltiplas e diferenciadas, (iv) com uma função expressiva.

Noutra linguagem, mais sensível à constituição social da identidade, a festa caracteriza-se por dois traços distintivos:

(i) Toda a atividade ritual em correlação com a organização social do tempo (é cerimônia); (ii) uma atividade social agradável (é festividade).” (TEIXEIRA, 2010, p.18).

De acordo com o autor, existem basicamente quatro elementos que constituem uma tipologia da festa: o objeto, os grupos celebrantes, o tempo e as atividades específicas. Assim, as festas se classificam como possíveis variações de cada um destes elementos constitutivos. É sempre necessário um olhar cuidadoso de adaptação da proposta para os diferentes contextos festivos, visto que as festas possuem um caráter multiforme.

Nos aniversários como performance, os convidados têm a oportunidade de participar ativamente das dinâmicas performáticas, encontrando um espaço propício para o exercício das relações presenciais, que dão sentido político para o encontro afetivo. Como este é um dos importantes fatores da minha análise, defino *afeto* a partir da teoria deleuziana<sup>4</sup>, que articula a potência do encontro entre corpos cujas entidades atuam uns sobre os outros, provocando a transição de estados num espaço onde ocorre o processo de comunicação. Assim, os afetos pressupõem a existência de forças que estão em constante atividade dinâmica na qualidade de devir e transformação. Originalmente, a concepção de afeto para Deleuze parte de sua leitura em relação aos escritos de Espinosa, principalmente em relação a sua obra *Ética*, na qual ele define o conceito de afeto na terceira parte intitulada “A origem e a Natureza dos afetos”: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOSA, 2009, p.98).

A teoria filosófica colabora para minha pesquisa no sentido de investigar como os corpos podem ser sensibilizados numa capacidade de afetar e de serem afetados por outros corpos na ordem desses encontros festivos, resultando níveis de transformações mútuas. A partir dessa perspectiva, o aniversariante, incorporado nos seus círculos sociais, encontra a transcendência da felicidade na liberdade de experimentação através de sua microcomunidade afetiva. Visto isso, faço uma transposição do modelo proposto por Joaquim Teixeira para este projeto em específico:

(i) Celebração simbólica do momento de vida do aniversariante, (ii) a sua data de aniversário ou alguma data próximo de seu aniversário que seja viável para reunir seus convidados, (iii) atividades performáticas que pressupõem a participação coletiva para a criação de uma experiência sensível e compartilhada, (iv) função artística.

(i) Atividade para celebrar um rito de passagem que valorize tudo o que foi vivenciado (passado) com aquilo que se deseja para o próximo ciclo de vida (futuro), (ii) dimensão de arte festiva, (auto)biografia cênica e rito de passagem.

---

<sup>4</sup> “É certo que o afeto supõe uma imagem ou ideia (afecção) da qual deriva como da sua causa. Contudo, não se reduz a ela; possui uma outra natureza, sendo puramente transitivo e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados. “[...] Quando eu falo de uma força de existir maior ou menor que antes, não entendo que o espírito compara o estado presente do corpo com o passado, mas que a ideia que constitui a forma do afeto afirma do corpo algo que envolve mais ou menos realidade que antes”. (DELEUZE, 2002, p.25).

O autor Ervin Goffman (2007), no livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, utiliza o conceito de *círculos sociais* para refletir sobre o mundo social e as relações que se estabelecem entre os indivíduos em seus respectivos contextos. O autor relaciona esta ideia com a concepção de uma metáfora dramaturgic que investiga os modos e papéis como os indivíduos se apresentam em termos de performances sociais nas diversas situações do cotidiano:

Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A plateia constitui um terceiro elemento da correlação, elemento que é essencial, e que entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a plateia. (GOFFMAN, 2007, p.9).

Segundo Richard Schechner, todo comportamento social, na verdade, é uma performance, tendo em vista que todo ser humano executa diversos papéis sociais no dia a dia (1988, p.55). As festas de aniversário podem ser compreendidas como a composição de uma interação social. Em relação aos atores sociais presentes numa festa de aniversário, a presença dos seguintes subgrupos pode ser identificada: 1) o aniversariante; 2) os convidados; 3) em alguns casos, a equipe de profissionais, que se responsabiliza por diversas tarefas relativas à alimentação, limpeza, segurança etc. Os aniversários são vistos como confraternizações sociais e rituais dentro das quais o aniversariante compartilha um acontecimento de reunião com seus convidados, que configuram diferentes atores sociais (familiares, amigos, colegas de trabalho, vizinhos, conhecidos etc).

Na medida em que esta pesquisa trata de uma experimentação artística relacional, é importante traçar os perfis de cada subgrupo, com o objetivo de compreender como se dá a relação de um círculo social com os demais. Para este tipo de estudo, a sociologia da arte é um instrumento de análise para qualquer tipo de investigação sobre formas de arte relacional (BOURRIAUD, 2009). Georg Simmel (1997) estabelece o conceito de *círculos sociais* para falar que, na sociedade moderna, um indivíduo possui inúmeras redes de sociabilidade de diferentes contextos, que vão desde a família até o ambiente de trabalho, as atividades profissionais, os grupos de encontro, os cursos etc. No caso das festas de aniversário, em geral, são as únicas oportunidades que o sujeito possui para reunir, ao mesmo tempo e no mesmo espaço, todos aqueles grupos que formam e fazem parte do seu cotidiano. É um

momento único quando é possível perceber o universo múltiplo e variado da vida cotidiana do aniversariante.

Nessa rede de relações, o aniversariante se vê simultaneamente diante de seus diversos contextos cotidianos, precisando assumir uma hibridização de seus diferentes papéis sociais. Isso provoca uma espécie de estranhamento nos convidados, pois eles reconhecem no aniversariante outras facetas ainda não vistas no contexto social específico compartilhado. Por se tratar de um experimento artístico, este estranhamento se torna ainda mais intensificado, pois o aniversariante também desempenha o papel de artista.

A interação (isto é, interação face a face) pode ser definida, em linhas gerais, como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata. Uma interação pode ser definida como toda interação que ocorre em qualquer ocasião, quando, num conjunto de indivíduos, uns se encontram na presença imediata de outros (GOFFMAN, 2007, p. 23).

Para estimular a interação, é fundamental diminuir a distância entre os atores sociais para que haja uma aproximação maior entre todos como criadores do “espetáculo”, visto que os convidados são cocriadores das performances ditas relacionais, e se tornam participantes e ativadores da obra. A desconstrução dessas lógicas permite a configuração de novos arranjos sociais, ainda que efêmeros e momentâneos.

A cada ano, o indivíduo está em constante processo de descoberta pessoal. Nesta condição, em que o ser humano está sempre em processo de reconstrução de sua identidade, acredito que as festas de aniversário são momentos de ousadia, transgressão e transcendência pessoal. A sensibilidade de acionar o ser humano na recriação de percepções é uma forma de praticar a sua sensibilidade e subjetividade através de uma experimentação de linguagem artística e performativa. O aniversário como performance pode propiciar um processo de descoberta pessoal e ativar um processo criador no campo da arte. O sentido performativo está presente naquilo que é da ordem do sensível na vida do sujeito. A linguagem artística da performance permite que o indivíduo traga à tona as imagens do seu mundo, as quais revelam a vida na sua plenitude. Os seus desejos de vida encontram sentidos não apenas no mundo vivido, mas também no mundo sonhado. Os sonhos e desejos, presentes na ordem do sensível, revelam diferentes modos de ser, ver e perceber o nosso mundo pessoal. A busca por um autorreconhecimento artístico é aquilo que afeta o nosso espaço de sonhar e imaginar uma vida com novas possibilidades de existência.

A arte da performance ativa a possibilidade de perceber uma nova rede de sentidos possíveis para as imagens simbólicas do sujeito sobre a sua própria vida. O exercício lúdico do imaginário pessoal é aquilo que permite uma abertura espiritual para o acesso de sua subjetividade. Trata-se de transcender os clichês de nosso próprio cotidiano, de reinventar a nossa rotina e repensar novos caminhos para o futuro. Entrelaçar a subjetividade com os sonhos e desejos pessoais é uma forma de escrever as narrativas de si através de ações performativas. Observo nisso uma aspiração utópica de projetar a vida e as esperanças pessoais do sujeito na medida em que o ser humano é um sujeito inacabado, múltiplo, fragmentado, em pleno estado de devir e disposto a vivenciar constantemente novas experiências. Para este estudo, estou interessado em pensar a memória no campo da imaginação: “imaginar implica memória, lembrar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico” (FABIÃO, 2010, p.323).

No livro *Festas e Civilizações* (1983), o antropólogo francês Jean Duvignaud faz um exame dos diversos tipos de festas nas diferentes civilizações antigas e atuais, articulando categorias como destruição, subversão e transgressão, elaborando uma investigação sobre aspectos obscuros da condição humana. Para o autor, é possível pensar a existência coletiva como uma expressão de teatralização e de encenação, ao traçar uma relação entre festas e ação, drama e papéis sociais de um grupo. Para analisar os conjuntos sociais que são criados nos contextos das festas, Duvignaud utiliza alguns instrumentais conceituais do campo da antropologia, como *drama social*, para pensar a cerimônia enquanto elemento fundamental da vida coletiva, em que se operam os papéis sociais com as representações simbólicas colocadas em jogo. A teatralização seria uma conceituação para pensar um modo coletivo que está preenchido por camadas de espetáculo e formas de dramatização que estão presentes no cotidiano. Contudo, algo importante comentado por Duvignaud é que o teatro se diferencia da teatralização da vida social por um aspecto: o teatro como modelo de representação é constituído por uma experiência estética sem consequências posteriores; já a teatralização da vida social, enquanto cerimônia ritual, possui consequências posteriores, pois está lidando com o fenômeno da vida real. Numa síntese, a primeira não teria consequências direta na vida, enquanto que a segunda lida com um processo dinâmico e real.

Para Duvignaud, a festa é um momento no qual as pessoas rompem a esfera da normalidade e experimentam uma qualidade de estado extracotidiano. Assim, a festa permite

uma forma de transgressão das normas estabelecidas, dando para os participantes uma experiência de intensidade distinta de suas vivências cotidianas. Duvignaud defende que o *ato destruidor*, pertencente às naturezas das festas, está presente em todas as culturas, sociedades e civilizações. Isso nos remete ao texto *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* de Bakhtin (1999), em que o autor aborda a *inversão* como uma potência de ruptura dos papéis sociais em seus contextos normativos. A festa, como o carnaval, por exemplo, seria o momento de reinvenção de si, em que é possível incorporar nossos desejos e imaginações por livre-arbítrio sem restrições morais. A criatividade estaria na inversão das estruturas sociais. Para Duvignaud, a festa seria um pretexto para “o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada” (DUVIGNAUD, 1983, p.68). Ele ainda pontua que o carnaval expressa a noção de festa em sentido pleno (ibidem, p.69), pois a experiência coletiva abole qualquer possibilidade de barreira social e, assim, revela-se a natureza humana. “Ela é a revelação brutal de uma natureza que não dispomos de meios de explicar e que os nossos códigos e regras domesticaram sem pôr de lado. É a experiência de uma destruição paciente e contínua que se desenrola a despeito da nossa presença” (ibidem, p.69). A festa possibilita que as ações humanas se direcionem para o presente. Nas festas, haveria uma espécie de desregramento capaz de misturar as potências de oposição, como o sagrado e o profano, acentuando a transgressão das regras.

A finalidade do lar, do mercado, da ingestão de alimentos ou do poderio é imanente à atividade que envolve estas ações. A festa, em si, ao contrário não implica qualquer outra finalidade senão ela mesma. E mais ainda, a criatividade que faz supor não é criativa senão no âmbito das formas que reveste no curso da sua manifestação. Nesta ocasião ela sai do domínio da percepção, não obstante a sua amplitude por intermédio do reconhecimento das ‘dimensões ocultas’ para penetrar a esfera do imaginário (ibidem, p.66).

Teixeira (2010, p.20/21) comenta que os racionalistas e os membros religiosos foram opositores dos fenômenos festivos ao enxergá-los como momentos de subversão, negatividade, excesso de vícios, preguiça, ignorância, perda de tempo, embriaguez etc. O medo de tais setores era que diminuísse a participação da sociedade nos ritos religiosos. Dessa forma, como constata o autor, houve uma rígida separação entre o trabalho, atividade que dignifica o homem no âmbito religioso, e as festas, momentos de perdição, ócio, miséria e vagabundagem.

A síntese entre espírito de festa e espírito de trabalho, embora já apareça explicitamente numa certa espiritualidade católica do século XIX, nunca será

totalmente conseguida, pois a relação entre festa e trabalho é intrinsecamente tensiva. (TEIXEIRA, 2010, p.21).

Certamente, esta visão ainda perdura e encontra fortes resistências de diversos setores contemporâneos, inclusive dos setores acadêmicos. Como exemplo, no meu processo de pesquisa por material de estudo, pude constatar a pouca ou quase inexistente quantidade de pesquisas direcionadas para o tema das festas. Teixeira comenta que existe uma dificuldade teórica de análise, devido ao fato de que as festas, enquanto acontecimentos, se realizam em diferentes contextos. Isso faz com que a produção de conhecimento científico sobre este tema tenha que passar por distintos campos metodológicos, que abarcam inúmeras áreas de conhecimento: antropologia, etnologia, história, fenomenologia, filosofia, performance, psicologia, sociologia, teologia etc. Em meu caso, direciono a pesquisa para a linha de Estudos da Performance.

No livro *Homo ludens*, o historiador Huizinga (1999) ressalta a importância das funções sociais do jogo, as quais se equivalem em grau de importância com as outras esferas da vida, como o trabalho e os afazeres domésticos. O autor fala na possibilidade de a sociedade se dissolver na filosofia do ludismo para pensar um estado humano que esteja liberado de ações com finalidades e resultados e buscar, ao invés disso, ações esvaziadas de intencionalidade ou utilitarismo. Ele ressalta a importância do jogo para as atividades sociais, defendendo que o mesmo faz parte da natureza humana. Por isso, a teoria dos jogos de Huizinga evoca as festas como a possibilidade de combinar símbolos estabelecidos e tradicionais, desenvolvendo assim atividades que não possuem finalidade ou propósito utilitarista. Para Huizinga, a festa estaria associada ao jogo, ou seja, a potência lúdica nas atividades humanas. Sendo assim, como uma de suas funções, a festa busca questionar nossa cultura e nossos hábitos cotidianos, caracterizando-se por sinalizar a transição de fases.

Para Duvignau (1983, p.211), as festas fazem parte das tramas dos acontecimentos humanos. Por isso, ele defende a visão de que não é possível traçar uma historiografia das festas, visto que elas não configuram uma cultura específica. Pelo mesmo motivo, neste trabalho, não me proponho a realizar um histórico das festas, pois a real questão que investigo está em pensar como é possível articular procedimentos de performances relacionais, de inclusão e de participação com um viés artístico que possa diferenciá-las de modelos hegemônicos, convencionais e padrões existentes.

A pesquisa em arte sobre festas de aniversário pressupõe uma *inclinação epistemológica alternativa*<sup>5</sup> que se diferencia das categoriais de mercado, do sistema capitalista, da economia e da lógica da rentabilidade como contrapartida para alcançar as dimensões do jogo, da arte e do imaginário nas festas como espaços de *interstícios sociais* (BOURRIAUD, 2009, p.19-25). Somente assim é possível resgatar a *intensa comunhão corrosiva* e a *alegria corruptora* (DUVIGNAUD, 1983, p.33) que era natural das festas em outros contextos mais antigos e que foi sendo reprimida nas atuais civilizações advindas da era industrial. A filosofia de Rousseau nos estimula a pensar como devemos conduzir as relações sociais através de estratégias menos formais, pois elas nos trazem uma verdadeira troca e espontaneidade em nossas relações humanas. Isso proporciona um campo criativo mais estimulante e positivo. As reflexões de Rousseau se relacionam diretamente com proposições filosóficas em torno da construção da sensibilidade, das atividades lúdicas, da amizade, do amor, da convivência e do espírito comunitário.

## 1.2 Festa e Arte Contemporânea

Para encerrar este primeiro capítulo, comento de forma sucinta alguns experimentos artísticos que ajudam a refletir o tema da festa, presente em algumas expressões cênicas e performáticas da arte contemporânea.

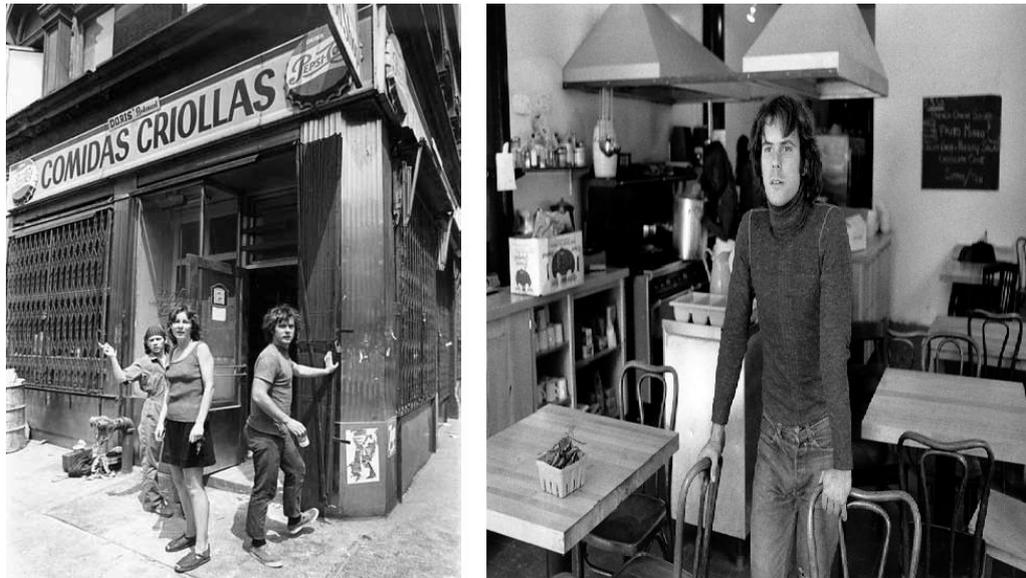
No campo da performance, o artista americano Gordon Matta-Clark trabalhava principalmente a transformação de espaços convencionais, como prédios abandonados, em locais de práticas artísticas, experimentações de linguagens e trocas de experiências. Um de seus trabalhos mais interessantes é *Food*. O artista abriu um restaurante<sup>6</sup>, no bairro do Soho, em Nova Iorque, em que aconteciam *happenings* e intervenções artísticas a partir das quais era reunida uma comunidade de artistas da época. O espaço arquitetônico do restaurante foi construído de forma que fosse possível ver a cozinha a partir do espaço de jantar dos clientes, transformando o ato de cozinhar numa ação performática. Assim, o restaurante passou a ser

---

<sup>5</sup> “Essas constatações, indubitavelmente, postulam uma nova epistemologia, uma outra experiência no estudo das sociedades. Seria a tarefa de entender e analisar *aquilo* que os nossos antecessores não quiseram ver e procuraram esconder ou minimizar – a festa, o jogo, o sagrado, o imaginário, a nossa vida psíquica em sua totalidade que nenhuma ideologia pode ocultar” (DUVIGNAUD, 1983, p.25).

<sup>6</sup> O estabelecimento permaneceu em funcionamento entre os anos de 1971-73.

local criativo e de convivência através de uma atmosfera amistosa. Os artistas se reuniam para criar enquanto comiam, transformando o fazer artístico numa celebração do encontro e do prazer festivo e pensando a arte como espaço de socialização.



**Imagem 1: Gordon Matta-Clark em *Food* em 1971. Fotos retiradas do site: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/02/gordon-matta-clarks-art-restaurant-resurrected/>. Acesso em: 18/07/2015.**

Ainda em relação à mistura de práticas artísticas com práticas cotidianas de comida, outro exemplo interessante é o artista argentino Rirkrit Tiravanija, que é conhecido por seus trabalhos de ações performáticas envolvendo culinária. É muito usual, em suas práticas artísticas, o artista proporcionar comida para o público como forma de estimular um meio comum para criar relações e trocas de experiências. Inclusive, em alguns de seus trabalhos, o artista coloca o próprio público para preparar a comida de forma conjunta, como pretexto para criar uma conversa. Dessa forma, o artista acredita que oferecer comida é uma forma de estimular mais ainda o interesse das pessoas pela arte, proporcionando a possibilidade de comer enquanto se aprecia esteticamente uma obra de arte. No Brasil, o coletivo *Heróis do Cotidiano* realizou a performance *Banquete* que consistiu em preparar uma grande mesa e convidar transeuntes para se sentarem, comerem e conversarem sobre o amor.



**Imagem 2:** *Cooking Up an Art Experience* de Rirkrit Tiravanija no MoMA em New York. Foto retirada do site: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience). Acesso em: 18/07/2015.



**Imagem 3:** *Banquete dos Heróis do Cotidiano*. Foto retirada do site: <http://ocoletivoheroisdocotidiano.blogspot.com.br/2010/06/banquete-de-platao-na-praia-de.html>. Acesso em 18/07/2015.

Outra artista interessante que trabalha este tipo específico de relação é a artista inglesa Lois Weaver, cujo trabalho inclui a mistura de performance, feminismo, questões de gênero e ativismo. Um de seus trabalhos marcantes é *The long table*, no qual a artista cria uma instalação performática para encorajar conversas informais sobre assuntos polêmicos evitados pela sociedade, como, por exemplo, sexo, drogas, velhice e morte. A artista é conhecida por utilizar a performance como dispositivo para criar conversas. Assim, ela busca sempre trazer uma atmosfera festiva para ambientes desmotivados, como prisões e asilos. Um dos projetos levantados por seu grupo de ativismo lésbico, *Split Britches*, trata de criar ações performáticas

em ambientes de velhice para motivar os idosos a dançar e a conversar sobre sexo de forma descontraída e relaxante.



**Imagem 4: *The long table* de Lois Weaver. Foto retirada do site: <http://www.thisisliveart.co.uk/blog/are-we-there-yet-a-study-room-guide-on-live-art-and-feminism-launch-event/>. Acesso em: 18/07/2015.**

Em relação à ação de transformar o próprio aniversário numa obra de arte, cito o trabalho de Eduardo Flores, mencionado no texto de Eleonora Fabião (2008. p.236), que, em 2002, transformou a sua própria festa de aniversário numa ação de rua, compartilhando bolo, abraço e mensagens de felicidade com transeuntes.

Recentemente, em 20 de junho de 2013, o artista brasileiro Tales Frey, residente em Portugal, desenvolveu uma performance de aniversário intitulada *Proxim(a)idade*, na qual realizou uma ação artística a partir do seu rito de passagem. Em tal trabalho, o corpo do artista permanece deitado e imóvel sobre um espaço vazio. No seu corpo, estão amarrados fios que sustentam balões de gás hélio. A imagem do seu corpo, que busca um contato com o chão, e os balões, que naturalmente buscam se elevar para cima, criam uma metáfora simbólica entre a passagem da morte para o renascimento. O corpo imóvel não deseja comemorar uma festa de aniversário, apenas se mantém como marca simbólica que evidencia de forma crítica e debochada o seu ritual de passagem. A partir desse trabalho, o artista iniciou uma série que pretende continuar até o momento de sua morte, quando projeta um velório concebido como

um happening artístico e conceitual. A proposta do artista é realizar anualmente uma ação artística, ao transformar o seu aniversário num rito performático, abdicando assim das festas convencionais<sup>7</sup>.



**Imagem 5: *Proxim(a)idade* de Tales Frey. Foto enviada pelo artista de seu acervo pessoal.**

No teatro, o espetáculo *Festa de Separação: um documentário cênico*, de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, estreado em 2009, teve uma reconhecida notoriedade no circuito paulista e carioca e provocou um grande impacto no público e na crítica devido à singularidade da experiência cênica. O espetáculo aborda a experiência real do casal de artistas (a atriz Janaína Leite e o músico Felipe Teixeira Pinto) que celebrou o término do seu

---

<sup>7</sup> Desde o início da sua primeira performance de aniversário, o artista já realizou até então os seguintes trabalhos: *Proxim(a)idade* (2013), *Reverso* (2014) e *Indestrutível* (2015). As ações são sempre originadas no dia 20 de junho, embora o artista sempre costuma repetir as ações com o objetivo de transformar os rituais de passagem em rituais estéticos.

relacionamento. Em cena, ambos assumem suas próprias identidades para transformar a sua vivência real numa produção artística. No final da relação, os dois realizaram uma série de encontros festivos com os amigos e parentes como forma de celebrar o rito de passagem da separação. Para isso, eles convidaram o cinegrafista Evaldo Mocarzel para que ele documentasse as festas. Posteriormente, o material audiovisual foi utilizado nas projeções do espetáculo.



**Imagem 6: Espetáculo teatral *Festa de Separação* de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto. Foto retirada do site: <http://www.funarte.gov.br/evento/festa-de-separacao-um-documentario-cenico/>. Acesso em: 18/07/2015.**

Na argentina, existe a *Fiesta Plop*, criada há oito anos por um grupo de alunos de teatro recém-formados, que havia decidido inovar a noite de Buenos Aires com uma festa performática. Para isso, eles sediaram a festa num antigo e elegante teatro abandonado do bairro Colegiales. Inicialmente, a festa trazia uma proposta ousada para todos que buscassem um ambiente *trash* e *underground* para o público jovem e gay. A peculiaridade da festa é que ela continua se realizando todas as sextas-feiras de forma ininterrupta e no mesmo local. A festa recriou vida para o teatro abandonado, transformando-o num encontro ritual para todos que possuem medo de envelhecer e de deixar a adolescência. Ali, estes “chicos”<sup>8</sup> encontram

<sup>8</sup> “Chicos” é uma expressão cotidiana do espanhol argentino para se referir a *garotos*.

um lugar para expressar a liberdade da cultura jovem sem moralismo e culpa. Assim, a festa marca a performance semanal que reúne gerações de novos e velhos adolescentes.



**Imagem 7: *Fiesta Plop*. Foto retirada do site: <http://www.lanacion.com.ar/1312904-las-mejores-cinco-fiestas-extravagantes-de-la-ciudad>. Acesso em: 18/07/2015.**

Em tais trabalhos, que são exemplos ilustrativos do universo da arte contemporânea, podemos identificar elementos como: a incorporação de atividades cotidianas como forma de estimular a prática artística; a realização de performances em espaços privados, ou a extensão de espaços privados para performances em espaços abertos e públicos; a arte da performance pensada como contexto de inclusão social; a arte como dispositivo de descontração para ativar participações e interações alheias; a arte como espaço de interstício social; a arte pensada como troca de experiências e afetos; a ação ritual como campo simbólico de expressão da vida; a arte como forma de encenações documentárias do sujeito e a articulação da atmosfera cotidiana como forma de estimular o prazer festivo para a vivência do contato com a obra de arte.

## 2 RITUAL DE PASSAGEM

### 2.1 Aniversário artístico como rito de passagem

É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade, casamento, paternidade, profissão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objeto é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada (...) Aliás, o indivíduo modificou-se, porque tem atrás de si várias etapas, e atravessou diversas fronteiras. Daí a semelhança geral das cerimônias do nascimento, da infância, da puberdade social, noivado, casamento, gravidez, paternidade, iniciação nas sociedades religiosas e funerais. Além do mais, nem o indivíduo nem a sociedade são independentes da natureza, do universo, o qual também está submetido a ritmos que afetam a vida humana. Também no universo há etapas e momentos de passagem, marchas para adiante e estágios de relativa parada, de suspensão. Por isso, devemos associar as cerimônias de passagens humanas às que se relacionam com as passagens cósmicas, a saber, de um mês ao outro (cerimônias da lua cheia, por exemplo), de uma estação a outra (solstícios, equinócios), de um ano ao outro (Dia do Ano-Novo, etc) (VAN GENNEP, 2011, p.25).

O *rito de passagem* se caracteriza como a transição de um *status* de natureza específica a outro diversificado. Em geral, associamos os ritos de passagem aos momentos de nascimento, de morte, de iniciação num novo ciclo ou etapa da vida ou qualquer forma de transição que nos faça passar para uma nova realidade. Por isso, o rito simboliza uma preparação para um desapego e motivação para uma nova experiência de vida. Para esta pesquisa, penso o rito de passagem como um acontecimento artístico, que marca a celebração de transição pessoal do sujeito para o próximo ciclo de vida, a partir do ato simultâneo de comemorar as vivências do que foi recentemente vivido e performar os desejos para o futuro que está por vir.

A vida possui um ciclo orgânico na medida em que as pessoas seguem fases biológicas: “desmame, primeiros passos, puberdade, juventude, estado adulto, maturidade, velhice, senilidade, morte” (AZEVEDO, 1987, p.19). Os aniversários são momentos de festividades que marcam o andamento dos anos de nossas vidas. Para muitos, os aniversários

são momentos de refletir sobre a vida e sobre os desejos do futuro. “A festa de aniversário é caracteristicamente um momento, espaço e ação de passagem (...) traduzem o trânsito de uma para outra etapa da existência que se inicia” (AZEVEDO, 1987, p.34). No caso das festas de aniversário, tais datas marcam uma celebração da existência do indivíduo, dando-lhe um sentido metafísico e existencial. De acordo com Teixeira (2010, p.3), a celebração festiva se justifica por um caráter antropológicamente necessário em função do seu papel no processo de identificação dos indivíduos, dos grupos sociais e das nações. Penso que, no caso dos dois últimos, isso se dá por causa de uma legitimação política e histórica. Já no primeiro caso, interessante para esta pesquisa, isso acontece por um propósito existencial. A festa de aniversário celebra o processo de desenvolvimento da dimensão simbólica do sujeito.

Ao invés das convenções impostas para os ciclos de vida que são internalizadas na cultura pela sociedade<sup>9</sup>, estou interessado na possibilidade de escolha, criação e imaginação que o sujeito assume para a sua própria vida. Muitas pessoas nem sequer foram sensibilizadas para ter esta possibilidade de imaginar e de ser protagonistas das próprias histórias. Cabe indagar: qual o mundo imagético, poético e subjetivo de cada aniversariante? Como ele pode transformar os seus desejos para o futuro num rito artístico e performático? Como criar o mito fundador de nossa própria história de vida?

Ao longo de nossas trajetórias, passamos por uma série de transformações e etapas de formação e de celebração. Estou interessado em pensar as festas de aniversário como cerimônias de transição, refletindo sobre um nível de passagem espiritual. Para cada aniversariante, peço que, através de sua festa, medite algum mote imaginativo que expresse um desejo ou projeção de vida futura. Parto do princípio que assumimos a forma como nos concebemos como sujeitos, permitindo que a arte seja transformada numa expressão de nosso imaginário. Em termos de ritual, o que importa não é o ato em si, mas sim o sentido que damos a ele. Dessa forma, a força do ritual adquire sentido na crença da transcendência.

Ao transformar o aniversário numa performance artística, estou encarando o rito como um ato de encenar e transformar o mundo imagético do aniversariante numa experiência sensível e estética. Como seres humanos, temos a necessidade de criar sentido para nossa

---

<sup>9</sup> Posso citar, por exemplo, o aniversário de doze anos que simboliza a passagem da infância para a pré-adolescência; as festas de quinze anos que simbolizam a apresentação da moça de família para a sociedade; o aniversário de dezoito anos que representa a transição para a maioridade do indivíduo. Estes são alguns exemplos de valores criados cultural e socialmente pela sociedade sem que permita que o indivíduo conceba a sua própria transição por escolha subjetiva.

existência. Por isso, o universo simbólico pode se tornar uma verdadeira fonte de conhecimento para a constituição de nossa subjetividade. Assim, performar nosso próprio ritual é uma forma de criar vida e morte para nossos desejos. A cerimônia festiva pode alcançar uma dimensão de transcendência através da função de celebrar a manifestação do eu e de transformação interior, revelando uma tentativa de retomar o caráter ritual, cada vez mais esvaziado de seu sentido simbólico e performativo. A passagem marca um “antes” e um “depois”, a transição de um momento de vida para o outro. O viés artístico deste projeto se diferencia dos rituais de passagem contemporâneos impostos através de modelos convencionais pela sociedade. Adotando outro caminho, considero que cada indivíduo concebe livremente o seu próprio ritual de transição de acordo com os seus desejos e vontades individuais.

O termo “ritual de passagem” foi cunhado pelo antropólogo francês Arnold Van Gennep. Em seu livro *Os ritos de passagem* (2011), o autor desenvolve um estudo aprofundado sobre formas de cerimônias, ritos, rituais e outras formas de performances sociais realizadas ao longo dos ciclos da vida. A análise de Gennep abarca um contexto histórico, citando manifestações do passado até a contemporaneidade. Este livro foi de fundamental importância para compreender os ritos de aniversário como atos teatrais e performáticos a partir de noções advindas da sociologia e da antropologia.

Este projeto surge como forma de dar um sentido mais profundo para as festas de aniversário, ao pensar que, em geral, elas já estão esvaziadas dos valores ritualísticos e simbólicos. Há uma dimensão que deixou de ser vivenciada e, por isso, se empobreceu em termos de experiência. “Em qualquer tempo ou lugar, a vida social é sempre marcada por rituais” (PEIRANO, 2003, p.7). A autora comenta que hoje tendemos a negar tanto a existência quanto a importância dos rituais na nossa vida cotidiana. Ela explica que isso se dá porque tendemos a associar os rituais a eventos históricos do passado. Por isso, não temos a educação estética de identificar a percepção e manifestação dos rituais no presente, que se assumem como eventos esvaziados de significado e conteúdo para a sociedade contemporânea. “Ritual, neste caso, é a dimensão menos importante de um evento, sinal de uma forma esvaziada, algo pouco sério” (ibidem, p.7). Para a autora, nós temos uma tendência natural de separar forma e conteúdo, por isso, remetemos o ritual apenas à sua forma ancestral, que seria uma imagem convencional. Esta explica a dificuldade de as pessoas associarem as práticas rituais aos fenômenos contemporâneos. No caso deste projeto, o

conceito antropológico de ritual pode ser reapropriado para a experimentação de eventos do cotidiano.

Partimos de uma definição operativa de ritual de acordo com os teóricos Mariza Peirano, Richard Schechner, Victor Turner e Martine Segalen. A noção de ritual deve ser constantemente questionada, repensada e problematizada de acordo com seu contexto específico de uso e análise. “A compreensão do que é um ritual não pode ser antecipada. Ela precisa ser *etnográfica*, isto é, apreendida pelo pesquisador em campo junto ao grupo que ele observa” (PEIRANO, 2003, p.9). Sendo assim, uma definição relativa de ritual é mais adequada para o nosso estudo do que uma definição rígida. A perspectiva antropológica nos atenta para o grau de alteridade de qualquer pesquisa acadêmica, isto é, colocar em perspectiva a visão do outro. O que caracteriza um acontecimento de ser potencialmente um ritual é o sentido que projetamos sobre ele. A natureza dos rituais pode ser diversa, mas tenho, neste caso, como restrição a natureza festiva.

## **2.2 Drama social**

Em sua construção social, as festas de aniversário já estão moldadas por convenções: dar presentes, seguir regras de civilidade e normas de conduta do local, acender velas, cantar “parabéns”, cortar o bolo etc. A repetição dessas estruturas transformou os aniversários num processo uniformizador de periodicidade temporal, que busca a padronização de repertórios e gostos comuns conforme a imposição dos modelos de mercado, do capitalismo e da mídia de massa. Identifico um ponto crítico neste processo uniformizador porque ele impossibilita uma reflexão mais profunda e não permite espaços para a expressão das diferenças, dos devires, das individualidades e das subjetividades dos sujeitos. Por outro viés, busco refletir sobre o sentido performativo e ritual de realizar uma festa de aniversário em direção a um contato mais próximo e intimista, capaz de valorizar a experiência e todo o sentido político que está implicado nisso. O poder do ritual é justamente aquilo que pode “ampliar, iluminar e realçar uma série de ideias e valores que, de outra forma, seriam difíceis de discernir” (ibidem, p.49). Não é necessário para isso buscar além, mas sim sensibilizar o olhar para identificar os elementos que existem no cotidiano, que já constituem elementos do ritual. Trata-se mais de

localizar um “repertório usual” (ibidem, p.49) para em seguida reinventá-lo e conferir-lhe novos sentidos.

Victor Turner analisa os conflitos sociais presentes nos rituais, contribuindo para a discussão com a criação do conceito de *drama social*. Em relação a esses eventos em tensão, estariam ações de crise, de reparação e de reintegração. O conceito de drama social, proposto por Victor Turner, nos faz compreender o ritual de passagem através de uma noção de ordem: a separação das condições prévias do sujeito, um estágio liminar de transição e, por fim, uma fase de incorporação para uma nova experiência. Esta última seria uma nova condição de vida do sujeito. As fases do ritual, divididas em três períodos, nos ajudam a localizar de forma pedagógica uma teoria que inicialmente foi proposta para análise geral da sociedade. Outro ponto importante é que a metáfora estética de drama social se torna dinâmica para o reconhecimento do que há de “dramático” nas relações e formas de processos sociais ao observar que os processos humanos estão compostos por estéticas resultantes de produtos culturais e não da natureza (TURNER, 2008, p.27). Assim, compreendo que estamos inseridos em sistemas culturais que dependem de nossas ações para transformar as interações entre os sujeitos.

Faço este tipo de reapropriação do conceito de drama social para pensar a sua configuração em nível (auto)biográfico a partir da ideia de liminaridade<sup>10</sup> da vida do sujeito. Isso nos faz perceber de forma iluminadora que a passagem de vida do indivíduo constitui a noção básica de mudança e de transformação. Para Turner, o ritual está associado ao lugar da experiência a partir da qual é possível uma transformação criativa da consciência do sujeito, pois este último é envolvido num jogo de conciliação para a resolução de sua crise. O ritual, pensado como experiência, é capaz de modificar o sujeito e o grupo no qual ele está envolvido. Assim, a ação da performance potencializa a ampliação de consciência do sujeito, que está imerso no ritual, em seu estado liminar. Dessa forma, associo também o tempo da festa com o estado de devir do aniversariante.

A performance artística, como uma experiência disruptiva na vida simbólica e real do sujeito, expressa o momento de transição do ciclo que se deseja evidenciar, tornando-se uma

---

<sup>10</sup> “Liminaridade é um termo emprestado da formulação, por Arnold van Gennep, dos *rites de passage* ‘ritos de transição’ – que acompanham qualquer mudança de estado ou posição social, ou alguns ciclos etários” (TURNER, 2008, 216).

espécie de moldura para a constituição de nossas subjetividades. Ao performar nosso rito de passagem, podemos expressar o nosso desejo de transformação e permanência, de autoexposição e ocultação, de libertação e controle.

Concluimos, portanto, que rituais são um tipo especial de eventos, mas não qualitativamente diferentes daqueles considerados usuais. Sendo assim, o instrumental desenvolvido para analisá-lo pode ser reapropriado, com proveito, para exame dos eventos cotidianos (PEIRANO, 2003, p.49).

Dar um sentido performativo para o ritual e incorporá-lo numa prática da vida social, como os aniversários, é um ato político na medida em que vivemos numa sociedade efêmera na qual o indivíduo é o centro. Temos uma visão de que há uma separação rígida entre o indivíduo e o universo, sendo este último sempre relegado a um segundo plano. Esta forma de mundo líquido, como anuncia o sociólogo Zigmunt Bauman (2009), pressupõe cada vez mais uma forma de ligação reduzida entre os indivíduos com o universo. O filósofo francês Félix Guattari (2012), em seu livro *As três ecologias*, propõe um projeto de ecosofia relacionado com uma ética de subjetividade no contexto da pós-modernidade (Lyotard, 1998). Neste modelo, o autor articula três dimensões distintas: a *ecologia mental* (o sujeito subjetivo), a *ecologia social* (a relação que desenvolvemos com o contexto ao nosso redor) e, por último, a *ecologia ambiental* (a relação integral com o todo). Tais modelos seriam um conjunto de práticas para resistir às formas de poder impostas pelo sistema dominante, este último sendo denominado por Guattari como *Capitalismo Mundial Integrado* (CMI):

O capitalismo pós-industrial que, de minha parte, prefiro qualificar como Capitalismo Mundial Integrado (CMI) tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia, a publicidade, as sondagens etc (GUATTARI, 2012, p.30/31).

O conceito de *Capitalismo Mundial Integrado* (CMI) é de extrema importância, pois ele sintetiza de forma clara e objetiva os princípios da economia capitalista, da lei do lucro, das formas de lógicas impostas pelo capital e do modelo hegemônico financeiro<sup>11</sup>.

Caminhando por outra vertente, esta dissertação busca refletir sobre como afetamos e somos afetados pelas relações e interações entre os indivíduos e o universo cósmico. Como evidencia o sociólogo brasileiro Roberto Da Matta (2010, p.20), vivemos numa sociedade em

---

<sup>11</sup> Como em muitos momentos desta dissertação eu farei análises de comparação em contraposição a este sistema, adotarei a sigla CMI (*Capitalismo Mundial Integrado*) para sinalizar a sua referência.

que “o sistema é concebido como estando a serviço do indivíduo, pois é a sociedade que deve se transformar para fazer feliz o indivíduo e não o contrário, o problema não é evidentemente separar mas juntar e integrar”. Por causa disso, torna-se fundamental rever a relação das nossas subjetividades com a exterioridade, o que provoca indagar os vínculos entre alteridade e experiência ao ligar as etapas de vida com os afetos de nossas existências através de ciclos cerimoniais em estados transitórios e liminares.

Para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos limiares a atravessar, limiares do verão ou do inverno, da estação ou do ano, do mês ou da noite, limiar do nascimento, da adolescência ou da idade madura, limiar da velhice, limiar da morte e limiar da outra vida – para os que acreditam nela (VAN GENNEP, 2011, p.160).

### **2.3 Ciclos de vida, motes imaginativos**

Para esta pesquisa, acompanhei o processo integral dos ritos artísticos de passagem de cada aniversariante que se deu em três fases: o momento preparatório, em que há o processo de criação das festas; o momento em que ocorre a festa; o momento posterior, em que cada aniversariante expõe reflexões sobre a vivência dos processos de criação e suas impressões sobre o projeto. Abaixo traço um perfil dos aniversariantes e ciclos de passagem evidenciados por seus motes imaginativos concebidos para este projeto:



**Imagem 8: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 1).**



**Imagem 9: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 2).**



**Imagem 10: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 3).**



**Imagem 11: Ciclos de passagem dos aniversariantes: fechamento de um ciclo e mote imaginativo para o futuro (Parte 4).**

**Tabela 1: Ciclos de passagem dos aniversariantes.**

<b>Aniversário como performance</b>	<b>Fechamento de um ciclo</b>	<b>Mote imaginativo para o futuro</b>
<i>Davi Giordano por Andy Warhol</i>	Um quarto de século	Um próximo ciclo repleto de trabalhos de experimentação e vanguarda artística
<i>Biá a la natureza</i>	Despedida da juventude e da casa onde residiu toda a sua vida	Passagem para a vida adulta e independência
<i>Aline no país das maravilhas</i>	Comemoração de encerramento do seu ciclo universitário	Entrada no mercado de trabalho e novos horizontes afetivos
<i>Mostra Zoé Contemporânea</i>	Fechamento do primeiro ciclo da infância (sete anos)	Início da experiência com a leitura
<i>Festa dos aquarianos</i>	Comemoração de oito anos da relação do casal e oito anos de existência do centro artístico <i>Aldeiar-te</i> mantido por ambos	Crescimento de movimento para projeto social e terapêutico organizado pelo casal
<i>Café literário com o senhor Hélio</i>	Comemoração de toda a sua existência e encerramento dos seus últimos dias de vida	Última viagem para Europa (desejo do aniversariante)  X Melhoras na sua saúde (desejo de sua família)
<i>Relembrar o passado é se preparar para o futuro</i>	Passagem da pré-adolescência para adolescência	Novas experiências de vida com mais liberdade e independência

Passar de uma etapa para outra é deixar zonas de conforto e adentrar novos territórios. Quando celebramos um rito de aniversário, em comunhão com nossos círculos sociais e vínculos afetivos, criamos uma experiência de *agregação* pelo ato “de contato, de comunhão alimentar, de trocas, de junção (vínculo, etc.)” (VAN GENNEP, 2011, p.46). O rito de agregação<sup>12</sup>, celebrado por um encontro especial, revela uma experiência não só de passagem, mas também de aprendizado, tanto do aniversariante como também de seus convidados, os quais experimentam estado de comunhão por um sentido maior para repensar a existência. Celebrar o encontro em conjunto é uma forma de refletir sobre as várias etapas individuais e coletivas que foram atravessadas e outras que precisam ser atingidas, refletindo sobre o sentido da existência universal.

Duvignaud pontua que, ao longo dos anos, as sociedades sofreram variações de cultura como uma forma de alteração do presente diante do novo e do desconhecido. Sobre isso, há “um combate permanente, imprevisto, por vezes trágico, por vezes risível, para abordar, sem preconceitos, áreas ainda inacessíveis à experiência do possível.” (DUVIGNAUD, 1983, p.100). Com isso, ele explica que os ritos sofrem graduais enfraquecimentos, motivo pelo qual as crenças se dissolveram. Esta visão antropológica sobre as civilizações universais também afeta diretamente os indivíduos em suas crenças pessoais. Muitos perdem o hábito de cultivar rituais cotidianos em prol de idealizações pessoais. Quando trago a possibilidade de um mote imaginativo que sinaliza uma mudança ou transformação como ciclo de passagem, estou, de maneira artística, reativando a possibilidade de crença sobre os desejos de vida dos aniversariantes. A festa seria o momento de cerimônia para meditar de forma coletiva com os convidados sobre estes desejos, ainda que eles não venham a se realizar. O movimento da vida está na tendência de variação, embora a maioria das pessoas esteja engendrada por formas regulares e monótonas de vida, sem que haja espaço para a criatividade. Como constata Duvignaud:

Decerto, o receio da novidade, a angústia face ao desconhecido são mais intensos na proporção da radicalidade da mudança. Então, o Homem se cobre com a máscara do passado para entrar no futuro. O disfarce utiliza o material e os símbolos do mundo de ontem. O homem dissimula-se atrás do seu passado ao ingressar no presente (ibidem, p.134).

Numa passagem do livro (ibidem, p.143), o autor analisa que a Revolução em Cuba assumiu uma imagem de festa, pois foi o único país católico romano em que aconteceu uma

---

<sup>12</sup> De acordo com as definições traçadas por Van Gennep (2011, p.46), podemos caracterizar o rito de aniversário como um *rito de agregação*.

revolução socialista. Este acontecimento político provocou no país uma transmutação das formas de vida e de estrutura social através de participação coletiva. A expressão dessas mudanças afetou as integrações coletivas nos dias que sucederam o acontecimento político. A transformação social articulada com as festas também se deu, por exemplo, com a Revolução Francesa, quando as solenidades projetavam um ideal de utopia, havendo um teor ideológico em relação àquilo que as repúblicas desejavam para o povo. Através das festas, celebravam-se coletivamente os ideais de uma nação, como é possível ver nos espetáculos de paradas militares, festas cívicas e desfiles que ocorriam como forma de preservar os valores da tradição. O ritual de passagem pode ser uma forma de performar o tempo do sujeito, pensado como o “eterno retorno” das nossas origens e de nossos passados, como é proposto no livro *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche (2010). A proposta filosófica de Nietzsche é opor a vida em relação à ideia de repetição do cotidiano, recriação constante do nosso ser diante do mundo. Para Teixeira (2010), a festa é uma espécie de celebração de retorno à identificação das origens, sendo que “a evocação da origem fundadora reveste-se de uma dimensão mítica de transcendência” (TEIXEIRA, 2010, p.23). Por isso, Teixeira alega que o tempo das origens não é um tempo cronológico, mas um tempo sagrado, que é celebrado festivamente não como retorno de lembrança do passado, mas enquanto vivência participativa de um passado que “incorpora e identifica o presente de quem celebra”:

É uma reatualização. O tempo em jogo segue o esquema da repetição – quase sempre anual, uma vez que o ano simboliza o círculo que se fecha e que recomeça. É o tempo da gênese, não um tempo passado que inertemente se intera, mas um tempo que marca a autenticidade de um presente «grávido de futuro» (ibidem, p.24).

Assim, a festa se torna um processo social de identificação, promotora de temporalidade existencial do homem como *ser-no-mundo* em relação aos outros e ao todo, interligando as camadas do passado ao futuro pela potência do presente. Esta energia criativa do sujeito seria uma utopia de reinvenção (auto)biográfica. No caso, as revoluções sinalizam rupturas. Poderíamos pensar que há nos aniversários uma potência de “revolução (auto)biográfica”, assim como é anunciada pela ideia de *(r)evolução dos afetos*, proposta por Tania Alice. A dinâmica afetiva possui a capacidade subversiva de ir além da padronização relacional que vivemos e de gerar relações novas “que podem se configurar como utopias efêmeras que se alastram para além do tempo instituído pela ação performática” (ALICE, 2014, p.3).

Em cada uma das experiências de aniversário realizadas, os aniversariantes conceberam um mote imaginativo que projetava o seu desejo para o futuro. No primeiro aniversário, o motivo da realização da minha festa consistia em completar um quarto de século. Como eu estava envolvido com uma série de trabalhos, tive a ideia de realizar o aniversário três dias antes, apenas para não deixar uma data importante passar em branco. Porém, decidi inverter a situação de excesso de trabalho, que aparentemente era um fator negativo, e transformá-la criativamente como um dado positivo e motivador para a minha festa. Assim, transformei o meu aniversário num *happening*, onde pude apresentar alguns dos meus trabalhos. Através de um *re-enactment*<sup>13</sup> do meu repertório de teatro e de performance, os meus convidados passaram por diferentes experiências artísticas, que expressavam particularidades do meu universo pessoal. Dessa forma, a minha festa se transformou numa homenagem tanto para os meus trabalhos como também para as artes de vanguarda e de experimentação. Com isso, projetei, junto com meus convidados, um próximo ciclo repleto de novos trabalhos artísticos e de investigação de novas linguagens cênicas.

Ao lidar com outros aniversariantes, busquei identificar quais eram as questões mais pertinentes no momento presente de suas vidas. Tocamos em temas relativos à memória, atualidade e imaginação. O meu papel esteve sempre em articular essas três instâncias que provocam uma relação direta entre *passado*, *presente* e *futuro*. Com a segunda aniversariante, Alessandra Biá, identifiquei que ela estava atravessando um momento particular de sua vida, porque havia sido recém aprovada num concurso de magistério do município. Isso lhe deu

---

<sup>13</sup> Em seu artigo “O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil”, Tania Alice (2014) desenvolve uma reflexão em torno do conceito de *re-enactment* no contexto da arte da performance. Para ela, o *re-enactment* é uma “forma de preservação ao vivo de um acontecimento performático implicando corpo, presença, autotransformação do performer e reciclagem de energias. Não é um ato retrospectivo somente que tenta manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura. Ele é também a forma de uma memória que, ao invés de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz à tona uma presença. Temos então uma nova composição de formas e energias, uma recomposição por meio da conexão mental, sem que se precise pensar a história como algo progressista, gerando a cada instante uma ‘evolução’, dentro de uma perspectiva moderna. Assim, a própria morte do ato artístico, pela prática do *re-enactment* não se transforma em esquecimento, mas em energia novamente moldável e canalizável. Não há ilusão de permanência. A consciência da efemeridade é um dos pontos de partida do ato performático” (2014, p.2).

Ao problematizar o conceito de *re-enactment*, ela explica que, institucionalmente, o surgimento desse tipo de prática ocorreu com o conjunto da performance *Seven easy pieces*, que foi realizado por Marina Abramovic, em 2005, no Guggenheim Museum, em Nova York. Nesta exposição, foram reencenados sete trabalhos importantes da história da performance ao longo dos anos setenta e oitenta, sendo cinco trabalhos de outros artistas e dois trabalhos de sua própria autoria. Logo depois, artistas, curadores e pesquisadores começaram a problematizar o conceito de *re-enactment*, ao abordar a dificuldade de se documentar e teorizar sobre a arte da performance. No artigo da autora, ela questiona que o *re-enactment* não pode ser visto como algo conservado, mas sim como um dispositivo capaz de provocar presença e (re)criação num diálogo do artista que atualiza a obra de um outro, buscando os “afetos e potências com as quais ele se identifica”.

condição financeira para tanto morar sozinha como para alcançar a realização de sua independência. Como estava passando os últimos dias na casa de sua avó, onde residiu por toda a sua vida, ela decidiu que a melhor proposta seria realizar o aniversário neste local, como forma simbólica de despedida, e assim projetar os novos passos em relação à passagem da juventude para a vida adulta. Neste caso, o rito de passagem se configura em dois níveis: a mudança do espaço de vivência e a transição do *status* social de independência.

Já com Aline Vivas, a aniversariante estava realizando as suas últimas aulas e disciplinas do curso de Artes Cênicas da UNIRIO. Perto de completar trinta e quatro anos, e já tendo passado por cinco diferentes graduações e universidades ao longo de quinze anos, ela finalmente conseguiu terminar um curso e fechar o ciclo universitário. Como a sua faculdade não possui cerimônia formal de formatura, como é comum de outros cursos acadêmicos, ela decidiu transformar a sua própria festa num ritual artístico e universitário para receber o diploma junto com seus convidados. Dessa forma, ela performa o seu rito de passagem da vida universitária<sup>14</sup> para a vida de trabalho, projetando tanto a sua inserção no mercado assim como novos horizontes afetivos.

No caso de Zoé, a criança estava completando sete anos, o que representa, simbolicamente, o fechamento do primeiro ciclo da infância. Zoé estava dando seus primeiros passos na leitura, além de ser uma grande curiosa pelo saber e conhecimento científico. Por isso, seus pais, Frederico e Laura, decidiram que seria interessante transformar o seu aniversário numa mostra de arte contemporânea, em que Zoé poderia compartilhar com outras crianças o desejo pela leitura, pelo aprendizado e pela experimentação. O que se deu de forma diferenciada nesse experimento é que os pais sugeriram diretamente o tema, que logo foi aceito pela filha.

---

<sup>14</sup> Um ano depois da realização deste experimento, uma turma de alunos do curso de interpretação da UNIRIO se mobilizou para realizar uma cerimônia performática de formatura que foi criada dentro de uma disciplina de *Prática de montagem*. Juntos com a professora Tania Alice, eles conceberam inicialmente uma peça (auto)biográfica que depois se transformou numa proposta de cerimônia ritual que acabou agregando todos os alunos que estavam se formando naquele período. Através dessa performance, eles realizaram uma falsa formatura com o intuito de causar um estranhamento em todos os alunos que nunca haviam ouvido falar de um evento de conclusão de curso na UNIRIO. Este trabalho se intitulou *Formando formandos* e aconteceu no dia quatro de dezembro de 2014. Os familiares, amigos e conhecidos foram convidados com a informação de que seria uma formatura oficial. Contudo, na verdade, era uma performance de ritual de passagem que misturava elementos da ficção, como a simulação da colação de grau, com elementos da realidade, como o fato de que alguns professores foram convidados para realizar um discurso de cinco minutos que ocorreu dentro da performance, sem que eles soubessem como isso aconteceria.

Em relação à *Festa dos aquarianos*, houve uma diferenciação, porque os desejos individuais do casal faziam menção a um desejo maior, que é a expansão e crescimento do projeto que constroem juntos, articulando isso com a expansão de vinda de novas pessoas para aquele local. Neste caso, o mote de âmbito (auto)biográfico se estende para um propósito de responsabilidade com um projeto coletivo de arte, que pode afetar outras pessoas além da esfera pessoal de vida dos próprios aniversariantes.

Já no caso do senhor Hélio, após todas as nossas conversas, não consegui receber o mote imaginativo de forma tão clara como havia conseguido com os outros participantes. Somente no meio do processo artístico, ele me disse que o seu desejo para o próximo ciclo de vida seria realizar a sua tão sonhada viagem de retorno para Europa, a qual já estava sendo planejada havia quatorze anos, antes do término do seu casamento. Desde então, a viagem não foi realizada por inúmeras razões, dentre elas, o término do seu casamento e depois a descoberta do seu câncer de próstata, que o impossibilitou fisicamente de se distanciar do tratamento que vem realizando desde então. Mesmo que esta tenha sido a concepção de seu mote imaginativo, creio que a sua condição de enfermo em estado terminal de câncer já revela no próprio corpo o estado liminar entre a vida e a morte. Recentemente, ele foi diagnosticado pelos médicos e profissionais de saúde, que o acompanham, estando em seus últimos dias de vida devido ao estágio avançado de sua doença. Contudo, em nenhum momento do processo de criação, isso foi colocado por ele como uma questão essencial. Ele está otimista em relação à vida e ao que pode suceder. Creio que este mote de passagem, sinalizado por sua condição de liminaridade entre a vida e a morte, está mais presente nos desejos de suas filhas, que me revelaram a vontade de realizar esta cerimônia de comemoração antes do falecimento do pai. É interessante notar que este foi um caso excepcional em que o mote imaginativo está além do próprio desejo de imaginação do aniversariante, pois está presente antes na expressão de seu corpo e no desejo de vida de seus familiares.

A última aniversariante, Marcela Piccolo, está vivenciando uma fase de transição da pré-adolescência para a adolescência. Em todos os encontros de criação que realizamos juntos, ela sempre esteve acompanhada de sua irmã mais velha, que a ajuda nos deslocamentos entre casa, escola e outros contextos de seu cotidiano. Ainda muito jovem, Marcela anseia muitos sonhos, como ir à Disney, fazer uma viagem pelo Hawaii e ir para *shows* com suas amigas. Para o seu próximo ciclo, ela me relatou que deseja vivenciar novas experiências de vida com mais liberdade, sem necessidade de estar acompanhada de sua irmã

ou sua mãe. Este desejo foi aceito pela mãe, que concordou em deixá-la circular mais livremente após a realização de sua festa.

Essas antecipações sobre o *ainda não vivido* constituem, sem dúvida, as inovações ou os desafios que se encontram exclusivamente no ato fundamental que é a festa (DUVIGNAUD, 1983, p.226).

Localiza-se aí a relação existente entre a utopia e a festa. A festa busca na descoberta da vocação aniquiladora da natureza uma energia que a induz a abranger novas áreas de uma experiência (...) A festa nos lembra o que se deve demolir para continuar existindo (ibidem, p.233).

Em todos os casos vistos acima, as festas de aniversário simbolizaram um momento único e fundamental, alcançando uma esfera espiritual na passagem de um novo ciclo na vida de cada um dos sujeitos. A transformação de festas de aniversário em obras de arte é uma forma de permitir que qualquer ser humano seja artista criador e performer dos seus desejos de vida. A performance como linguagem artística se torna uma forma de preparação espiritual e energética para lidar com a experiência do imprevisto, do inédito, do não vivido. A festa como ritual de passagem pode ser o momento de preparação para as novas experiências de vida que estão por vir. “A nossa capacidade de violar, de transgredir o quadro geral da nossa vida é, provavelmente, a parte mais fecunda do nosso ser. Somos de opinião que a festa corresponde a estes momentos de antecipação” (ibidem, p.228).

A eficácia da ação ritual nas festas de aniversário estimula o ato de provocar mudanças na vida do sujeito a partir de ações artísticas que performam as crenças pessoais e os desejos de mudança e transformação de estímulos pessoais. “Rituais são, assim, *bons para pensar e bons para viver*. A partir deles, tomamos conhecimento de nosso mundo ideal e de nossos projetos e ambições; a partir deles, revelam-se trilhas, encruzilhadas e dilemas e, no processo, consegue-se, muitas vezes, encaminhar mudanças e transformações” (PEIRANO, 2003, p.47). Acredito que o ritual pode ser desvinculado das crenças negativas - eventos formais e esvaziados de sentido, repetitivos, sem ousadia e provocação – e se tornar, por outro lado, “uma forma de ação sobretudo maleável e criativa que, com conteúdos diversos, é utilizada para várias finalidades” (ibidem, p.48).

Contrariamente à periodicidade das festas que se repetem de forma cíclica, não busco a repetição apenas com fins de celebração pessoal. Neste caso, pretendo fundar um sentido performativo de passagem para comemorar a existência do sujeito: aquilo que foi vivenciado e aquilo que está por vir, a celebração do passado e o desejo para o futuro. O viés crítico de

minha análise alerta que este tipo de experimento não necessariamente seria realizável de forma circular, como são caracterizados os tempos das festas no modelo convencional. Aqui, a festa pensada como um ciclo de passagem deve estar acompanhada de uma reflexão conceitual e de um sentido performativo que justifiquem a atualização do tempo-espaço específico no ano de vida do aniversariante. A performance se torna um intermédio de antecipação sobre a experiência ainda não conhecida e não vivida, mas que pode ser projetada através da imaginação que confere para o *novo* um caráter de linguagem metafórica. Simbolicamente, há uma intenção de renovação, de recriação e de regeneração do sujeito (sentido performativo). Isso se relaciona com a ideia de uma *ética criativa*, em que o sujeito se distancia de uma norma coletiva e formula o imperativo: “faz de sua vida uma obra de arte” (BOURRIAUD, 2011, p.18), permitindo que a arte se torne um *dispositivo formal* que cria *pontos de passagem* entre arte e vida (ibidem, p.16).

### 3 (AUTO)BIOGRAFIA CÊNICA

#### 3.1 A performance e a (auto)biografia

Nota-se um crescimento acentuado de estudos teórico-práticos sobre processos de criação cênica, os quais trabalham sobre o campo dos afetos e da (auto)biografia, abrindo uma nova contextualização sobre os procedimentos criativos desenvolvidos na pesquisa em arte.

Em seu livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, a autora Roselee Goldberg (2006) desenvolve uma pesquisa extensa e relevante sobre a história da performance. De acordo com a autora, a arte da performance, durante os anos setenta, explorou de diversas maneiras os limites entre arte e vida, sendo uma das linguagens artísticas que mais se apropriou do investimento do artista sobre si próprio. Isso pode ser mais evidenciado, por exemplo, nos trabalhos de artistas solos e autorais, que atuam conscientemente sobre a descoberta pessoal como material e recurso de experimentação e de criação artística.

Desde o seu surgimento no início da segunda metade do século XX, a performance sempre foi uma arte de difícil compreensão enquanto gênero artístico, justamente por sua natureza transgressora e provocativa. No livro *Performance como linguagem*, Renato Cohen (2009, p.27-30) evidencia algumas questões que nos ajudam a compreender características comuns em relação às ações e experimentações específicas dessa arte. Dentre os pontos levantados pelo autor, posso ressaltar de forma sintética: a intenção de romper com as convenções, representações, formas e estéticas; uma arte que busca escapar de rótulos e definições; uma arte que possui diretamente uma função de relação com o espaço e tempo, ou seja, algo que está acontecendo no aqui e agora; um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais, icônicos), imagéticos ou mesmo indiciais; arte da presença; a implicação de duas formas cênicas básicas: a primeira seria a forma estética que necessita da presença do espectador, já a segunda seria a forma ritual na qual o público se transforma em participante direto e possui um posicionamento ativo e crítico em relação ao acontecimento artístico; uma hibridez de linguagem; o artista sendo sujeito, objeto e atuante de sua arte. Por último, o autor traça uma classificação topológica ao dizer que a arte da performance se colocaria no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas, configurando-se efetivamente como uma linguagem

híbrida “que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2009, p.30).

Esta dificuldade de enquadrar a performance num discurso delimitado também diz respeito à (auto)biografia. Philippe Lejeune, importante estudioso dos estudos literários, em seus escritos sobre a biografia, instaurou o conceito de *pacto autobiográfico*. Ele estabelece uma correspondência entre a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade daquilo que é narrado através de um acordo de autenticidade em relação às esferas do narrador, do protagonista e do autor. Consequentemente, isso estabelece um *pacto de autenticidade*, que é essencial para sustentar a crença que o leitor possui em relação à obra literária. De tal forma que o autor biografava a sua história de vida, o que se diferencia, por sua vez, da biografia quando uma pessoa escreve sobre a vida de outra. É importante salientar que Lejeune foi o primeiro a traçar, sistematicamente, as questões teóricas em torno da autobiografia ao tentar esboçar as suas possíveis definições.

Tal conceito, utilizado originariamente para a teoria literária, demonstrou um esforço válido para o contexto de sua época e colaborou na crescente discussão sobre o tema. Posteriormente, a complexidade desse gênero foi apontada, principalmente nas questões que foram problematizadas em relação à relatividade dos acontecimentos, da verdade e dos pontos de vista. Em 1977, Serge Doubrovsky dá continuidade à discussão proposta por Philippe Lejeune em relação ao conceito de *pacto biográfico*, e escreve o romance *Fils*, no qual o protagonista do relato possui o seu próprio nome. A diferença neste caso é que a escrita é assumida como um processo em que a autobiografia é atravessada pela ficção, na medida em que não se delimita a fronteira entre uma coisa e outra. Daí surge o tema da *autoficção*, que vem se tornando cada vez mais presente nos estudos interdisciplinares entre literatura, narrativa, teatro e performance.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977, p.10).

A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a

experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto (idem, 1988, p.77).

O neologismo *autoficção*, criado por Serge Doubrovsky (1977), se originou no campo literário francês como uma tentativa de compreender a produção de romances contemporâneos. O avanço na discussão dos estudos literários se dá uma vez que a noção de autoficção não pressupõe uma veracidade dos fatos contados e nem uma cronologia histórica dos acontecimentos de vida. Ao invés disso, ela permite espaço para uma reconstrução de fragmentos de memória que se recriam com a imaginação assumida do autor-protagonista<sup>15</sup>. O autor pode livremente assumir artifícios para criar a sua narrativa (auto)biográfica, encontrando dessa forma espaços de invenção em conexão com a memória. Assim, a particularidade da imaginação (auto)biográfica retira da autoficção o compromisso com a verdade. A criação do termo por Doubrovsky modificou a nossa maneira de encarar as obras artísticas, já que sua proposição assume novas possibilidades de escritas de si quando possibilita pensar a ficção como parte de nossa vida.

No Brasil, a autora e pesquisadora Luciana Hidalgo, que é uma grande estudiosa do tema, investiga a maneira como o neologismo está presente na literatura brasileira contemporânea, principalmente em relação aos escritores Silviano Santiago, Tatiana Salem Levy e Gustavo Bernardo. De acordo com Hidalgo (2013, p.227), a potência do neologismo proporciona para o debate provocações de muitos níveis. A partir de sua experiência de pós-doutorado na França (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), a autora comenta que, desde a sua criação em 1977, o termo suscita cada vez mais dissensos sobre sua definição no campo teórico. Porém, como salienta por uma via oposta, o termo se mostra cada vez mais necessário, pois ele possibilita inúmeros caminhos poéticos possíveis para a produção literária ao redor do mundo. A partir das assertivas da autora, posso dizer que a autoficção ainda revela um campo inacabado de descobertas e de experimentações *in progress* tanto na literatura como em outras áreas, como os estudos culturais, a antropologia, o teatro, a performance e as artes contemporâneas.

---

<sup>15</sup> Serge Doubrovsky defende que o termo *autoficção* se diferencia da *autobiografia* pelos seguintes aspectos: “A autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória” (Doubrovsky, Serge. Apud VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005: 212.)

“Toda autobiografia é uma forma de autoficção e toda autoficção uma variante da autobiografia. Não há separação absoluta. A autoficção é a forma romanesca utilizada pelos escritores para se narrarem, desde meados do século XX até o início do século XXI. Isto mudará provavelmente um dia, mas a autoficção terá tido seu sucesso. Não creio que seja eterna” (Ibidem: 211-212).

Especificamente em termos de performance, a autoficção se torna muito interessante, porque diferente da (auto)biografia, a autoficção é a escrita do presente (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p. 187) e a quebra da noção de representação. O sentido da vida se constrói na própria narração e na maneira como performamos a nossa subjetividade, uma vez que temos liberdade de criar ficções para nossas vidas.

A performance traz a dimensão etnográfica da arte ao transformar o sujeito encenado numa zona de contato com o mundo. Assim, a autoficção é capaz de transformar o gesto artístico num dispositivo capaz de afetar e ser afetado, pois isso confere uma articulação das instâncias (auto)biográficas com memórias de nível coletivo e social. Sobre isso, torna-se interessante incorporar o conceito de *performance da memória*, elaborado por Beth Lopes (2009), que é muito positivo para compreender o acesso do ser humano em estado de criação através de vias pessoais em diálogo com a imaginação. Para Lopes, o ato da memória está mais próximo da zona da criação do que da zona da lembrança: “Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir” (LOPES, 2009, p.137). Sendo assim, a maior capacidade da memória estaria centrada na possibilidade de distorcer os fatos e criar níveis de ficção sem os quais a realidade não seria possível. Trata-se de transformar o impulso advindo da memória em gesto artístico, possibilitando que um material de nível pessoal se torne construção estética. A produção de nossos devires identitários estariam atravessados pela capacidade de produção de atos performativos, ou seja, ações artísticas que significam exatamente aquilo que fazem para daí constituírem novas realidades (AUSTIN, 1990).

Nos aniversários como performance, em algumas das experimentações, utilizamos estratégias para misturar doses ficcionais em cima das histórias reais trazidas através de relatos e depoimentos pessoais. Dessa forma, a (auto)biografia é codificada por meio de apropriações e transformações. Em dois dos aniversários, por exemplo, isso gerou uma expressão mais consciente de autoficção: *Davi Giordano por Andy Warhol* (eu, artista de performance, travestido de meu artista de experimentação predileto) e *Aline no país das maravilhas* (Aline Vivas travestida de sua personagem favorita da infância). A capacidade de perturbar os convidados e colocá-los numa zona de desequilíbrio sobre o que assistem é uma das características da arte da performance, daí o viés de transgressão e ousadia. Em termos de composição artística, o que importa não é a veracidade do que está sendo encenado, mas sim

quais os mecanismos e procedimentos artísticos que são utilizados para a construção performativa da subjetividade em questão.

Talvez a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa narrativa (DUQUE-ESTRADA, 2009, p.17).

A autora Duque-Estrada traça uma relação interessante entre (auto)biografia e ficção, ao considerar que esta última não é pensada como sinônimo de mentira, não obstante, como algo que pode ser criado e manipulável. Na mesma proporção, a ficção pode ser compreendida como um dado criativo que permite uma espécie de organização para a (auto)biografia.

Um exemplo pontual para pensar a assertiva acima é quando Duvignaud relata as antigas festas do milho e dos desfiles reais de entrada que aconteciam no Renascimento (DUVIGNAUD, 1983, p.85-102). Tais festas eram realizadas de forma alegórica por meio de máscaras e símbolos. Através da manipulação de máscaras e dos disfarces, havia uma teatralização que diferenciava as pessoas das suas vidas banais. Utilizar as máscaras era uma forma de transformar os símbolos em evidências. Duvignaud nos relata esta passagem histórica para dizer que a festa seria uma forma de criar segurança para ingressar num novo universo sem perder o controle por causa dos medos que estão presentes nas expectativas sobre o nosso futuro (ibidem, p.102). No caso dos aniversários como performance, considero o ingresso num próximo ciclo como aquilo que seria a nova etapa da vida do sujeito. No caso do aniversário de Aline Vivas, quando a aniversariante se traveste de sua autoficção *Alice*, ela está operando uma forma de máscara para duelar com o seu próprio universo (auto)biográfico. Num momento em que a sua mãe a reconhece como uma pessoa flutuante entre a realidade e a fantasia, Aline Vivas decide vivenciar o seu aniversário através da figura simbólica adquirida como símbolo da infância para realizar a passagem para o novo ciclo de sua vida e, assim, se preparar melhor para se inserir no mercado de trabalho e criar novos laços afetivos. Enquanto isso, no meu caso, a figura de Andy Warhol serviu como uma forma de brincar com os meus desejos em relação à arte experimental. Nos dois casos, assumir a figura de um outro se torna uma forma de autorreconhecimento, visto que a festa possui essa capacidade dupla e simultânea de *destruição e fecundação* (DUVIGNAUD, 1983, p.108), de *inversão e ruptura* (BAKTHIN, 1999), de *simulação e simulacro* (BAUDRILLARD, 1997).

Tornar-se outro, identificar-se com um personagem imaginário não é, como se costuma dizer, um ato psicológico; é a revelação, ou o encontro de uma evidência que põe em julgamento todo um sistema de cultura e restabelece, por certo período, um diálogo do homem com a natureza que recusamos com todo empenho” (DUVIGNAUD, 1983, p.222/223).

A arte é um campo de autoexposição e de descoberta e promove assim uma forma rica de reinvenção do mundo cotidiano, pessoal e existencial. Ao iniciar os processos de criação com os aniversariantes, o meu trabalho artístico não caminhava somente na criação e concepção dos seus aniversários, porém, se constituía como algo muito mais sensível e profundo, porque eu estava me colocando em contato com os mundos pessoais e cotidianos de cada um.

Para compreender um pouco desse processo, acredito ser interessante explicar, rapidamente, a origem da proposta desta dissertação. Como já relatado anteriormente, criei a minha festa de aniversário de vinte e cinco anos rapidamente, motivado pelo desejo de não passar em branco uma data tão importante, que constitui um quarto de século da minha vida. Naquele momento, a realização da festa foi feita sem pretensões para nenhum nível de pesquisa, apenas por uma experiência de nível pessoal. Porém, inesperadamente, os desvios da vida a transformaram no início do tema desta pesquisa. Como isso se deu? O impacto provocado nos meus convidados foi tão forte, que muitos comentaram nunca ter passado por uma experiência de aniversário como aquela. Disseram que adoraram a maneira como eu me coloquei como protagonista ao apresentar meus trabalhos, propor instalações e performances e como todos se relacionaram de uma forma totalmente diferente. Lembro-me de o dia da festa ter me provocado uma sensação de extrema felicidade, a qual eu não saberia expressar exatamente em palavras. Relaciono isso com o que Gumbrecht (2010) denomina como *produção de presença*, em que os efeitos apelam mais para as sensações do que para a racionalização. Posteriormente, decidi transformar as festas como uma das linhas da minha pesquisa, dentro do tema antigo que era, “Procedimentos de direção para a cena documentária”. O que ligava a festa dentro do projeto maior era o tema da (auto)biografia e a documentação de vida do sujeito.

Desenvolver o processo de criação dos aniversários com outros participantes<sup>16</sup> foi uma forma de criar um distanciamento crítico e possibilitar um campo maior de análise para este

---

<sup>16</sup> O grande desafio naquele momento era compreender como conduzir o tema dos aniversários para a minha pesquisa de dissertação, ou seja, me distanciar da vivência direta da festa para que isso não se tornasse apenas um relato descritivo da experiência. Inclusive esta foi uma das fortes críticas apontadas na banca de qualificação,

tipo de pesquisa em arte. Uma das primeiras preocupações que tive foi a de não criar o mesmo tipo de expectativa sobre os outros aniversariantes em relação à estética que se configurou na minha festa, principalmente porque nela realizei uma autodireção que valorizou as minhas particularidades enquanto sujeito e artista. Ao caminhar para um novo experimento, a minha preocupação seria a de abrir a escuta e a disponibilidade para os interesses e desejos dos outros. No caso, por se tratar de uma experiência (auto)biográfica e documentária, o que seria desenvolvido em cada processo de criação dependeria diretamente das vivências e experiências de vida dos outros participantes e do diálogo de cocriação que seria estabelecido entre mim e eles. Por isso, ao buscar novos participantes, tive o cuidado de conversar com os possíveis interessados, estabelecendo sempre um primeiro encontro sem que houvesse um compromisso de ambas as partes. A ideia era sempre criar uma conversa livre através da qual eu poderia apresentar o projeto e conhecer as pessoas interessadas, ao mesmo tempo em que elas poderiam conhecer o projeto e revelar o seu interesse ou não de realizá-lo. Em tais conversas, o meu objetivo era encontrar perfis que fossem interessantes tanto para o tipo de experiência proposta como também para a diversidade de contextos de vida e subjetividade que seriam trabalhados nos processos de criação. Nesse sentido, houve uma seleção na medida em que as primeiras conversas iniciais se davam sobre um jogo de desejos implicados: o meu desejo de buscar participantes que colaborassem para a condução de criação de um aniversário poético e o desejo dos aniversariantes de participar desse tipo de experiência. Assim, os primeiros encontros funcionaram como uma interlocução e um espaço de troca em que deveriam se combinar os desejos de ambas as partes.

Sobre isso, é importante comentar que um dos mecanismos de procedimentos artísticos com memórias que inspirou a minha dissertação é o projeto de *Biodrama*, da diretora argentina Vivi Tellas - tema sobre o qual já venho pesquisando desde a graduação<sup>17</sup>.

---

momento decisivo, quando de lá para cá, decidi transformar o tema da festa como o foco central da minha dissertação.

<sup>17</sup> Este é um tema que venho pesquisando desde 2011, durante a minha experiência de intercâmbio acadêmico bilateral entre a minha graduação do curso de Direção Teatral da UFRJ com o curso de Artes Combinadas da Universidade de Buenos Aires (julho de 2010 / agosto de 2011). A partir da minha experiência de intercâmbio, tive um contato direto com artistas e pesquisadores relacionados ao tema do Biodrama. Desde então, desenvolvi uma pesquisa intitulada *O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum* que surgiu dentro do projeto *Encenações do Comum*, orientado pelo professor Denilson Lopes e financiado pela bolsa de iniciação científica PIBIC/UFRJ (julho de 2011 – julho de 2012). Esta pesquisa resultou posteriormente na publicação do meu livro *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum*, que foi lançado em novembro de 2014 no Teatro Glauce Rocha, dentro da “Ocupação Glauce com Vida”, e em maio deste ano no evento da AINCRIT, na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires (Argentina).

No desenvolvimento do seu projeto estético, Tellas trabalha com atores não profissionais e utiliza as histórias reais de vida deles para a criação das cenas. Uma de suas principais preocupações como diretora, ao imergir nessa linha de investigação (auto)biográfica, é sempre modificar as histórias e nunca mantê-las como já estão. Nisso, como aponta Pamela Brownell (2014), em seu artigo “Dramaturgia das (auto)biografias no teatro documentário de Vivi Tellas”, há um tensionamento entre o viés *autobiográfico* (aquilo que se origina diretamente dos atores não profissionais) e a *biografia* (aquilo que se caracteriza como a intervenção da diretora sobre esses relatos): “As intérpretes participam do processo narrando suas histórias e existe aí um princípio de construção, mas logo este material vai se transformando completamente em função do olhar exclusivo da diretora” (BROWNELL, 2009, p.9). A transformação dos materiais e relatos reais das histórias de vida cria um conflito interessante do ponto de vista do espectador, que é desconcertado por questionar o que pertence ou não ao campo da realidade. Este tipo de operação se relaciona com aquilo que Josette Féral afirma, em seu texto “A teatralidade como propriedade do cotidiano” (2015), ao dizer que

A teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe- o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que podemos apreendê-la em situações cotidianas. Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, é um *processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria *outro espaço*, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Esse espaço resulta de um ato consciente tanto do próprio *performer* (no sentido amplo do termo: ator, encenador, cenógrafo, iluminador, e também arquiteto) – e esse é o sentido dos dois primeiros exemplos -, quanto do espectador, cujo olhar cria uma clivagem espacial de onde surge a ilusão; olhar dirigido, sem distinção, a eventos, comportamentos, corpos, objetos, espaço cotidiano e também ficcional” (FÉRAL, 2015, p.86).

Para Féral, a condição de teatralidade se encontra justamente na capacidade criada pelo olhar de um sujeito externo que projeta em algo ou alguém uma dimensão cênica. A teatralidade, assim, é instaurada não predominantemente por uma ação interna, mas sim pela produção de uma alteridade, cuja percepção se dá por um olhar ativo na relação entre o que observa e o que se configura no contexto. Isso permite que eventos, fatos e situações simples do cotidiano adquiram camadas de espetáculo. “A teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica ‘sujeitos em processo’: aquele que é olhado – aquele que olha (...) Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador” (ibidem, p.87). É por causa desse jogo de tensão entre autobiografia/biografia, problematizado por Pamela Brownell como uma operação

cognitiva e performativa em relação entre aquele que olha e aquele que encena o seu relato, que eu opto por utilizar nesta dissertação a terminologia *(auto)biografia* com a intervenção dos parêntesis. Assim, é possível compreender melhor o tipo de processo colaborativo que desenvolvo junto com os aniversariantes, uma vez que lidamos com o cruzamento do olhar da dimensão pessoal do sujeito aniversariante em sintonia com a minha visão de diretor artístico.

### **3.2 (Auto)biografia e a documentação de vida na performance**

Ao realizar os processos com outros aniversariantes, tais vivências me fizeram modificar a forma como eu me relacionava com o tema da (auto)biografia. Como será observado adiante, para esse tipo de trabalho, não é possível falar de uma metodologia única nem de um caminho técnico específico. Em vez disso, o trabalho caminha por escolhas pertencentes principalmente aos aniversariantes, sujeitos que vivenciam o papel de artistas e o lugar de criação. Na busca por experiências criativas diferenciadas, em cada um desses processos, a investigação caminhou de acordo com as particularidades específicas de cada contexto.

Com a segunda participante, Alessandra Biá, o que se tornou interessante foi o fato de que ela não tinha o desejo de se colocar como protagonista ou foco do evento. Ao iniciar nossas conversas sobre possibilidades de ações artísticas para o aniversário, ela sinalizou que ali havia muito mais do meu olhar do que do dela. No caso, minhas propostas se direcionavam no sentido de colocar a aniversariante encenada em foco. Ela, então, colocou em questão o fato de se incomodar de certa maneira com o discurso autorreferencial enfatizado. Ela preferia que a sua (auto)biografia estivesse relacionada com algum tema maior, capaz de funcionar como ligação subjetiva entre ela e os seus convidados. Daí surgiu o tema da natureza. Visto isso, comecei a repensar todas as minhas propostas anteriores com o objetivo de criar dispositivos de interação a partir de procedimentos biográficos. Isso me fez pensar que eu deveria buscar outras estratégias de direção a partir das quais a aniversariante fosse um agente mais indireto. Ela disse, inclusive, que gostaria que a minha presença fosse transformada num “mestre de cerimônias performático”, para introduzir os momentos de jogos, ações e intervenções em seu aniversário. Este meu personagem inventado pela aniversariante se tornou intermediário entre ela e seus convidados.

A terceira participante, Aline Vivas, não apresentou nenhuma resistência para se colocar como protagonista de sua festa. Possivelmente, isso se deu pelo fato de ela ser atriz e cantora e gostar da experiência de estar no palco e ser vista por outras pessoas. Contudo, as dificuldades que encontrei foram outras. Aline me questionou bastante o fato de que eu buscava encená-la de forma figurativa, ou seja, somente através de fotos, vídeos, gravações de áudio e outras formas tradicionais de documentação. Ela dizia constantemente que se via muito mais refletida através da abstração e da alegoria do que pela figuração realista. Desde pequena, ela cultivou o hábito de pintar e cantar de forma livre. Por isso, a expressão visual através de desenhos e pinturas era muito mais forte como potência artística do que qualquer outro tipo de encenação. A partir dessa discussão, surgiu como proposta a imagem do caracol, que se tornou o símbolo (auto)biográfico para a sua festa. Ela relatou que, recentemente, vivenciou um passeio com seus amigos numa praia e, naquele momento, refletiu que o seu atual estado de vida estava bem simbolizado na imagem da espiral de um caracol, porque nele se refletem tanto a concha da individualidade como o sistema macro e coletivo do universo. Ela me contou que o seu primeiro marido não era extrovertido. Ao contrário, Aline sempre foi bastante extrovertida. Isso gerou um forte conflito em seu primeiro casamento. De certa maneira, ela se reprimiu: “eu entrei na concha”. Depois de dez anos, ela entendeu que o seu primeiro casamento foi importante, porque ela aprendeu a dizer “não” e a se amar. Outro dado importante utilizado para a transmutação da sua (auto)biografia em dispositivo artístico, como já mencionei anteriormente, foi a criação de sua personagem autoficcional, Aline-Alice, que se estendeu também a seus convidados e amigos, que se travestiram de outros personagens do conto de Lewis Carroll.

Com a quarta participante, Zoé, a imersão sobre a sua (auto)biografia foi diferente dos demais pelo fato de seu processo de criação ter sido intermediado pelos seus pais. Assim, a (auto)biografia esteve diretamente relacionada com uma dimensão direta de sua realidade familiar. As escolhas realizadas para a festa sinalizam tanto gostos e preferências da criança quanto características e hábitos da relação dela com a família. Ao vivenciar os encontros de criação em sua casa, percebi que a família prezava certos hábitos, como: a leitura, uma alimentação vegana, uma vivência artística com a pintura, o interesse científico e o contato com princípios ecológicos. Buscamos associar todos esses elementos com a fase atual da criança prestes a completar sete anos de idade, um importante ciclo da infância que simboliza os primeiros contatos com a leitura e descobertas de nível científico. A criança, nesta fase de vida, diferente dos adultos, ainda possui círculos sociais bastante limitados, que em geral

transitam entre a experiência familiar e a escolar. No caso de Zoé, a criança frequenta a *Escola Oga Mitá* e também é aluna do *Instituto de Arte TEAR*, dois importantes centros de arte e educação ambiental na cidade do Rio de Janeiro. Tais informações nos ajudaram a conceber este aniversário como um piquenique ecopoético no Aterro do Flamengo, ao lado do Museu de Arte Moderna. A proximidade com o museu daria para o aniversário um caráter de exposição e de experimentação, incorporando o espaço privado da festa de aniversário num espaço público. Daí surgiu o título do seu aniversário *Mostra Zoé de Arte Contemporânea – Piquenique Pós-Moderno*. Todos esses levantamentos foram fundamentais para encontrar um caminho de criação com uma proposta diferenciada das festas de aniversário infantis convencionais.

Ao iniciar a conversa sobre o processo de criação de Aline Nunes e Marcos Vasec, realizei perguntas sobre o histórico da relação do casal. Nisso, surgiu como primeira questão o fato de eles não gostarem da ideia tradicional de romantismo e de prezarem, sobretudo, a ideia de companheirismo<sup>18</sup>. Portanto, o aniversário foi encenado a partir da parceria que une seus projetos de vida: o espaço *Aldeiar-te* e o projeto social de arte terapia e de educação ambiental. O *Aldeiar-te* é considerado por ambos como a aliança do casal, aquilo que simboliza os vínculos entre vida e trabalho. Encontramos, então, a celebração do espaço como um mote comum entre eles, inclusive considerando o fato de que o espaço também estava completando oito anos de existência no mesmo mês. Este foi um caso interessante para o projeto, porque os aniversariantes resolveram encenar e documentar suas histórias de vida através da história do espaço em que vivem e trabalham.

Com o sexto participante, o senhor Hélio, devido à sua idade de oitenta e cinco anos e ao seu estado terminal de câncer, a questão da (auto)biografia surgiu como uma forma de comemorar a retrospectiva de sua vida, prestando-lhe uma homenagem e celebrando os seus últimos dias de existência. O que mais me chamou atenção ao trabalhar com o senhor Hélio foi o fato de que ele adora contar histórias sobre suas experiências de vida. Os encontros de criação se davam através de conversas nas quais ele me contava histórias pessoais, passando por descrições de períodos históricos até anedotas e curiosidades sobre os temas que mais lhe interessam, como literatura, poesia, música, trabalho, família, casamento etc. Uma das

---

<sup>18</sup> “A nossa união vai além do romantismo. Eu não gosto dessa coisa de homem e mulher. Somos um casal e moramos juntos. Nossa relação não é baseada em sexo nem dinheiro. Ela é minha companheira, parceira e amiga. Não gostamos da ideia de romantismo. O companheirismo está acima de tudo.” (Marcos Vasec).

questões interessantes é que as histórias muitas vezes se repetiam e, quando isso acontecia, elas vinham preenchidas com novas informações ou até mesmo com contradições das versões anteriores. Isso me mostrou que o ato de lembrar sobre a sua história estava diretamente relacionado com o ato de imaginação, em que havia a mistura entre memória, sonho e fantasia. O caso do senhor Hélio é ilustrativo para pensar que a (auto)biografia está diretamente associada com a ficção, de modo que esta última é pensada enquanto construção do sujeito. A questão das falhas da memória decerto acontece com todos nós, porém, no caso dele, isso se acentua devido à velhice. Diante dessas questões, a escolha das poesias como dispositivo para trazer as suas histórias de vida foi o caminho de condução mais interessante, pois a poesia traz em sua essência a capacidade lúdica e criadora do ser humano.

Inicialmente, tive a impressão de que o trabalho com a última participante, Marcela, seria o mais difícil. Ao conversar sobre a proposta de realizar este tipo de criação com adolescentes, os comentários eram que eles possuem dificuldades de se comunicar e problemas de comportamento característicos da faixa etária. Contraditoriamente, este foi o processo de criação mais dinâmico e ágil. Em todos os momentos em que estivemos juntos, tive um diálogo muito claro e transparente sobre todas as questões de sua vida. Acredito que a liberdade dada por sua mãe para que eu me encontrasse sozinho com Marcela e sua irmã possibilitou que a aniversariante se sentisse mais confortável para expressar seus desejos e criar um vínculo maior de confiança em relação ao trabalho. Em nosso primeiro encontro, ela mencionou que a primeira impressão que teve foi a de que seria realizada uma peça de teatro sobre a sua vida. Provavelmente isso aconteceu porque o tio dela, quem nos colocou em contato, provavelmente confundiu o meu projeto, associando-o ao fato de que sou um profissional das artes cênicas. Contudo, esta interpretação equivocada trouxe uma proposta muito interessante e que eu ainda não havia concebido com nenhum dos participantes anteriores. O único impasse sobre a criação da peça foi o fato de Marcela e seus amigos serem muito ocupados. Não havia possibilidade de realizar um planejamento prévio com um número razoável de ensaios. Por isso, sugeri que realizássemos uma proposta de encontro festivo em que todos passaríamos um dia inteiro ensaiando a peça, que seria apresentada no mesmo dia na parte da noite. Para isso, combinei quatro encontros com Marcela para que juntos pudssemos conceber um roteiro prévio dos momentos que seriam encenados na peça. Para desvendar questões de sua vida, propus uma série de dinâmicas através das quais eu pude conhecê-la melhor: entrevista, questionário, acesso a arquivo de fotos, cartas, objetos de sua infância etc. Assim, o trabalho de nível (auto)biográfico aconteceu como forma de selecionar

os momentos a serem encenados no trabalho de ensaio e montagem, que ocorreriam no dia de sua festa.

Em todos esses casos, foi possível observar distintas formas de lidar com a encenação da (auto)biografia e a documentação da vida pessoal. A discussão em torno do documentário está se tornando cada vez mais intensa nas perspectivas da arte contemporânea. Um autor que recentemente problematizou muitas questões sobre esse campo de debate é Luiz Rezende, em seu livro *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário* (2013). O texto, que resultou de sua pesquisa de doutorado em Comunicação Social na UFRJ, propõe como estudo central analisar elementos não convencionais que distanciam o documentário de sua clássica associação com ideias como “realidade” e “representação”. É importante ressaltar que a pesquisa do autor tem como objetivo realizar um desvio das noções já conhecidas em torno do campo documentário, principalmente no cinema, em que se deu sua produção em maior intensidade. A seguir, incorporo algumas propostas teóricas do autor que me ajudam a refletir sobre as experimentações descritas acima, ao transpor os seus instrumentais de análise diretamente para a minha pesquisa no campo da arte da performance.

Primeiramente, o conceito central do autor se refere ao termo *microfísica*, referente a uma proposição de método que pode ser útil para analisar o documentário a partir de aspectos menos visíveis. A escolha do termo microfísica<sup>19</sup> possui como propósito criar uma referência direta com os conhecimentos da Física que estudam os fenômenos científicos numa escala microscópica. O autor se apropria dessa ideia para pensar um método de abordagem que se direciona para um olhar mais sutil e atento para aquilo que não está visível, mas sim imperceptível numa visão mais generalizante.

Nesse sentido, o pesquisador não deve direcionar sua pesquisa apenas para a constituição do produto do documentário, mas também para uma visão mais profunda em relação ao seu processo de criação. Isso me faz pensar que a minha atuação de diretor artístico se aproxima diretamente da figura de um cineasta documentarista. Ambos não tratam somente

---

<sup>19</sup> "Uma análise microfísica significa, primeiramente, um deslocamento do eixo de abordagem para o documentário como prática, bem como do nível em que a análise costuma se efetuar, o que nos conduziria ressaltar determinados elementos e características que não são os mais vistos quando o pressuposto é a associação do documentário às noções de realidade e de representação, por exemplo. Trata-se, portanto, de retomar aspectos considerados menores por outras leituras e abordagens, e pensar a prática documentária como um complexo de microelementos, de microatores e microacontecimentos que operam em conjunto, ainda que não necessariamente em 'harmonia' ou sintonizados na busca de um mesmo objetivo. Em linhas gerais, trata-se de uma análise do processo de criação no filme documentário" (REZENDE, 2013, p.17 - 18).

de olhar, mas também de criar um método de abordagem, ou seja, uma aproximação intensa com a pessoa que é alva de sua documentação. Sendo assim, não se trata apenas de pensar e observar, mas de estar junto com a “matéria” do documentário.

O segundo ponto interessante levantado pelo autor é a tensão dialética que se configura entre os campos do documentário e da ficção. Para Rezende, ao invés de uma simples oposição, característica de uma visão primária e clássica em torno do documentário, defende-se a ideia de que sempre haverá algum grau de ficção na intencionalidade de documentação. Rezende observa a existência de um conflito de domínio, permutação e hibridização de um no outro e vice-versa. Sendo assim, a ficção é vista como um antagonista necessário para a criação de permanente tensão sem a qual não é possível haver criação. Em outras palavras, é evidente que todo ato criativo é ficcionalizante.

O documentário, mesmo que não se oponha à ficção, nem a negue ou rejeite, tem como uma de suas potências colocar em questão, em dúvida, em tensão, pressupostos e mecanismos da ficção, da encenação e da invenção (...) Há, inegavelmente, um núcleo de questões, técnicas e práticas que gravitam ao redor da noção de documentário, e que lhe conferem uma espessura empiricamente reconhecível. É exatamente com esta espessura que pretendemos trabalhar, procurando apreendê-la por meio de sua gravitação em torno da palavra *documentário* (REZENDE, 2013, p.24).

Poderíamos dizer que esta espessura implica tensão, provocação de desequilíbrio, zonas de trânsito e indefinição. Isso é justamente aquilo que evidencia o caráter fictício que está implícito em qualquer documentário. Luiz Rezende (ibidem, p.15 - 16) aponta que, para a compreensão do campo documentário, é importante colocá-lo em relação com, pelo menos, duas noções centrais. A primeira noção é a de que a ficção aponta a tradicional oposição entre real e ficcional (documentário e ficção). Com efeito, a expressão “documentário” nos aproxima de uma sensação de realidade, porque se trata das evidências do fato, de sorte que o documentário teria como função o registro de uma realidade. Não obstante, logo adiante, o autor explica que esta compreensão apresenta algumas problemáticas. Uma de suas razões é que a noção de realidade é polissêmica e variada de acordo com as percepções individuais. Segundo, porque a noção de realidade não possui uma definição precisa. É justamente se opondo à visão materialista e concreta ("condições reais da existência") do documentário que o autor propõe a sua tese de uma visão sobre o documentário articulada com outros níveis de relação - daí a noção que ele propõe de virtualidades, que "se não são, certamente, puramente

imaginários ou inexistentes, também não são reais, materiais, dados de antemão" (REZENDE, 2013, p.16).

A segunda noção clássica que se coloca em relação ao documentário é a ideia de representação. O autor (ibidem, p.16) comenta que esta concepção nos leva a pensar uma ligação dos documentários com os aspectos da realidade. Esta ideia se torna problemática na medida em que pressupõe que o documentário lida com um objeto pré-estabelecido e que possui como camada apenas a sua realidade material. Opondo-se a essas duas noções clássicas, o autor propõe uma revisão de tais conceitos na medida em que deseja contribuir para a visão sobre o documentário, pensando as camadas de virtualidades das pessoas e coisas que são documentadas. Isso nos leva a pensar sobre as noções de realidade, materialidade e representação vinculadas não somente por suas primeiras instâncias sógnicas, mas também por outras camadas e níveis de percepção e sensação que não são nítidas e óbvias para uma visão mais abrangente. Isso aconteceu, por exemplo, nos aniversários de Alessandra Biá e de Aline Vivas, em que as aniversariantes buscaram projeções simbólicas (o tema da natureza e a imagem da concha) como expressões virtuais de suas subjetividades e como forma de expressão de suas (auto)biografias.

Os documentaristas, por exemplo, sabem, pela experiência de seu trabalho, que documentários não se fazem apenas com a dimensão real de seus objetos, narrativas e temas, mas também, e especialmente, com suas virtualidades: a memória de seus personagens e testemunhas, a sobrevivência do passado no presente, a indeterminação da ação-reação dos indivíduos participantes. Ainda que, na maior parte das vezes, não identifiquem desta forma essas diferenças: tudo parece indistintamente "realidade". O problema, então, é que se costuma considerar e confundir o que é virtual (que tem uma existência diversa) com o que é real. Essa confusão entre o real e o virtual não é nem um pouco irrisória afinal, pois tem consequências, principalmente, sobre a forma como compreendemos, justamente, a condição e a posição do documentário no mundo (ibidem, p.17).

Ao propor a visão de virtualidade para o debate do documentário, o autor lança o conceito de *microfísica da criação do documentário* como uma possibilidade de instrumental teórico para analisar o campo de criação e configuração artística. Para o meu estudo, pensar neste instrumental é de real valia, já que estou justamente interessado em desvendar múltiplos procedimentos e metodologias de criação com a documentação de vida no campo da performance. Ao tomar este instrumental teórico como operador de análise, tive como função desenvolver um olhar minucioso para os aspectos sensíveis e imperceptíveis. Nisso, acredito

que há uma importância da visão pedagógica que o artista possui ao lidar com pessoas sem experiência profissional no campo das artes. Assim, penso que Luiz Rezende não está propondo uma técnica de análise científica. Mais do que isso, por trás dessa teoria, há na verdade um ato de educar e conscientizar uma prática do olhar. Nesse sentido, não almejo aqui elaborar uma fórmula, mas sim propor que pensemos formas de estimular a criatividade do nosso olhar através do fazer artístico e também de *práticas cotidianas constantes* (CERTEAU, 1998), ou seja, observar as teatralidades e comportamentos performativos que já estão presentes em nossos contextos de vida.

Por isso, Rezende comenta que para acessar as zonas de virtualidades presentes no documentário, devemos não somente abarcar o resultado enquanto produto final, mas colocar uma visão sobre o processo criativo para desvendar os níveis de produção "como um campo de virtualizações e atualizações de questões determinadas, que se dá segundo condições determinadas de produção" (REZENDE, 2013, p.18). Sobre isso, os aniversários de Alessandra Biá e do casal Aline Nunes e Marcos Vasec foram interessantes, porque ali não estávamos documentando apenas a vida dos sujeitos, mas também documentamos todo o processo de criação que foi exibido através de vídeos documentários em suas festas de aniversário. Com isso, estive interessado em compreender o documentário enquanto prática, processo e realização.

Rezende sugere que a microfísica da criação do documentário lida com as "dinâmicas de virtualização e de atualização" (ibidem, p.19). Percebo que estas últimas nos permitem uma visão performativa sobre o documentário na arte contemporânea, principalmente se tratando de uma arte da presença que lida com a qualidade do encontro e da experiência, como é a arte da performance. Nesse sentido, o documentário na performance é algo que está sempre se atualizando, havendo assim um processo de criação constante. Assim, o ato de documentar no campo da performance não é, mas *está* constantemente *sendo*, visto que a performance é a arte do gerúndio – flexão que acentua o devir e a qualidade do presente.

Estes conceitos operativos propostos por Rezende nos permitem pensar que o objeto ou alvo de documentação, além de sua realidade material ou constituição física do sujeito documentado, está impregnado de camadas de virtualidades e memórias. No caso específico da festa dos aquarianos, o espaço *Aldeiar-te* está preenchido por camadas de memória e de história, permitindo que a casa seja o núcleo de ligação entre os sujeitos aniversariantes. Para

Rezende, isso seria a "dimensão virtual de existência" (REZENDE, 2013, p.20), que deve ser levada em consideração no trabalho do documentarista ao lidar com essas materialidades documentárias de forma cênica e criativa.

Para minha pesquisa, considero como perspectiva que todo ato de documentação se trata de um ponto de vista sempre parcial e seletivo e nos leva a pensar num ato documentário performativo, ou seja, uma documentação que assumidamente se constitui enquanto criação e ficcionalização. Conseqüentemente, o meu olhar de diretor artístico é substancialmente interessante na medida em que ele traz níveis de ruptura e desmontagem da realidade do sujeito documentado com o propósito de pensar poeticamente sobre as potencialidades criativas das circunstâncias de sua vida em arte.

A expressão “microfísica do documentário”, utilizada no título do livro de Rezende, remete a todas as condições existentes no processo de criação e prática do documentário, que seriam “as virtualidades do documentarista e dos outros sujeitos envolvidos no processo de virtualização documentária”:

(1) Tudo aquilo que definiremos como o caráter *trans-subjetivo* do documentário; (2) as virtualidades do próprio documentário como disciplina, como domínio institucionalizado de práticas específicas e como memória, ou seja, o caráter *pré-subjetivo* do documentário; e (3) as condições específicas de produção do documentário, tomadas de acordo com suas diferentes modalidades/variedades (ibidem, p.154).

Todas essas condições e virtualidades são fundamentais como elementos constitutivos do processo de criação. Rezende aborda o conceito de *trans-subjetividade* (ibidem, p.195-237) para falar do contato entre os sujeitos criadores na prática documentária. A trans-subjetividade seria “uma interação entre subjetividades em contínuo devir, entre virtualidades não previamente resolvidas e que só se atualizam, de uma determinada maneira, em função das condições do compartilhamento social” (ibidem, p.196). O processo dialógico<sup>20</sup> do documentarista com as pessoas documentadas provoca uma virtualização das subjetividades que irá afetar, conseqüentemente, o processo de criação em questão. A trans-subjetividade, vista como processo de agenciamento (ibidem, p.198), ocorre na minha interação com os aniversariantes nas condições e nos contextos de cada processo específico de criação. Esse

---

<sup>20</sup> “O dialogismo, tal como definido por Bakhtin, se coloca justamente como um princípio de constituição das identidades que considera que estas não estão pré-formadas em um ‘eu’ estanque e já fixado anteriormente às interações sociais, mas que se produzem em seu ‘diálogo’ (no sentido mais amplo do termo) com o outro” (REZENDE, 2013, p.197).

tipo de processo foi mais diferenciado com os participantes Aline Vivas, Zoé, o casal Aline Nunes e Marcos Vasec e Marcela Piccolo. No primeiro caso, em alguns dos encontros com a aniversariante, o seu marido esteve presente e participou de nossas conversas, dando sugestões, contando seus relatos sobre as histórias de Aline e comentando as propostas criadas. Nesse caso, a participação do marido afetou parcialmente o processo de criação. No segundo caso, os pais atuaram como intermediários entre o meu papel de diretor artístico e a criança, fazendo com que a (auto)biografia fosse mais influenciada pela visão que os pais têm de sua filha do que as próprias manifestações de desejo da criança. Com Aline Nunes e Marcos Vasec, por se tratar de um casal, houve um esforço em acessar um lugar comum entre ambos, ao mesmo tempo em que foi necessário permitir um espaço para as diferenças e singularidades de cada um. Já no último caso, Marcela esteve sempre acompanhada de sua irmã mais velha. Ambas são muito amigas e apresentam comportamentos contrários. Enquanto Marcela é muito tímida, Camila é bastante extrovertida. Por isso, em muitos momentos, consegui acessar mais informações sobre as questões pessoais da Marcela através dos estímulos de Camila, quem ajudava a criar as conversas de nossos encontros.

Rezende aponta que a trans-subjetividade deve ser valorizada como um microelemento da criação num processo de documentação (REZENDE, 2013, p.202). Isso me ajuda a compreender as performances (auto)biográficas como o resultado de um processo de criação dialógica em que a (auto)biografia é intermediada tanto pelo olhar do próprio aniversariante quanto pelo meu olhar, que atua na função de intermediar o que pode ser ativado artisticamente no campo da performance. Em igual proporção, se entendemos que a performance em si também é produzida no momento da festa de aniversário, é possível pensar que os olhares dos convidados também intermeiam esta criação afetiva. Como aponta Rezende (ibidem, p.202), a consciência da trans-subjetividade é fundamental para pensar novas estratégias dos documentários contemporâneos opostos a uma vertente antiga, que pressupunha a encenação do indivíduo e de sua expressão individual sem que houvesse interferência dos outros artistas criadores<sup>21</sup>. Como diretor artístico, a trans-subjetividade ocorre nesse momento em que há interferência da minha parte em apontar possibilidades de dimensões artísticas na vida do sujeito.

---

<sup>21</sup> “Valorizar a *trans-subjetividade* como um microelemento da criação documentária significa, então, colocar-se contra essa concepção, evitando explicar as performances individuais como manifestações de essências pré-formadas” (REZENDE, 2013, p.202).

Poderíamos dizer que se trata, então, de pensar primeiramente o documentário em sua relação com as *virtualidades* que o atravessam, em vez de pensá-lo, de forma prioritária, em sua relação com a *realidade*, como é mais comum nas tradições da teoria, da análise ou da crítica do documentário (REZENDE, 2013, p.74).

A dinâmica “virtualização/atualização”, sugerida pelo autor, pode se dar de diversas maneiras. O mundo concreto da experiência da vida do aniversariante pode ser pensado na relação direta que ele apresenta com suas virtualidades. Nesse sentido, o mote ficcional que cada aniversariante cria para o próximo ciclo de vida é uma forma de ativar, performaticamente, as suas virtualidades, que seriam seus desejos de mudança e de transformação do futuro. Através da experiência artística, dimensões de virtualidades podem se misturar com a experiência concreta de vida do aniversariante ou com aquilo que em geral costumamos chamar de realidade. Com isso, compreendo que o “travestimento autoficcional”, como aconteceu no meu aniversário e no de Aline Vivas, são exemplos de como os aniversariantes podem encenar as suas ficções, dando materialidade concreta para o seu campo imaginário e subjetivo. Em termos de plano simbólico, as relações entre o real e o virtual, ainda que em diferentes níveis de concretude e de abstração, se realizam por diversas qualidades de natureza e de artifício. Trata-se de “considerar o real como uma extensão dos mundos virtuais, e não o contrário”, ou seja, dar forma para as subjetividades do real<sup>22</sup>. O autor sugere que o virtual se manifesta como uma força sobre o que é dado no plano concreto e material (ibidem, p.97).

Não quero, porém, espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada. Trata-se, mais simplesmente, de mostrar como obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais (BOURRIAUD, 2011, p.126).

O discurso de Bourriaud nos atenta para o fato de que a categoria de pós-modernidade se torna um instrumento importante para compreender o sujeito como um fenômeno conscientemente crítico de sua inscrição dentro de seu contexto histórico. “É preciso *apreender* e eternizar o tempo presente, mas também *esculpir* o tempo vivido, construir a vida cotidiana como se modela a argila” (ibidem, p.25).

---

<sup>22</sup> “O virtual é um conceito que exprime uma dimensão do real, uma parte que o integra, não devendo ser compreendido apenas como alguma coisa voltada a substituí-lo” (REZENDE, 2013, p.87).

Associando a proposição de Bourriaud com a discussão de Rezende, penso que o virtual é aquilo que existe em potência e pode se manifestar através de atos e ações performáticas. Dessa forma, a coexistência entre o real e o virtual está configurada na inter-relação entre passado, presente e futuro. Sendo assim, no meu trabalho, trato de pensar que a performance, como campo de experiência, proporciona a experimentação dos afetos através de ações e virtualidades. O virtual contém uma dimensão particular da vida que expressa formas dos aniversariantes de “estar no mundo”. Sobre isso, traço uma relação entre a teoria da virtualidade de Rezende com aquilo que Deleuze e Guattari definem como uma obra de arte:

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles (...) Os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe de vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo. Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 215).

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações (ibidem, p.216).

A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (...) O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (ibidem, p.217).

Segundo os autores, podemos pensar que as sensações, as percepções e os afetos valem por si próprios e excedem o vivido, uma vez que existem na própria ausência do homem. A partir desse ponto de vista, a obra de arte existe em si mesma. Associo que a teoria dos afectos e perceptos de Deleuze e Guattari se relaciona diretamente com a questão da virtualidade na medida em que é possível falar da criação artística como um material resultante de um bloco de sensações advindo não da memória, mas sim da fabulação (ibidem, p.218). Por isso que os autores comentam que a obra de arte é uma celebração do acontecimento presente em seu composto de sensações. “Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente” (ibidem, p.218). Com isso, é possível dar concretude para as virtualidades, assumindo o devido papel delas e a importância no ato da criação artística. Como fazer aflorar as virtualidades dos sujeitos nas

criações (auto)biográficas? Talvez este seja um desafio interessante para pensar o debate em torno da (auto)biografia no contexto contemporâneo, porque esta pergunta nos provoca refletir sobre os procedimentos metodológicos de criação marcados pela alteridade.

Em suma, quando a performance lida com materiais (auto)biográficos, surge um tipo de trabalho que relaciona a arte com a experiência de si. Nos casos das festas de aniversário, vemos sujeitos que se colocam no lugar de performers como figuras capazes de intercambiar experiências. O trabalho de criação artística é conduzido por uma ética criativa em que o sujeito está no lugar de potência para a expressão de formas, como: cuidados de si, técnicas de si, modos de existência, invenção de si, autoperformance, autoficção, (auto)biografia etc. Como sugere Bourriaud, este tipo de ética está desvinculado de princípios morais, sendo na verdade uma proposta de ética criativa que permeia uma relação de aproximação entre arte e vida. Os rituais festivos, nestes casos, possuem uma função simbólica importante para conferir um marco na celebração do sujeito em relação à transmissão dos seus costumes e filosofias de vida.

## 4 ANIVERSÁRIO COMO PERFORMANCE

### 4.1 Pensando a interatividade nas festas de aniversário

Como se dá a aproximação da arte em circuitos cotidianos? A arte é um dispositivo capaz de provocar novas formas de relações afetivas e subjetivas? A arte pode provocar novos formatos de participação dos convidados em relação às festas de aniversário? Quais são os modos de fruição estética possíveis numa festa de aniversário? Tais perguntas me provocam relacionar as festas de aniversário com questões da arte relacional, propostas por Nicolas Bourriaud (2009). Em relação às sete festas desenvolvidas, cada uma delas tomou um formato diferenciado de acordo com os contextos de vida e desejos dos aniversariantes performers. Essencialmente, isso nos leva a pensar que são importantes tanto os conteúdos desenvolvidos nas festas como também a maneira como a instalação dessas trocas de afetos e subjetividades consegue criar diferentes níveis de intensidade nas relações entre os atores sociais dos eventos festivos.

As festas, pensadas como um campo de relações – entre aniversariantes e seus convidados – ativa a criação de uma dinâmica dialógica, acentuando o caráter festivo e lúdico como uma instância indissociável da potência afetiva e humana. Quando os aniversariantes experimentam ações artísticas dentro de suas festas, o acontecimento comemorativo se transforma a partir de um procedimento estético, fazendo com que a performance crie uma nova imagem para o ambiente da festa ao deslocar as convenções e os sentidos comuns.

A ação da performance tem como objetivo criar uma disponibilidade para vivenciar experiências inusitadas, provocando a criação de uma qualidade de presença nas trocas afetivas e nos intercâmbios de intimidade. A festa se torna um pretexto para expressar o espaço pessoal e cotidiano do aniversariante, fazendo com que se estabeleça uma relação de maior conhecimento entre ele e seus círculos sociais em relação às partilhas de vivências e trocas de experiências. A busca pela interação com o outro é a possibilidade de criar experiência para tornar a existência justificável a partir da relação. A ação de transformar uma situação cotidiana, como a festa de aniversário, numa encenação (auto)biográfica, faz com

que o ato da performance se apresente como um dispositivo de provocação para aproximar e intensificar as subjetividades.

## 4.2 O conceito de Arte Socialmente Engajada

Tomamos as proposições teóricas de Pablo Helguera em relação ao conceito de *Arte Socialmente Engajada* (ASE) para pensar os aniversários como performance sendo um formato interativo de aplicação para um contexto social específico. Inicialmente, torna-se importante refletir sobre o conceito de ASE, que é complexo e, por vezes, polêmico em sua definição. O próprio autor realiza três tentativas de definição ao longo de seu texto, sendo respectivamente uma no início, outra no meio e a última no final do primeiro capítulo de seu livro *Education for Socially Engaged Art* (2011):

Toda arte, quando criada para ser comunicada ou experimentada por outros, é social. A alegação de que toda a arte é social não leva a um entendimento da diferença entre um trabalho estático como uma pintura ou uma interação social, que se autoproclama como arte – o que é, na verdade, arte socialmente engajada (p.1).

Por essa razão, acredito que o melhor termo para este tipo de prática é o que venho usando como uma descrição genérica – que é “arte socialmente engajada” (ou ASE), um termo que surgiu no meio da década de 70 e inequivocamente reconhece uma conexão para a prática da arte (p.5).

Em resumo: interação social ocupa uma parte central e inseparável de qualquer trabalho de arte socialmente engajada. ASE é uma atividade híbrida e multidisciplinar que existe entre arte e não-arte, sendo seu estado possivelmente não resolvido. ASE depende de ações sociais reais, não imaginárias ou hipotéticas (p.8)<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>Sempre que houver citação em português do livro de Pablo Helguera, cuja referência bibliográfica original está em inglês, trata-se de tradução minha. Para averiguação, coloco sempre os textos originais em notas de rodapé.

“All art, inasmuch as it is created to be communicated to or experienced by others, is social. Yet to claim that all art is social does not take us very far in understanding the difference between a static work such as a painting and a social interaction that proclaims itself as art – that is, socially engaged art” (p.1).

“For this reason, I believe that the Best term for this kind of practice is what I have thus far been using as a generic descriptor – that is, ‘socially engaged art’ (or SEA), a term that emerged in the mid-1970s, as it unambiguously acknowledges a connection to the practice of art” (p.5).

“To summarize: social interaction occupies a central and inextricable part of any socially engaged artwork. SEA is a hybrid, multi-disciplinary activity that exists somewhere between art and non-art, and its state may be permanently unresolved. SEA depends on actual – not imagine nor hypothetical – social action” (p.8).

Helguera atenta que a arte socialmente engajada está inserida na tradição da arte processual e conceitual (2011, p.2), e que possui afinidade com outras formas de artes de décadas anteriores, como arte relacional, arte colaborativa, arte de participação, arte dialógica, arte pública, entre outras. O próprio autor enfatiza que não há um consenso sobre a definição do conceito e que, por isso, ele alega que o que constitui o seu real significado seria “sua dependência nas relações sociais como uma condição para sua existência” (ibidem, p.2), sendo o “engajamento” um elemento definitivo para compreender o conceito.

O sentido de arte engajada não se refere diretamente ao tipo de viés político panfletário, mas sim à maneira como devemos nos engajar para criar trocas de experiências significativas em um mundo cujas relações estão cada vez mais desgastadas e sem verdadeiros vínculos afetivos. Por isso, uma das características principais de um projeto de ASE é que o artista se torna responsável por estimular a criação de uma comunidade, principalmente quando esta última é composta por “participantes de fora dos círculos regulares de arte e do mundo de arte” (ibidem, p.12).

### **4.3 Sobre a crítica da arte relacional e a noção de participação**

O principal aporte do *happening* e da performance permanece, porém, a participação do espectador, implicado no processo de constituição da obra (...) Coagulado pelo evento artístico, o público comunga em torno de uma forma aglutinadora, transitiva, ao invés de se confrontar a um objeto acabado e externo (BOURRIAUD, 2011, p.143).

O livro *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud (2009) é uma coletânea de ensaios que foram escritos para esboçar um panorama das práticas artísticas que caracterizaram a década de 1990. O autor desenvolve o conceito de *arte relacional*, que se torna operativo para compreender trabalhos artísticos que estimulam relações e encontros intersubjetivos nos quais o significado refletido na obra é elaborado coletivamente. Em geral, o conceito de estética relacional serviu para compreender diversos trabalhos de performance realizados dentro de instituições e lugares legitimados, como os museus e galerias de arte, o que acabava restringindo as ações e experiências artísticas para espaços fechados.

---

Posteriormente, o conceito de estética relacional foi problematizado por artistas, críticos e curadores de arte. Dentre as diversas críticas sinalizadas, apontam-se caminhos para pensar novas compreensões em contextos específicos e diferenciados de produção. Artistas como Ana Teixeira, em seu projeto “Trocas: A arte na rua e a rua na arte”, e Tania Alice, em seu projeto “Estética relacional nas ruas: uma investigação cênico performática”, são exemplos de como é possível compreender o alargamento do conceito para espaços públicos e urbanos, permitindo que as ações de rua entrem em contato com transeuntes e pessoas que não têm como objetivo se deparar com a experiência artística.

Os principais questionamentos em relação ao conceito de estética relacional são apontados pela crítica de arte inglesa Claire Bishop. Ela reflete sobre as maneiras como a estética relacional era incorporada por práticas artísticas que teriam apenas o propósito de intervenção e transformação de uma realidade constituída. Assim, a crítica questiona que o sentido de colaboração proposto por trabalhos ditos relacionais implicavam somente interesses dos próprios artistas, apoiando uma espécie de egocentrismo em prol de suas imagens, e não do real sentido de colaboração, que deve surgir a partir de uma experiência compartilhada.

Na entrevista intitulada *Socially Engaged Art, Critics and Discontents* (2006), Bishop explicita outros pontos centrais de sua crítica em relação ao conceito de *Arte Socialmente Engajada* como um forte movimento propulsor de trabalhos ditos relacionais. O primeiro ponto crítico se refere ao fato de que a arte socialmente engajada foi analisada a partir de um ponto de vista ético como bons ou ruins modelos de colaboração, o que conduziria para uma visão moralista sobre este tipo de linhagem artística. O segundo ponto sinaliza que não devemos compreender os trabalhos de arte socialmente engajada de forma uniforme, visto que eles apresentam lógicas complexas e diferenciadas de configuração. O terceiro ponto crítico é o fato de que, hoje, os curadores são aqueles que mais privilegiam ou não o posicionamento dos artistas diante do mercado de arte. Por causa dessa preocupação existente dos curadores em estabelecer uma mediação entre público, artista e as instituições, há indubitavelmente uma escrita que é orientada por questões éticas. Dessa forma, há uma imposição diretiva da visão dos curadores sobre como será recebido o trabalho do artista diante do público, sem permitir um espaço mais livre de recepção estética.

A partir dessas colocações, o discurso crítico da autora provoca pensar que as práticas artísticas colaborativas, em muitos casos, são usadas apenas como plataformas de mídia para os artistas, sem que haja um real sentido político na concepção artística. Para isso, ela menciona as práticas artísticas colaborativas dos anos sessenta e setenta, quando grupos de teatro e comunidades artísticas experimentaram uma radical pesquisa de criação em colaboração. Naquela época, isso foi considerado um gesto artístico de crítica em relação aos modelos sociais de controle e dominação. Enquanto isso, ela comenta que hoje o sentido de participação é muitas vezes usado como estratégias comerciais por empresas que almejam uma melhor eficiência da força de trabalho e de éticas corporativas, assim como também é utilizado por mídias de massa que buscam criar uma imagem artificial de projetos de inclusão social. Por isso, é necessário um olhar cuidadoso para compreender as reais intenções políticas e críticas de projetos artísticos colaborativos e sociais que utilizam discursos aparentemente engajados. Com o objetivo de investigar os reais sentidos de participação, a autora provoca um entrelaçamento entre as noções de *estética* e de *colaboração*. Nesse sentido, a estética estaria desvinculada das intenções dos artistas em relação aos resultados da proposição de seu trabalho. Ao invés disso, a estética seria a real colaboração que se dá no processo de realização e criação da performance. Para isso, é importante que os artistas criem um esvaziamento das expectativas em relação aos resultados de suas obras. Estas devem estar abertas e suscetíveis para receber diferentes resultados sem que haja suposições de melhoras ou acertos.

Bishop observa que a noção de participação do público em arte não é algo inovador dentro da teoria de arte interativa da estética relacional. Muitas ideias se originaram de movimentos artísticos de experimentação, como os *happenings*, *Fluxus*, a arte da performance dos anos setenta, etc (2004, p.61). Além disso, Bishop também aponta outros referenciais teóricos que anunciaram princípios que foram incorporados pela teoria da estética relacional, como a ideia do *autor como produtor* (Walter Benjamin), a *morte do autor e o nascimento do leitor* (Roland Barthes) e a *obra aberta* (Umberto Eco). Além dessas referências, posso também incluir outras como o *espectador emancipado* e a *partilha do sensível* (Jacques Rancière).

Por isso, Bishop traz a noção de *antagonismo* para compreender o real viés político que há por trás dos projetos de arte relacional. Dessa forma, a política da arte não estaria em criar consensos e sim dissensos, pois isso sim revelaria o caráter social nas afirmações de suas

ambiguidades e não de suas concordâncias. A crítica da autora nos sugere que um fazer político da arte não está relacionado à arte política, mas à arte que se aproxima da vida, sem que, para isso, ela seja uma arte de entretenimento subjugada pelos sistemas comerciais. Da mesma forma, não deve ser uma arte panfletária diretiva, impositiva e dominadora. O artista não teria que transmitir de forma forçada a sua ideologia para denunciar o sistema, mas ele deve ser apenas o proponente de relações heterogêneas: “uma sociedade democrática é aquela na qual as relações de conflito são sustentadas, não eliminadas” (BISHOP, 2004, p.66)<sup>24</sup>.

Como último ponto relevante, Bishop sinaliza que a teoria de uma arte interativa se torna também uma crítica aos modos efêmeros de contatos virtuais que se dão no contexto da globalização contemporânea. A arte relacional evidencia um apelo para a importância dos encontros presenciais que estão cada vez mais raros em nossa sociedade atual. Bishop identifica que o conceito de estética relacional revela projetos de microutopias possíveis, nos quais os artistas trabalham o contexto do aqui e do agora, aprendendo a habitar o mundo da melhor maneira possível sem querer modificá-lo com projetos de utopias futuras que almejam mudanças sociais. Assim, o papel do artista se direciona para encontrar as soluções provisórias e possíveis no contexto do presente.

Já para esta pesquisa, aproximo o conceito de estética relacional com as performances intimistas das festas de aniversário. Nesse sentido, interessa-me pensar a dimensão relacional em contextos de criação artesanais, intimistas e cotidianos. As festas de aniversário são movidas por dinâmicas afetivas de círculos sociais compostos por diferentes gamas da (auto)biografia do sujeito aniversariante. A performance é um dispositivo artístico que permite reconfigurar diferentes tipos de relações, que vão além da esfera privada e pessoal, alcançando também uma dimensão artística capaz de criar inúmeras revelações entre os sujeitos implícitos na experiência de criação. No caso das festas, os convidados são estimulados a participar das propostas oferecidas como cocriadores em extensão de autoria com o aniversariante e a minha atuação de diretor artístico. Associo que a vivência da festa de aniversário se torna uma dramaturgia ou *programa performativo*:

Chamo as ações performativas *programas* pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada à cabo, e que se aproxima do

---

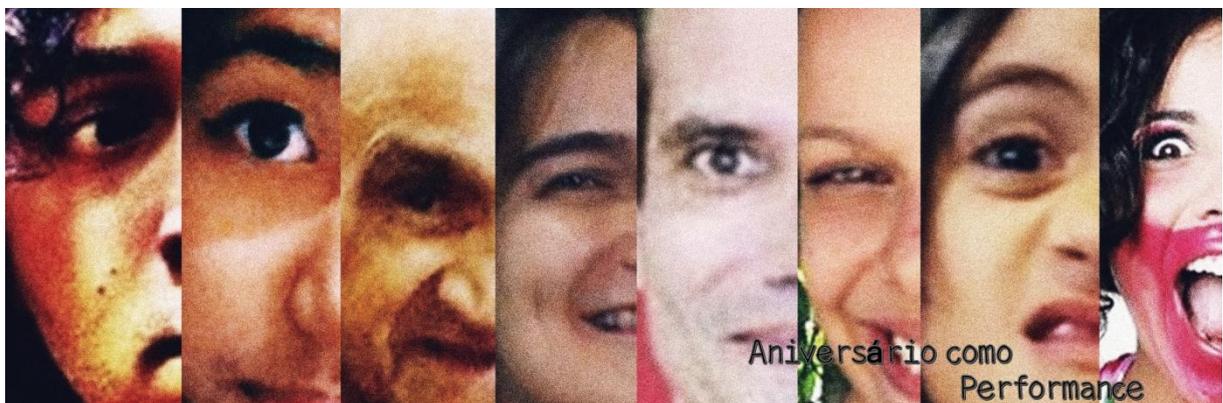
<sup>24</sup> “A democratic society is one in which relations of conflict are sustained, not erased” (BISHOP, 2004, p.66).

improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar 5 ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio (FABIÃO, 2008, p.4/5).

De acordo com o conceito proposto por Fabião, pontuo que as propostas criadas para as festas são dispositivos artísticos e performáticos capazes de potencializar a energia do conjunto de pessoas envolvidas na festa de aniversário através de espaços relacionais, sejam eles artísticos, afetivos, poéticos, simbólicos, performativos etc. Conforme diz Eleonora Fabião, a palavra-conceito “programa” é pensada como um “motor da experimentação”, ou seja, uma ação ativadora de experiência que, no caso das festas, pode ser seguida, conduzida, criada, recriada, desconstruída e/ou inventada pelo conjunto de atores sociais presentes no evento.

Ao reconfigurar políticas de subjetividade que já estão padronizadas pelos ritos de convenção, o viés artístico é responsável por desconstruir certos padrões e ampliar novas perspectivas de relação e de interação, possibilitando que experiências performáticas criem novos modelos de festas de aniversário e inventem novos prazeres de vivência do aniversariante com o seu conjunto afetivo de convidados.

#### 4.4 Comunidade específica de aniversariantes



**Imagem 12: Comunidade específica do projeto *Aniversário como Performance*.**

Para Helguera, a criação de uma *comunidade* pode se dar por diversas maneiras:

A: A construção de uma comunidade ou grupo social temporário através de uma experiência coletiva; B: A construção de estruturas participativas em multicamadas; C: O papel da mídia social na construção de uma comunidade; D: O papel do tempo; E: Hipóteses sobre audiência (HELGUERA, 2011, p.9)<sup>25</sup>.

De acordo com tal definição, podemos caracterizar uma *comunidade específica* como a formação de um contexto menor de um projeto de ASE. A criação de um espaço intersubjetivo, como um campo expandido de práticas relacionais, é o foco e o meio das investigações artísticas de ASE. Dessa forma, a arte pode ser uma forma de produção de modos de vida e comunidades alternativas que buscam um espaço que se diferencia dos modelos de CMI. “A arte é fundadora de existências e produtora de possibilidades de vida” (BOURRIAUD, 2011, p.144). De acordo com Claire Bishop, o panorama de projetos sociais e colaborativos pode ser uma forma de identificar o que temos hoje como artes de vanguarda e de experimentação, que se diferenciam de modelos de produção capitalista e de mercado.

Tais experimentos artísticos se transformam em situações que são criadas para favorecer os encontros, as trocas e os intercâmbios subjetivos. É sempre importante considerar o contexto no qual o acontecimento artístico se dá, pois somente assim podemos refletir devidamente sobre os modos de ativação e de participação. As formas de sociabilidade são marcadas por formas de atratividade que evidenciam vínculos simbólicos entre o sujeito e o grupo ao qual pertence. “O vínculo conforma o grupo, os indivíduos, os corpos e os desejos” (MENDONÇA, 2014, p.85), havendo um processo de reconhecimento e encontro de subjetividades. As festas de aniversário pressupõem uma comunidade, composta por diferentes níveis de afetividade que fazem parte do cotidiano do sujeito aniversariante. Configura-se uma espécie de comunidade específica de *maneira temporária*<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> “A: The construction of a community or temporary social group through a collective experience; B: The construction of multi-layered participatory structures; C: The role of social media in the construction of community; D: The role of time; E: Assumptions about audience” (HELGUERA, 2011, p.9).

<sup>26</sup> “Além disso, esse público é visto como uma comunidade: ao invés de uma relação de um-para-um entre a obra de arte e o espectador, a arte relacional configura situações nas quais os espectadores não são apenas os destinatários como uma entidade social e coletiva, mas na verdade são dados os meios para se criar uma comunidade, ainda que isso pode se dar de maneira *temporária* ou *utópica*” (BISHOP, 2004, p.54)<sup>26</sup>.

A partir dessas questões e bases conceituais, seguirei este capítulo articulando uma análise teórica com os processos de criação e realizações das festas de aniversário em relação aos procedimentos artísticos desenvolvidos.

#### 4.5 Arte do encontro

O ato de transformar a festa de aniversário num acontecimento artístico pressupõe que os aniversariantes lidem diretamente com o conceito de experiência. De acordo com o filósofo e pedagogo espanhol Jorge Larrosa, a noção de experiência é: “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (LARROSA, 2002, p.21). Pensar o aniversário como “experiência” é considerar o encontro da festa como um dispositivo de produção de marcas e vestígios de conhecimento. Hoje, numa época de pós-modernidade, os encontros entre sujeitos estão marcados por contextos efêmeros e líquidos nos quais a busca pela riqueza se mostra numa correlação inversa com a felicidade. Como nos alerta Bauman (2001, p.16), a sociedade está cada vez mais influenciada por mecanismos de controle que estimulam a compra por uma “aparente felicidade”. Por oposição, os potenciais valores das relações humanas, como o amor, a amizade, o respeito, o companheirismo, o prazer pelas atividades pessoais etc, esses não se compram pelos mecanismos do CMI. Os aniversários como performance não se constituem como produtos comerciais e nem necessitam de grandes valores econômicos para a sua realização. Em vez disso, este tipo de procedimento artístico se caracteriza por uma linhagem artesanal cuja aposta se dá na estética do precário, do lúdico e do essencial, pois aquilo que se revela como base é a ação de cultivar a arte do encontro como forma de revalorizar as relações humanas cada vez mais desgastadas. Hoje, uma nova forma de se fazer e pensar performance é a sua atuação em contextos de eco-poéticas, cujos princípios são os da sustentabilidade. Sendo assim, valorizar o encontro é a possibilidade de criar tempo e espaço para aquilo que Larrosa denomina como *sujeitos da experiência*, os quais se distinguem dos *sujeitos da informação*:

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios,

alguns efeitos (...) o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar (...) o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (LARROSA, 2002, p.24).

Cultivar a arte do encontro é valorizar a qualidade da experiência e também daquilo que Jacques Rancière (2009) denomina como a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009, p.15)<sup>27</sup>. Este conceito foi criado para refletir sobre a dimensão estética da política num sistema de evidências em que é possível localizar um campo que possui simultaneamente “um comum partilhado e partes exclusivas”. Nessa repartição, encontra-se um espaço subjetivo que é de pertencimento coletivo, daí o viés político. O comum, visto como uma forma de partilha, é também um espaço de produção - motivo pelo qual se pressupõe uma participação colaborativa. Assim, acredito que a proposta que ofereço para os sujeitos aniversariantes é de colocá-los expostos e vulneráveis na zona do risco. É neste lugar de potência que acredito estar uma maior disponibilidade para a criação de experiências significativas. Origina-se um conhecimento que se produz a partir do encontro entre sujeitos pensantes, reflexivos e críticos com o desejo de criar um saber compartilhado e sensível pela disponibilidade e escuta das circunstâncias da presença, do tempo e do espaço. Daí o viés político que se encontra presente na proposição filosófica desse tipo de pesquisa em arte, que permite uma ética de abertura dos aniversariantes para a descoberta dos seus próprios desejos de aprendizado e experimentações, fazendo com que eles sejam atravessados e interpelados pelas circunstâncias de suas experiências de vida na arte.

Em função disso, a forma como conduzi os encontros de criação com os aniversariantes se deu a partir de uma vivência direta com suas realidades e contextos de vida, buscando sempre colocá-los numa zona de criação colaborativa para que juntos criássemos uma relação horizontal como artistas autores do experimento elaborado. Para isso, busco criar um canal de diálogos claro e direto, que nos possibilita dar conta da pluralidade dos pontos de vista levantados. Assim sendo, enfatizo a opção escolhida por um planejamento colaborativo *in progress*, ou seja, aquele que se faz junto e durante os próprios encontros de criação. Como resultado, é criada uma metodologia performativa e aberta à pluralidade dos diálogos e das experiências, permitindo que o método apareça como desvio e não como plano. Assim,

---

<sup>27</sup> “Eu chamo de *Partilha do sensível* este sistema de evidências que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as divisões que definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa ao mesmo tempo um comum partilhado e partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam a maneira mesmo na qual um comum se presta a participação e na qual uns ou outros são parte desta partilha” (RANCIÈRE, 2009, p.15).

estabeleci com os aniversariantes uma forma de “conhecimento sensível do mundo” (ROLNIK, 2006, p.3), ou seja, um modo de conhecimento advindo da relação e a política que daí se estabelece num processo de modos de subjetivação.

Foi interessante perceber como tais mecanismos foram suficientemente dinâmicos como instrumentos para gerar a confiança que deles precisava para atuar como diretor artístico de seus aniversários. Aqueles com os quais tive contato pela primeira vez em função deste projeto de pesquisa, sempre tive o cuidado de me posicionar não somente como um profissional que estava ali para uma função de produção criativa, mas também como um sujeito aberto para participar dos contextos das experiências de suas vidas. Por isso, o meu trabalho caminhava numa dupla perspectiva: a criação dos aniversários e também o desenvolvimento da relação de confiança com estes aniversariantes. Em função disso, tive como desafio provocar uma sensibilização para que não compreendessem o meu trabalho apenas por uma função formal e burocrática, mas sim como um agente criativo que estava buscando uma relação de cocriação afetiva, artística e lúdica.

Em suma, a obra de arte hoje difere das outras classes de objetos pelo fato de não ser determinada por um contexto profissional normativo. A instauração de novas práticas artísticas estimula a criação de novos valores estéticos através de uma perspectiva crítica sobre a maneira como o artista se relaciona com as relações de produção dentro do contexto do capitalismo contemporâneo. O trabalho do artista na arte contemporânea se caracteriza por diversos ofícios e ‘competências heterogêneas’” (BOURRIAUD, 2011, p.12/13).

Como postula Bourriaud, o artista contemporâneo não se caracteriza por conhecimentos e funções específicas, mas sim por uma liberdade de experimentação para trafegar por zonas híbridas de criação. A crítica de Bourriaud se direciona para questionar a maneira como, em geral, a arte está separada das outras atividades sociais (ibidem, p.13). Isso me provoca pensar que, para este tipo de pesquisa, o meu trabalho de direção artística requer risco, ousadia e experimentação, que são dados essenciais para qualquer trabalho de nível performático. Trata-se mais de questionar os modos de atuação artísticos que se tornam muito burocráticos, padronizados e delegados, os quais se distanciam da proposta de experiência, que é mais pertinente ao campo da arte. Certamente, isso é uma tarefa difícil, porque a nossa prática artística é destituída de regras e não pode se reduzir a normas, sendo conseqüentemente “um escândalo permanente para o pensamento normativo” (ibidem, p.13). Este estranhamento com a minha figura de artista aconteceu principalmente durante o

processo de criação com o senhor Hélio, quando as minhas visitas na casa de repouso provocavam um desconcerto nos idosos e funcionários que não entendiam a minha real função naquele local. Muitas vezes, a minha presença era vista como a figura de “um psicólogo que estava ali para tratar do senhor Hélio”, como foi dito uma vez pelo coordenador geral do local. Pablo Helguera verifica que isso é muito comum nas experiências de projetos de ASE, quando o artista:

Como praticante social deve estar acostumado com as acusações comuns de que ele ou ela não é um artista, mas um ‘amador’ antropólogo, sociólogo etc. Arte socialmente engajada funciona ao se inserir em temas e problemas que normalmente pertencem a outras disciplinas, movendo-se temporariamente em um espaço de ambiguidade (HELGUERA, 2011, p.5)<sup>28</sup>.

**Tabela 2: Tempo de cada processo de criação.**

<b>Aniversário como performance</b>	<b>Tempo do processo de criação</b>
(A1) <i>Davi Giordano por Andy Warhol</i>	Três dias antes da festa.
(A2) <i>Biá a la naturaleza</i>	Dez dias seguidos, entre o natal e o ano novo.
(A3) <i>Aline no país das maravilhas</i>	Um mês e meio composto por encontros semanais, que se tornaram mais regulares com a proximidade da festa.
(A4) <i>Mostra Zoé Contemporânea</i>	Três semanas compostas por dois encontros semanais.
(A5) <i>Festa dos aquarianos</i>	Um mês e meio composto por quatro estadias, que variaram entre dois e três dias seguidos na casa do casal.
(A6) <i>Café literário com senhor Hélio</i>	Dois meses compostos por encontros semanais aos sábados de manhã.
(A7) <i>Relembrar o passado é se preparar para o futuro</i>	Uma semana e meia com o total de quatro encontros.

<sup>28</sup> “The artist as social practitioner must also make peace with the common accusation that He or she is not an artist but an ‘amateur’ anthropologist, sociologist, etc. Socially engaged art functions by attaching itself to subjects and problems that normally belong to other disciplines, moving them temporarily into a space of ambiguity” (HELGUERA, 2011, p.5).

Com cada um dos aniversariantes, houve uma forma diferenciada de compreender este processo de criação e suas especificidades. Com Alessandra Biá e o com o casal Aline Nunes e Marcos Vasec, tive uma abertura maior para entrar em contato com os seus contextos de vida. Com a primeira, tivemos dez encontros diários e ininterruptos entre o natal e os quatro primeiros dias depois do ano novo, quando pudemos elaborar toda a concepção e produção do seu aniversário. Com o casal, tive a possibilidade de passar quatro encontros concentrados e intensos de três dias seguidos em sua casa, quando pude vivenciar diretamente o seu cotidiano e experimentar a maneira de trabalhar a arte através de princípios sustentáveis. Com eles, aprendi que não havia um momento específico para a criação. Ela se dava naturalmente enquanto passávamos o dia juntos, o que se configurou como uma espécie de *ócio criativo*, sobre o qual falarei um pouco melhor adiante. Nas outras experiências, este convívio já não foi tão direto e intenso. Por exemplo, nos casos de Aline Vivas e de Zoé, os encontros sempre tinham uma delimitação rígida de horários devido às agendas e compromissos tanto de seus trabalhos como de suas demandas familiares. Já com o senhor Hélio, foi um caso interessante, porque devido a sua situação de saúde, as minhas visitas se deram com dois meses antes da realização da festa e com a regularidade de um encontro semanal, havendo alternâncias entre o ambiente da casa de repouso e do hospital (nos momentos em que ele foi internado por situações de emergência). Com a última participante, Marcela Piccolo, diferentemente dos outros, não realizamos encontros diretamente em seu local de residência, a não ser no dia de sua festa. Em sua casa, havia um tio avô com dificuldades de comunicação e relacionamentos pessoais. Por isso, nossos encontros foram realizados em *shoppings* e pizzarias. No entanto, o que me surpreendeu foi o fato de que isso não foi um impeditivo para a criação de uma proximidade com sua vida. Havia tanto por parte da Marcela, como também por parte de sua mãe e de sua irmã, uma abertura e disponibilidade muito grandes para criar uma comunicação coletiva. Apesar de este último ter sido o processo mais rápido de todos, percebi que houve um grau de escuta muito generoso, o que colaborou para potencializar a criação num curto espaço de tempo. Além dos quatro encontros diretamente presenciais, tivemos trocas intensas por telefone e tecnologias virtuais. Com isso, aprendi que é importante tirar proveito de todas as possibilidades de interação e fazer o processo caminhar apesar de qualquer dificuldade de tempo ou outras circunstâncias.

Inclusive, a questão do investimento de tempo foi uma das principais questões compreendidas no fazer prático dessa pesquisa. Com os participantes que trabalham diretamente com o meio artístico, havia uma maior consciência para dispor de seus tempos livres para os encontros e realização das tarefas de criação. Com os outros, isso se tornou mais complicado. Em parte, havia a dificuldade de encontrar tempo livre que deveria se encaixar nas sobras de suas rotinas. Por outro lado, identifiquei um problema maior que era a falta de compreensão sobre a importância de criar esse tempo para nossos encontros. “Se há algo comum em qualquer abordagem pedagógica é a ênfase na necessidade de investir tempo para cumprir um objetivo” (HELGUERA, 2011, p.19)<sup>29</sup>. Ocorreu, por exemplo, o fato de muitos encontros serem desmarcados em cima da hora. Enquanto alguns assumiram mais ativamente a participação sobre a criação das propostas, outros não deram a devida atenção e delegaram mais a realização das tarefas para a minha atuação de artista. Acredito que, em alguns casos, por não possuírem contato regular com a experiência de criação, não havia o real entendimento da importância dos encontros.

As experiências realizadas revelaram que não há uma fórmula específica sobre a necessidade da quantidade de encontros e tempo prévio de criação. Os processos foram distintos e revelaram resultados diferenciados. Levando-se em consideração esses aspectos, concluo que é possível obter qualidades de performances interessantes na criação de um curto espaço de tempo, como também o mesmo pode se dar com processos desenvolvidos com um tempo prévio mais alargado. Sobre isso, posso traçar uma relação, por exemplo, entre os aniversários do idoso senhor Hélio e da adolescente Marcela Piccolo. O primeiro, devido à fragilidade de sua saúde e de sua idade mais avançada, requisitou que o processo começasse dois meses antes, inclusive para que ele tivesse o tempo necessário de criação e de assimilação da proposta artística e conceitual. Já com a segunda, surgiram duas questões. Primeiro é a sua falta de tempo livre. Segundo é o fato de ela ser adolescente e viver um cotidiano de ritmo mais acelerado. Quando ela comentou sobre o desejo de criar uma peça de teatro sobre a sua vida, a minha principal preocupação foi a de como realizar esta criação em menos de duas semanas. Percebendo que seria impossível organizar um planejamento com um número de ensaios adequados, visto que não havia a possibilidade de conciliar os seus horários com os de seus amigos, sugeri criarmos uma proposta de performance de encontro de criação. Logo, o seu aniversário não seria apenas a apresentação da peça, mas também a

---

<sup>29</sup> “If there is something common to every pedagogical approach, it is an emphasis on the necessity of investing time to achieve a goal” (HELGUERA, 2011, p.19).

experiência de reunir os seus amigos num único dia para uma criação coletiva, que ocorreria durante a manhã e a tarde, enquanto a peça se apresentaria logo em seguida na parte da noite. O que a priori seria um fator negativo se tornou imediatamente uma proposta de ousadia, de risco e de experimentação altamente positiva em termos de performance. Decidido isso, programamos quatro encontros de criação em que conversaríamos sobre a sua vida e montaríamos um esquema prévio da peça, que depois seria ativado através de improvisos no dia do encontro com seus amigos.

Tais observações revelam que podemos considerar que o investimento de tempo não se dá exatamente pela quantidade, mas sim pelo esforço, disponibilidade, entrega e envolvimento dos participantes com as propostas. Nesse sentido, precisei sempre aproveitar o máximo do tempo que eu dispunha com cada um deles, pois como sinaliza Helguera (2011, p.19), como artistas, devemos traçar um planejamento de trabalho que seja realista com os objetivos propostos, as metas e o tempo de investimento possível para alcançá-los. O artista deve estar sensível para conhecer o contexto real no qual está trabalhando, pois somente assim ele saberá que “esses contextos não estão sempre no controle do artista” (ibidem, p.87)<sup>30</sup>. Outra questão é que, devido à especificidade do projeto, é muito importante despertar a consciência dos participantes para que a relação que eu estabeleço com eles seja um elemento mobilizador para o processo criativo. Em virtude disso, os encontros funcionam para a criação das propostas bem como para o desenvolvimento da relação dos atores sociais envolvidos no projeto. Tendo em vista o aspecto observado, é importante identificar que o objetivo comum encontrado entre ambos é o projeto de nível colaborativo<sup>31</sup>: de aniversário e de pesquisa artístico-acadêmica. Em alguns casos, os objetivos se mantiveram sintonizados até o final; em outros, os objetivos se dividiram numa relação que foi mais unilateral para o aniversariante.

Embora não seja possível ou apropriado explicar a história da arte conceitual para alguém que não possui familiaridade com tal contexto, a honestidade e a franqueza são importantes para estabelecer relações de confiança, e a confiança é a chave para se engajar em atividades produtivas com os outros (ibidem, p.33)<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> “That contexts are not always under the artist’s control” (HELGUERA, 2011, p.87).

<sup>31</sup> “The notion of collaboration presupposes the sharing of responsibilities between parties in the creation of something new” (HELGUERA, 2011, p.51).

<sup>32</sup> “While it is perhaps not possible or appropriate to explaining the history of conceptual art to someone Who is new to it, honesty and directness are important in establishing relationships of trust, and trust is key in engaging in productive activities with others” (HELGUERA, 2011, p.33).

Devido a isso, surge uma questão ética que deve ser problematizada numa relação entre o planejamento inicial e o desenvolvimento da proposta. Por esta razão, no primeiro encontro que estabeleço com os aniversariantes, depois de receber o aceite de sua participação no projeto, o que faço é estabelecer claramente os pactos (de tempo, planejamento geral do trabalho, delegação das funções, locais de encontro, questões financeiras e de produção). Helguera denomina este acordo inicial como as *condições de informações* (HELGUERA, 2011, p.32) que, caso não estejam claramente combinadas entre o artista condutor e os participantes, certamente as possibilidades de resultar num conflito ético ao longo do processo serão maiores, visto que é preciso encontrar um lugar comum para motivações diferentes dentro do projeto. Obviamente, como afirma Helguera (ibidem, p.51), o *tom da colaboração* é definido pelo artista, “porque é do artista que se espera que ele seja o diretor conceitual do projeto”<sup>33</sup>. Helguera define este papel do artista a partir dos critérios de *responsabilidade e perícia*. Como diretor artístico, busco compartilhar tarefas com os aniversariantes para que eles se envolvam com a atmosfera lúdica do processo criativo. Em alguns casos, isso se deu de forma mais rápida, intensa e dinâmica; em outros, precisei conduzir de forma mais controlada devido à falta de organização ou entrega dos participantes no âmbito da criação.

A criatividade está muito mais ligada à capacidade de acolher e de elaborar estímulos do que aos recursos disponíveis, ou mesmo à ressonância que o encontro de duas ou três pessoas criativas pode produzir, quando se estimulam intelectual e reciprocamente com suas ideias (DE MASI, 2000, p.238).

Nesse sentido, os diálogos criados entre mim e os aniversariantes são ferramentas essenciais de trabalho. Para Helguera, “a conversa é o centro de sociabilidade, do entendimento coletivo e da organização. Conversas organizadas permitem que as pessoas se engajem umas com as outras, criem comunidades, aprendam juntas, ou simplesmente troquem e compartilhem experiências sem que seja necessário algo além disso” (HELGUERA, op.cit, p.40)<sup>34</sup>. Sendo um componente central do trabalho, as conversas operam muitas funções simultâneas: estimular o processo artístico, criar um campo afetivo na relação entre os sujeitos, intensificar a confiança e o respeito mútuo, estimular a imaginação e a criatividade, compreender as questões pessoais que podem ser transformadas em dispositivos artísticos etc.

---

<sup>33</sup> “Because the artist is expected to be the conceptual director of the project” (HELGUERA, 2011, p.51).

<sup>34</sup> “Conversation is the center of sociality, of collective understanding and organization. Organized talks allow people to engage with others, create community, learn together, or simply share experiences without going any farther” (HELGUERA, 2011, p.40).

“A arte da conversação, quando habilmente executada, é uma forma de enriquecimento” (HELGUERA, 2011, p.42). Do ponto de vista de Helguera, a troca verbal é uma ferramenta importante para o artista entender a maneira como os participantes compreendem o mundo da arte, para dessa situação operar estratégias de criação, encontrando um caminho de afetação entre o participante e a experiência artística.

Como artistas, devemos ter um olhar pedagógico para enxergar os caminhos e procedimentos metodológicos para despertar as potencialidades dos participantes com os quais trabalhamos. Somente assim, saberemos agir com inteligência e sensibilidade para juntos decidirmos a melhor maneira de delegar funções. Algo importante é que nenhum dos atores envolvidos no processo de criação possua nem imponha um controle restrito sobre as atividades. Ambas as partes envolvidas devem estar em estado de sintonia e atividade criativa.

Em vista dos argumentos apresentados, três processos de criação possuem casos interessantes para esta análise. Como primeiro caso, o processo criativo do aniversário de Zoé necessitou da colaboração de seus pais. Em todos os encontros, eles ficaram à frente das decisões. Poucos foram os momentos em que tive um contato direto com a criança, embora ela sempre estivesse presente conosco. O segundo caso, em relação ao senhor Hélio, devido à fragilidade de sua saúde, contei com a colaboração de três pessoas: a sua filha Fátima, os funcionários da casa de repouso e a terapeuta ocupacional do local. Esta última é minha tia, Cleimar Freire, quem me apresentou e colocou em contato direto com o aniversariante. Apesar da colaboração de tais profissionais, neste caso em específico, tive longas conversas direta e particularmente com ele. Não houve assim a interferência de outras pessoas no processo de criação, somente nas atividades de produção, que necessitaram do auxílio tanto desses três profissionais como também dos outros funcionários da casa de repouso, uma vez que o idoso não possuía condições físicas e de saúde para organização de atividades. O terceiro caso foi o de Marcela Piccolo. Apesar de ser menor de idade, a sua mãe me deu total liberdade para realizar os encontros somente com ela e sua irmã. Não havia, como no caso de Zoé, um excesso de protecionismo por parte de seus pais. Pelo contrário, aqui, o único pedido da responsável de Marcela era que, no final de cada encontro, ela fosse atualizada do que havia sido combinado. Interessante foi também como conseguimos criar uma organização bastante ágil ao delegar bem as funções de criação e produção entre mim, Marcela, a irmã Camila e a mãe. Cada um ficou responsável por diferentes tarefas. Marcela organizava o encontro com suas amigas, que participariam da experiência. A irmã, Camila, ajudou na

coleta de fotos, arquivos e objetos pessoais da família utilizados na peça. Ela também foi responsável por acompanhar a irmã mais nova em nossos encontros e em todas as atividades necessárias. Enquanto isso, a mãe realizou a comunicação necessária com os moradores da vila residencial e desempenhou as necessidades de produção e de comida.

Nos três casos, tive um grande cuidado de fazer com que a extensão da colaboração com os familiares e profissionais de seus contextos de vida não impossibilitasse os aniversariantes de ter um conhecimento global sobre o processo de criação. No caso do senhor Hélio e de Marcela, isso foi mais efetivo, já que as suas famílias atuaram de forma indireta, permitindo que os aniversariantes fossem sujeitos ativos e diretos dos processos de criação; ao contrário de Zoé, em que ela se mostrava como um sujeito indireto na medida em que seus pais interferiram mais no controle das decisões. Nos dois casos, precisei criar estratégias de incentivo e motivação para fazer com que eles estivessem em estado de participação ativa, potencializando a criatividade em contextos limitados: a fragilidade da saúde do senhor Hélio, a pouca disponibilidade de tempo livre de Marcela e o controle excessivo dos pais de Zoé.

Em relação aos outros aniversariantes, pude evidenciar que alguns se mostraram mais proativos, inclusive tendo casos em que os aniversariantes buscaram ter mais controle do processo nos dias de suas festas. Isso aconteceu com Alessandra Biá, que pediu que eu não estivesse presente no momento de organização de sua casa. O mesmo ocorreu na festa de Zoé, quando seus pais pediram que eu chegasse depois, pois eles preferiam escolher sozinhos o espaço do Aterro do Flamengo onde a festa seria realizada. Nesses casos, percebo um receio dos participantes sobre a possibilidade de integração plena de um processo colaborativo. Por outro lado, no aniversário de Aline Vivas, houve uma sobrecarga de atividades para a minha função de artista, devido às dificuldades de organização da aniversariante em relação aos seus horários e atividades. Inclusive isso se tornou uma questão problemática no dia da festa, quando ela chegou atrasada no próprio aniversário, o que me permitiu pouco tempo para dar conta de muitas atividades da organização do espaço. Já no aniversário dos aquarianos, este processo colaborativo se deu de forma integral e plena, estando eu e aniversariantes juntos em todos os encontros de criação, de produção e de organização da festa. O mesmo aconteceu com os aniversários do senhor Hélio e de Marcela, quando tive o apoio de toda a equipe da casa de repouso no primeiro caso e apoio das crianças e moradores da vila no segundo caso.

Esses relatos de experiência mostram que o real sentido de colaboração aconteceu de formas distintas em cada caso. Alguns participantes confiaram mais em mim, outros desejaram ter mais domínio sobre o processo, enquanto outros foram mais relaxados e sobrecarregaram a minha função de artista. Percebo que esta questão do *tempo de investimento* possui relação com a defesa de Bourriaud, ao dizer que a arte se revela como provocadora aos sistemas normativos e lógicos de padronização. De acordo com Helguera, o artista não deve omitir sua participação em caráter de intervenção no processo de criação. Ele deve assumir o seu papel no contexto do projeto de ASE, mas sempre tomando o cuidado para nunca virar a figura de um *agente de serviço* (HELGUERA, 2011, p.55). A crítica de Bourriaud nos faz pensar que a arte se desvincula do processo de produção capitalista, porque busca uma articulação da criação com a dimensão de vivência de todos os artistas e pessoas envolvidas. Sendo assim, defendo que é preciso reconstituir uma experiência unificada que tenha como base uma concepção ampliada da arte que será pensada a partir de sujeitos compostos por uma ética criativa.

#### **4.6 Ações artísticas e performáticas**

Em tais aniversários, os participantes são estimulados a exercitar a sua criatividade através de ações poéticas, afetivas e imaginativas. A linguagem da performance convida todos a vivenciarem o acontecimento de estar presentes. Porém, isso provoca pensar que as formas de “estar presente” variam de uma pessoa para outra. A imposição de um formato de participação, sem dar a devida possibilidade de escolha, pode inclusive levar a uma falsa participação que, externamente, se mostra ativa, mas em sua essência revela uma completa passividade do sujeito na sua relação alienada e/ou forçada com a obra de arte. Por isso, em consenso com os aniversariantes, busquei criar plataformas de interação social através das quais foi estimulada a participação dos convidados de forma livre e não impositiva. Para cada festa de aniversário, concebemos uma série de propostas e atividades artísticas relacionais, na medida em que seus efeitos poderiam ultrapassar o momento efêmero da apresentação ou realização artística (ibidem, p.12). Para explicitá-las, tomei o quadro desenvolvido por Pablo

Helguera, onde ele diferencia quatro modos diferentes de participação (ibidem, p.14/15)<sup>35</sup>, e fez uma transposição deste modelo para as ações artísticas desenvolvidas nos aniversários realizados dentro deste projeto<sup>36</sup>.

**Tabela 3: Quadro com tipologias e modos diferentes de participação em projetos de Arte Socialmente Engajada.**

<p>1. <b>Participação Nominal.</b> O visitante ou espectador contempla o trabalho de uma maneira reflexiva, destacavelmente passiva, mas que não deixa de ser uma forma de participação. O artista Muntadas postou este aviso em uma de suas exposições: “Atenção, Percepção requer participação”.</p>	<p>A exibição de filmes-documentários e exposição de fotos sobre as vidas dos aniversariantes (A1/A2/A3/A5/A6/A7); escutar de olhos fechados os depoimentos em gravações de áudios dos amigos que não puderam estar presentes na festa (A2); receber massagem (A2); assistir à entrega de diploma simbólico do aniversariante (A3); ouvir instalação sonora de poesias que foram escritas ao longo da vida do aniversariante (A3); assistir ao show musical (auto)biográfico (A3/A5); ouvir contação de histórias (A5/A6); assistir a uma dança do ventre realizada pelo aniversariante (A5); ouvir declamação de poesias (A6); assistir a</p>
--	--

<sup>35</sup> 1. **Nominal participation.** The visitor or viewer contemplates the work in a reflective manner, in passive detachment that is nonetheless a form of participation. The artist Muntadas posted this warning for one of his exhibitions: ‘Attention: Perception Requires Participation’.

2. **Directed participation.** The visitor completes a simple task to contribute to the creation of the work (for example, Yoko Ono’s *Wish Tree* [1996] in which visitor are encouraged to write a wish on a piece of paper and hang it on a tree).

3. **Creative participation.** The visitor provides content for a component of the work within a structure established by the artist (for example, Allison Smith’s work *The Muster* [2005], in which fifty volunteers in Civil War uniforms engaged in a reenactment, declaring the causes for which they, personally, were fighting).

4. **Collaborative participation.** The visitor shares responsibility for developing the structure and content of the work in collaboration and direct dialogue with the artist (Caroline Woolard’s ongoing Project ‘Our Goods’, where participants offer goods or services on the basis of interest and need, is an example of this way of working).

<sup>36</sup> Para fins de organização e síntese, eu abrevio os aniversários com as seguintes siglas de acordo com a ordem de realização de cada festa: *Davi Giordano por Andy Warhol* (A1), *Biá a la naturaleza* (A2), *Aline no país das Maravilhas* (A3), *Mostra Zoé Contemporânea* (A4), *Festa dos Aquarianos* (A5), *Café literário com o senhor Hélio* (A6) e *Relembrar o passado é se preparar para o futuro* (A7).

	apresentações teatrais (A1/A4/A7); ouvir discursos (A3/A6).
<p><b>2.Participação direta.</b> Os visitantes completam uma simples tarefa para contribuir para a criação do trabalho (por exemplo, o trabalho <i>Wish Tree</i> (1996) de Yoko Ono, no qual os visitantes são encorajados a escrever um desejo em um pedaço de papel e pendurá-lo em uma árvore).</p>	<p>Completar cartaz relacional (A1); Pintar o vestido de aniversário que será usado pela aniversariante no momento do ‘parabéns’ (A2); meditar coletivamente os desejos para o futuro ao criar um jogo de manter balões no ar (A3); escrever desejos de vida para o aniversariante em tiras de papel que serão guardadas numa ‘caixa do futuro’ (A4); dançar ritual e coletivamente ao redor da fogueira (A5).</p>
<p><b>3.Participação criativa.</b> O visitante fornece conteúdo para uma parte do trabalho dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista - por exemplo, o trabalho <i>The Muster</i> (2005) de Allisson Smith, no qual cinquenta voluntários da Guerra Civil, que estão uniformemente engajados em uma reconstituição (<i>reenactment</i>), declararam as causas pessoais que os motivaram a lutar.</p>	<p>Propor que os convidados se sentem num sofá e conversem sobre sexo (A1); mergulhar os pés numa pequena piscina de plástico e criar uma relação de contato com os pés das outras pessoas (A2); confeccionar esculturas de argilas para dar de presente para o aniversariante (A2); receber uma câmera e tirar uma foto ou fazer um vídeo e logo em seguida passar para outra pessoa continuar o processo de documentação do aniversário (A2); participar de um chá com os personagens da narrativa autoficcional da aniversariante (A3); realizar uma pintura de presente para o aniversariante (A3/A5); vivenciar uma experiência científica de criação de bolhas de sabão (A4); convidar as pessoas a contarem algumas histórias de sua vida depois que foram estimuladas pela contação do aniversariante (A5); colaborar como assistentes numa oficina de sushi mediada pela aniversariante (A5); vivenciar um banho coletivo de rio (A5).</p>

<p><b>4.Participação colaborativa.</b> O visitante divide a responsabilidade de desenvolver a estrutura e o conteúdo do trabalho em colaboração e diálogo direto com o artista (Um exemplo desse tipo de trabalho é o projeto contínuo de Caroline Woolard, no qual os participantes oferecem mercadorias ou serviços com bases nos interesses e necessidades).</p>	<p>Pedir que os convidados tragam livros sobre a natureza para compor o referencial do tema da festa (A2); preparar uma continuação da senha oral que funciona como código para entrar na festa (“A aniversariante é...”) (A2); pedir que os convidados tragam comidas específicas que serão preparadas coletivamente durante a festa (A4/A5); pedir que os convidados tragam livros que serão trocados por mudas de plantas num ritual de “troca solidária” (A5); participar de atividade de arte-terapia mediada pelo aniversariante (A5); realizar perguntas para o aniversariante durante o momento de sua entrevista (auto)biográfica (A6).</p>
---	--

Em função de uma estrutura rígida, certamente se torna difícil enquadrar, especificamente, as propostas nas categorias que seriam mais apropriadas. Contudo, a criação dessas categorias também me auxilia a refletir de forma didática sobre as propostas criadas. O meu cuidado foi não me submeter, rigidamente, a essas categorias nos momentos de criação, mas utilizá-las como forma de me auxiliar nesta análise teórica. Segundo Helguera, as distinções criadas funcionam por três motivos: primeiro, é uma forma de ajudar a delinear as possibilidades de objetivos e metas em relação à participação; segundo, as distinções servem para criar um referencial para avaliar a intenção do trabalho em relação a sua realização; por último, uma reflexão sobre o grau de participação de um trabalho está intimamente relacionada com qualquer avaliação sobre como se cria uma experiência comunitária (HELGUERA, 2011, p.16).

Como é possível ver no quadro acima, as ações artísticas foram bem diferenciadas e mostraram muitas possibilidades criativas de se pensar o aniversário. Um primeiro aspecto a observar é a maneira como foram concebidos os convites ou então como eles se transformaram em performances. Com cada aniversariante, trabalhei uma forma distinta de transformar o convite num primeiro dispositivo artístico que, de certa forma, funcionasse como uma preparação lúdica dos convidados para a experiência da festa. No meu caso, criei

um *e-mail* e um evento em mídia social, que provocaram uma espécie de desconcerto nos meus convidados. Eles não souberam exatamente se as informações colocadas no convite eram verdadeiras ou falsas. Alguns responderam dizendo que acharam o convite divertido e criativo e que estavam ansiosos para saber do que exatamente a festa se tratava. Já Alessandra Biá enviou para seus convidados uma mensagem explicando que seria uma festa artística sobre a temática da natureza e que, por isso, pedia que os amigos trouxessem livros e objetos do mesmo tema. Além disso, ela pediu que cada um completasse a frase “Biá é ...”, que deveria ser dita assim que eles chegassem ao local da festa. No dia do evento, cada convidado dizia a sua frase de entrada que imediatamente era escrita num cartaz, o qual serviu de registro artístico das frases e da ordem de chegada de cada convidado. No caso de Aline Vivas, houve uma dificuldade de comunicação da aniversariante com seus convidados. Ela deixou para realizar os convites em última hora, fazendo com que muitos dos seus amigos e parentes não soubessem da festa. De certa forma, isso prejudicou a concepção artística de sua festa, visto que ela se realizou no *Espaço Multifoco*, uma casa de festa de dois andares na Lapa. No dia, estiveram presentes em torno de vinte convidados. Contudo, as propostas relacionais, que foram concebidas para um espaço maior, tiveram menos envolvimento dos seus convidados. No aniversário de Zoé, o seu pai, que trabalha profissionalmente como designer gráfico, concebeu o convite com uma imagem muito simples e sem nenhuma informação que sinalizasse a proposta artística da festa. Os seus pais alegaram receio do estranhamento que a proposta conceitual poderia causar e que, por isso, seria melhor que as crianças e seus responsáveis entrassem em contato com a experiência somente no dia do evento. No aniversário dos aquarianos, o interessante foi que o casal, por já trabalhar com arte terapia, criou convites artesanais em folhas de papel comum e nelas fizeram à mão umas pinturas de canetas hidrográficas com desenhos e informações do aniversário. Além disso, uma semana antes da festa, Aline Nunes visitou casas de amigos, igrejas e outros espaços de convívio do povoado de Aldeia Velha para realizar a contação de histórias, que naquele momento funcionou como uma forma dupla de realizar o convite e ensaiar uma das ações artísticas que seria realizada no dia da festa. No aniversário do senhor Hélio, pelo fato de ele já não possuir amigos e ter apenas vínculo afetivo com suas três filhas, os idosos e os profissionais do asilo, não havia necessidade de criar convites. Apenas foi necessário que minha tia, terapeuta ocupacional da casa de repouso, conversasse com todos os idosos durante um almoço do sábado anterior à festa para prepará-los para a atividade de aniversário. Ela explicou que criar esta abordagem era fundamental por dois motivos: primeiro porque os idosos não recebem

muito bem as propostas oferecidas em cima da hora; segundo porque, no asilo, tudo devia ser organizado de forma clara e explícita para evitar problemas burocráticos com os diretores do local. A última aniversariante, Marcela, em vez de convidar as amigas para a sua festa, decidiu reuni-las para uma experiência artística ousada, em que todos permaneceriam juntos criando a peça ao longo do dia e a apresentariam à noite, durante a festa junina que ocorreria em sua vila residencial.



**Imagem 13: Convite virtual da festa de Alessandra Biá.**



**Imagem 14: Convite da festa de Aline Vivas.**



**Imagem 15: Convites artesanais criados para a festa dos aquarianos.**



**Imagem 16: Performance de convite e ensaio de contação de histórias de Aline Nunes em residências e igrejas do povoado de Aldeia Velha e rodoviária de Casimiro de Abreu (RJ).**

Percebi que transformar os convites e formas de convidar numa experiência artística foi altamente interessante para provocar um estranhamento e curiosidade por parte dos convidados, despertando assim uma disponibilidade para vivenciar uma experiência diferente e ousada. Em alguns dos casos, inclusive, a participação dos convidados em nível colaborativo se deu já a partir do convite, como, por exemplo, o aniversário da Biá, que sugeria a possibilidade de trazer livros e objetos pessoais com a temática da natureza, além da preparação da senha oral. Outros exemplos foram os aniversários de Zoé e a festa dos aquarianos. No primeiro, os convidados foram solicitados a trazer comidas veganas para que, na festa, fosse oferecida uma alimentação natural em forma de mandala; no segundo, os convidados foram solicitados a trazer comidas e elementos de preparo para a oficina de sushi que Aline Nunes ministraria aos presentes, além de livros que seriam doados ao espaço *Aldeiar-te* e trocados por mudas de plantas cultivadas no local.



**Imagem 17: Temática da natureza do aniversário de Alessandra Biá.**

Em relação à *participação de caráter nominal*, criei com todos os aniversariantes uma espécie de exposição de fotos e vídeos sobre as histórias de suas vidas. Quanto às fotos, a exposição variou desde projeções em parede até a instalação de grandes imagens de painéis em escadaria. No meu aniversário, as fotos projetadas eram misturas de fotos pessoais com fotos de trabalhos artísticos, já que o tema da minha festa era vanguarda artística e experimental. No aniversário de Biá, projetamos fotos de sua infância em seus passeios por ambientes de natureza. No final de sua festa, também exibimos um documentário sobre o nosso processo conjunto de criação. O destaque estava na cena final, em que a aniversariante toca flauta enquanto toma um banho de rio na cachoeira do Horto, fazendo uma dedicatória de homenagem para os seus amigos. No aniversário de Aline, no primeiro andar da casa de festas, estavam projetadas fotos pessoais, enquanto no segundo andar havia uma performance-instalação de projeção, criada e concebida pelo seu amigo e performer VJ Lucas Leal. Nas imagens dos vídeos, eram projetados trechos de filmes de arquivo pessoal que se misturavam com vídeos ficcionais de versões cinematográficas do conto de Lewis Carroll. Assim, as narrativas pessoais se misturavam com as narrativas cinematográficas e criavam uma autoficção audiovisual, como, por exemplo, os momentos em que o coelho corria atrás de Alice e, logo em seguida, aparecia Aline correndo com seus filhos pelo bairro de Copacabana.

Na festa dos aquarianos, havia a instalação com painéis de imagens grandes que ficaram expostos sobre uma escadaria da casa. A imagem da escada real com fotos da história do espaço *Aldeiar-te* evidenciou um caráter de construção, estimulado pelo objeto da escada (como aquilo que usamos para fazer obras e manutenção do espaço da casa) e das fotos históricas (como o símbolo do processo de construção do projeto social). Semelhante ao aniversário da Biá, também realizei vídeos com o casal, ao longo de nosso processo de criação, que se editou como o primeiro filme documentário sobre a história do espaço *Aldeiar-te*. Outra forma de projeção que se criou foi o cinema contemporâneo na mata, que aconteceu sem que houvéssemos planejado. Quando fomos testar a projeção de vídeos sobre as plantas, vimos que, devido à cor verde da superfície vegetal, só eram projetados os contornos pretos sobre a luz. Quando descobrimos o efeito interessante que era gerado, ficamos assistindo, por alguns minutos, trechos do documentário, ainda que a figuração das imagens não fosse clara. Em outros aniversários, também surgiram momentos em que naturalmente os convidados criaram uma interação entre seus corpos e as imagens projetadas. Nesses casos, o que estava em jogo não era o sentido racional das imagens, mas sim a sensação visual que provocava uma *produção de presença* em todos aqueles que assistiam. Na festa do senhor Hélio, projetamos fotos de sua história de vida, escolhidas e cedidas por sua filha Fátima, quem mais esteve presente durante o processo de criação. Criou-se um efeito interessante, pois as histórias contadas pelo senhor Hélio ganhavam um caráter de documentação com as imagens que eram projetadas. Inclusive, todos os idosos e profissionais do asilo sempre se referem a ele como um grande contador de histórias. Nesse momento específico da festa, aquelas pessoas viram, pela primeira vez, as fotos que revelavam as imagens das histórias contadas pelo idoso. Uma foto em particular, em que ele está vestido de marinheiro, foi muito marcante, porque todos ficaram impressionados pelo corpo forte e belo de sua juventude, que se diferencia muito do seu estado de saúde atual e frágil.



**Imagem 18: Diferentes formas e instalações de exposições sobre as histórias de vida dos aniversariantes.**



**Imagem 19: Cinema na mata.**



**Imagem 20: Os convidados brincando com as projeções.**



**Imagem 21: Senhor Hélio com a projeção da sua foto de marinheiro.**

Na modalidade de *participação nominal*, também apareceram outras formas artísticas de documentação, como, por exemplo, o ato de todos fecharem os olhos e escutarem depoimentos, em gravações de áudios, dos amigos de Biá que não puderam estar presentes na festa. Outro exemplo foi a realização de discursos que aconteceram nas festas de Aline Vivas e do senhor Hélio. Na primeira, a aniversariante recebeu o seu diploma de conclusão universitária através do personagem do Chapeleiro Maluco, do performer VJ Lucas Leal. Tanto a confecção do diploma como a sua entrega se deram em caráter autoficcional em que havia um duplo artifício: diploma gigante em caráter simbólico e seus amigos travestidos de personagens do conto de Lewis Carroll. A segunda foi iniciada por um discurso do senhor Hélio que durante toda a sua vida foi um grande orador: na escola, na marinha e nos eventos literários dos quais participou. Como há muitos anos, por conta da fragilidade da sua saúde, ele deixou de realizar discursos, neste aniversário, ele buscou reviver esse *hobby* que lhe trazia tanta felicidade no passado. Outra forma de documentação se deu através de *shows* (auto)biográficos, no caso de Aline Vivas e de Marcos Vasec. A primeira possui como *hobby* cantar e apresentou um repertório de canções que fazem parte de sua vida desde a adolescência. O segundo – cantor profissional – apresentou um repertório de sua banda, *Nova Ordem Alternativa*. Assim, os convidados puderam apreciar o contato com seus repertórios artísticos.



**Imagem 22: Momento em que o personagem do Chapeleiro Maluco entrega o diploma simbólico para a aniversariante Aline/Alice.**



**Imagem 23: Show (auto)biográfico de Aline Vivas.**

As outras ações de *participação nominal* se constituíram através de ações artísticas que revelavam os *hobbies* de seus aniversariantes, como a instalação de relaxamento no quarto de Biá, onde os convidados puderam receber massagens; a dança do ventre e a contação de histórias realizadas por Aline Nunes; a declamação de poesias do senhor Hélio; apresentação teatral de uma história em quadrinhos do “Armandinho” (personagem preferido de Zoé); e apresentação teatral das cenas teatrais do meu repertório artístico. Através de uma experiência estética, os convidados puderam vivenciar os gostos pessoais dos aniversariantes e incorporar tais vivências, ainda que de forma efêmera.



**Imagem 24: Apresentação de cenas teatrais do meu repertório artístico.**

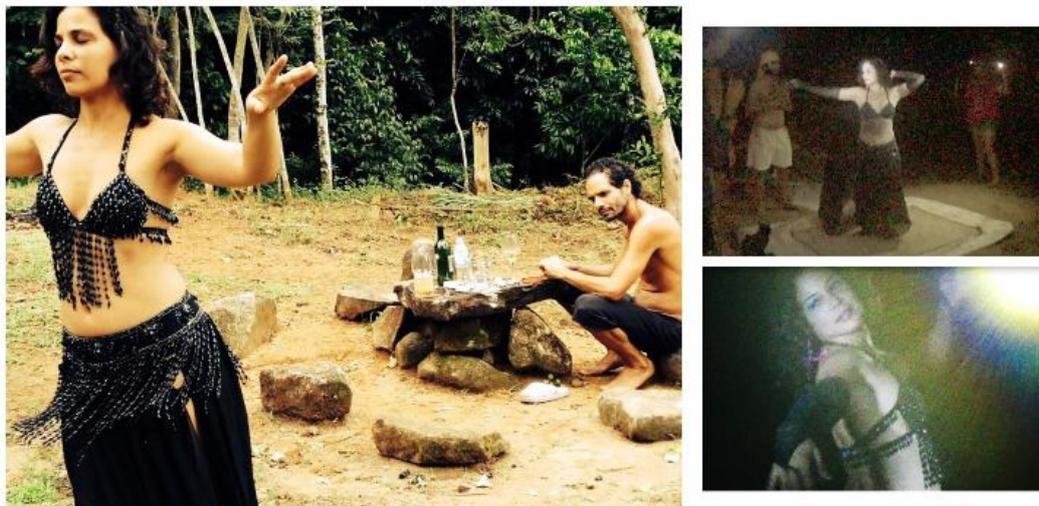


**Imagem 25: Convidados interagindo com o personagem autoficcional Davi Warhol.**

Sobre ações artísticas que remetem a *hobbies*, duas delas se tornam interessantes para análise: a dança do ventre de Aline Nunes e o discurso do senhor Hélio. Ambos os aniversariantes não realizavam essas atividades há alguns anos (no caso de Aline Nunes, oito anos; senhor Hélio, há mais de vinte anos). Em nossas conversas, ambos colocaram que, se não fossem as festas, eles não se interessariam por refazer essas experiências. Durante toda a sua vida, o senhor Hélio sempre foi um grande orador<sup>37</sup>. Ele sempre fazia as saudações e escrevia os próprios discursos. Já Aline Nunes encontrou na dança do ventre uma forma de expressão para o seu corpo e, desde então, gostava de dançar para seus amigos e familiares. Quando optamos por realizar essas atividades para seus aniversários, ambos enfrentaram muita resistência e chegaram quase a desistir. Aline Nunes não conseguiu muito estímulo para ensaiar a dança, enquanto o senhor Hélio dizia que não encontrava sentido em fazer discurso para o público de idosos da casa de repouso, porque acreditava que lá ninguém se interessaria por suas palavras. Em alguns dos encontros, eu lhe dizia que nem sempre a arte é capaz de tocar todas as pessoas da mesma maneira. Muitas vezes, pode ser que apenas uma pequena parcela do público seja afetada, mas o que importa é a qualidade com a qual a experiência se torna significativa, mesmo que seja para poucas pessoas. Senti que esta conversa foi essencial, porque deixei claro que ele não seria obrigado a fazer nada, apenas o que desejasse. Porém, foi importante salientar que ele não tivesse receio em relação ao que poderia acontecer, porque a arte sempre é imprevisível e não é possível ter controle sobre todas as situações. Sobre esses dois casos específicos, identifico aquilo que Diana Taylor se refere em relação ao termo *comportamento reiterado* (criado por Richard Schechner) para falar que a performance funciona como *atos de transferência vitais* na transmissão de conhecimento, de memória e de um sentido de identidade social (TAYLOR, 2013, p.27). Associando a colocação da autora às experiências citadas, posso afirmar que a performance, por meio de sua ação numa dimensão de *documentação incorporada*, adquire assim uma forma de transmissão de conhecimento, permitindo que nossas memórias se tornem material performativo de produção sensível de mundo.

---

<sup>37</sup> O primeiro discurso que o senhor Hélio escreveu foi na escola primária. Naquela época, era ditadura Vargas e, por isso, havia uma censura na escola. Depois, veio o contato com a literatura. Ele criou este gosto pelas poesias na escola, quando teve contato com a obra *Os Lusíadas* nas aulas de português. Desde então, o contato forte com a leitura o estimulou a escrever discursos e poesias.

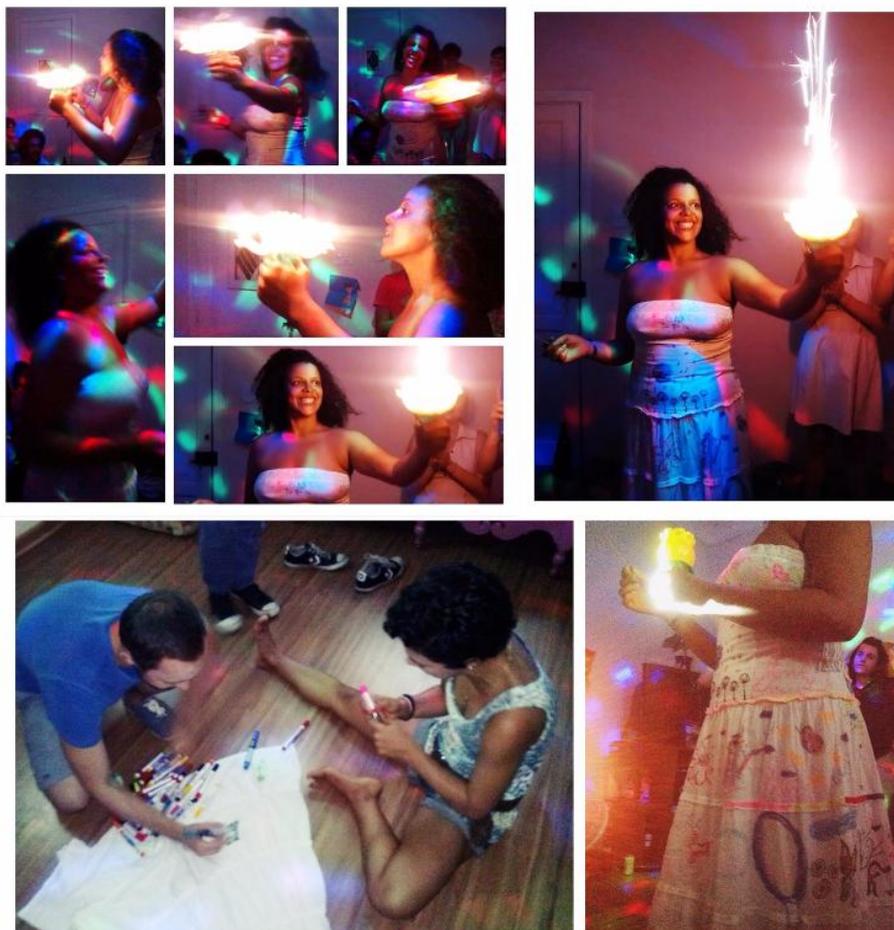


**Imagem 26: Ensaio e apresentação da dança do ventre.**



**Imagem 27: Discurso do senhor Hélio.**

No segundo tópico do quadro, denominado *participação diretiva*, os convidados foram estimulados a desempenhar atividades de criação coletiva, como pintar o vestido de aniversário que seria usado pela aniversariante Alessandra Biá no momento de canto de “parabéns”; ou então escrever desejos de vida para a aniversariante Zoé, em tiras de papel que seriam guardadas numa “caixa do futuro” - a ideia é que essa caixa seja aberta posteriormente por ela no seu aniversário de quinze anos -; além de formas alternativas de meditação coletiva, como manter balões no ar, ou tomar banho de rio em silêncio, enquanto todos meditam seus desejos de vida para o futuro (como ocorreram, respectivamente, nos aniversários de Aline Vivas e na festa dos aquarianos); por último, temos como exemplo o ato de dançar coletiva e ritualmente ao redor da fogueira como forma de criar uma energia em comunhão com o cosmo.



**Imagem 28:** Vestido pintado pelos convidados e momento do canto de ‘parabéns’.

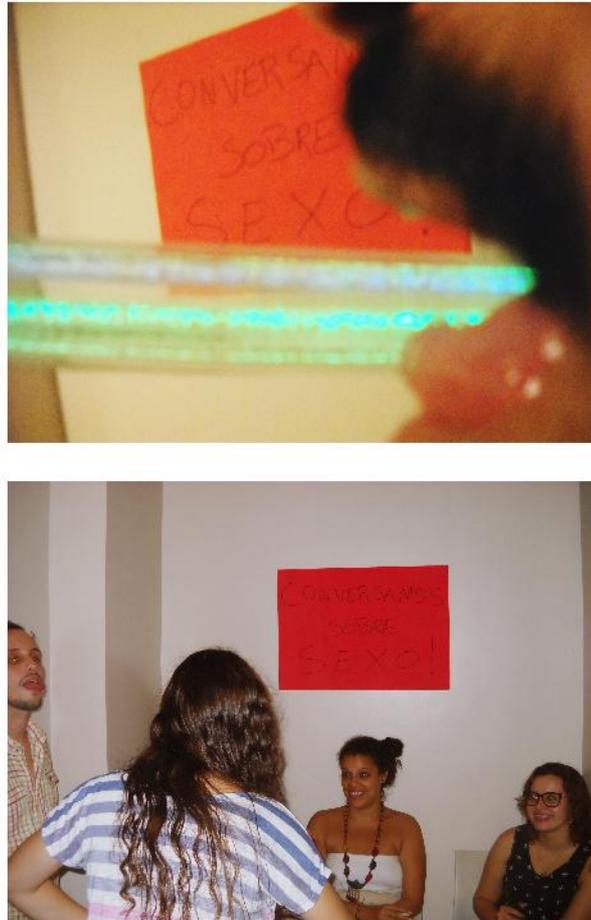


**Imagem 29: Dança ritualística ao redor da fogueira.**

No terceiro tópico, intitulado *participação criativa*, os convidados foram estimulados a desenvolver atividades criativas que envolvessem o lado lúdico com vivências irreverentes. No meu aniversário, por exemplo, propus uma instalação num dos espaços do meu *play* que se tornou o *re-enactment* de uma das minhas performances, onde os convidados poderiam se sentar e conversar sobre sexo<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> O meu trabalho *Converso sobre sexo* consiste numa ação relacional em que eu coloco duas cadeiras num espaço público e me proponho a conversar sobre sexo com transeuntes. Esta performance já foi desenvolvida em duas ações. A primeira se deu em sua variação “I talk about sex in english, spanish and portuguese” dentro do *Experimental Collectivity Public and Private Spaces in Urban Interventions* do *Hemi Convergence 2013*, em Los Angeles (Estados Unidos). A segunda se realizou dentro da ocupação *Armando no Gonzaga* do Instituto do Ator, no bairro de Marechal Hermes (Rio de Janeiro).



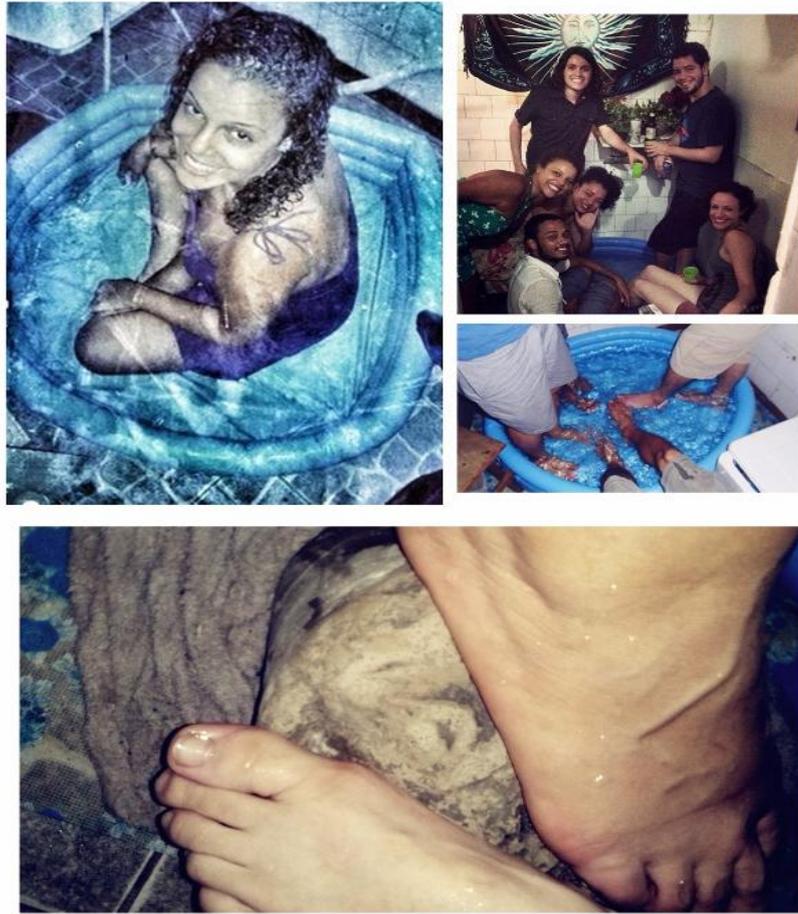
**Imagem 30: Instalação performática *Converso sobre sexo*.**

No aniversário de Biá, criamos a instalação de uma piscina de plástico que possibilitava aos convidados colocar os pés e criar uma relação de contato com os pés de outras pessoas. Neste caso, a piscina fazia referência aos objetos relacionais do neoconcretismo brasileiro, visto que Biá trabalhou durante três anos como arte educadora no *Centro Cultural Banco do Brasil* e lá teve contato com todas essas referências. Sua experiência nas artes visuais também influenciou na criação de um ambiente da sua casa onde os convidados puderam se sentar e confeccionar objetos de argila. Assim, os seus convidados vivenciaram de forma efêmera o papel dos alunos da Biá, criando para ela um presente durante a própria festa de aniversário. Outra ação concebida neste aniversário foi a manipulação de câmeras de fotos e vídeos pelos próprios convidados. Nas câmeras, tinha um aviso “Tire uma foto/Faça um vídeo e passe para outra pessoa”. A proposta foi criar uma

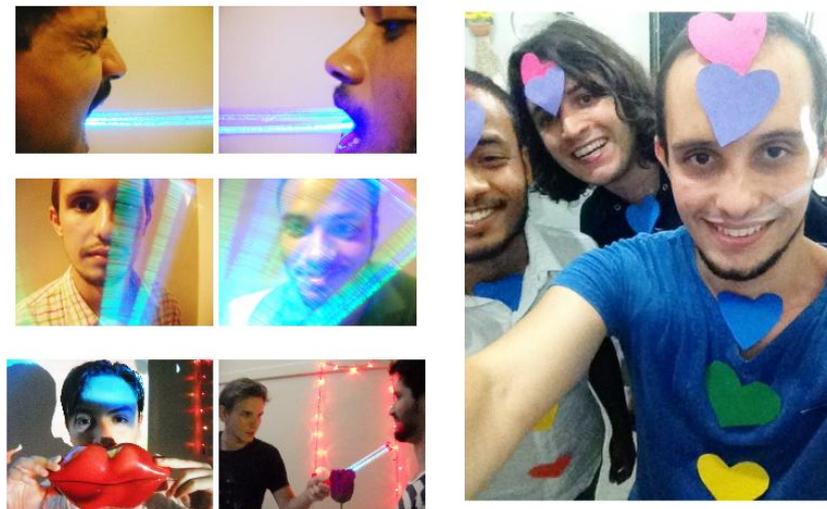
documentação da festa a partir dos múltiplos pontos de vista de todos os convidados e fazer com que eles participassem do processo criativo de documentação. Já na festa de Aline Vivas, criamos uma ação criativa para o início da festa que foi dar para os convidados a chance de participar de um chá com os personagens da narrativa autoficcional da aniversariante. Eu e alguns de seus amigos nos fantasiamos dos personagens do conto de Lewis Carroll e, dessa forma, recebemos os convidados de forma lúdica e criativa. Outra ação criada foi a disponibilização de telas e tintas para confecção de pinturas que seriam dadas de presente para os aniversariantes. Isso aconteceu nos aniversários de Aline Vivas e na festa dos aquarianos. No primeiro, a ideia surgiu porque, desde que seus filhos nasceram, Aline Vivas cultiva o hábito de realizar pinturas caseiras como forma de estimular o contato dos seus filhos com o universo artístico. No segundo, a ação de pintar remete a uma das atividades de arte terapia, que todos são estimulados a realizar quando entram em contato com o espaço *Aldeiar-te*. No aniversário de Zoé, havíamos concebido uma vivência de experiência científica na criação conjunta de bolhas de sabão. Assim, todas as crianças, através de uma pequena oficina livre de criação, despertariam a curiosidade pela descoberta, que é uma das características de Zoé. No aniversário dos aquarianos, foram concebidas duas ações de participação criativa. A primeira foi a oficina de sushi, em que a aniversariante ensinou aos seus convidados como fazer uma de suas comidas prediletas, enquanto a segunda ação foi estimular que os seus convidados contassem algumas histórias depois que ouvissem as de Aline Nunes.



**Imagem 31: Confecção de argilas feitas pelos convidados.**



**Imagem 32: Piscina relacional.**



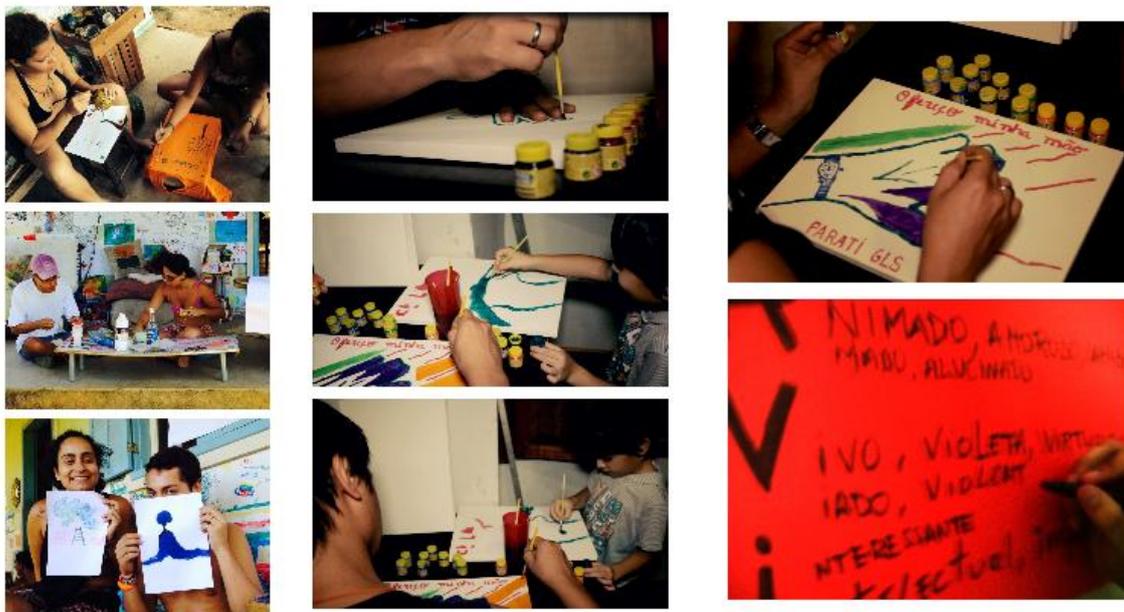
**Imagem 33: Objetos relacionais.**



**Imagem 34:** Documentação performática *Tire fotos/Faça vídeos e passe para outra pessoa.*



**Imagem 35:** Amigos da aniversariante e diretor artístico do aniversário travestidos dos personagens do conto *Alice* de Lewis Carroll.

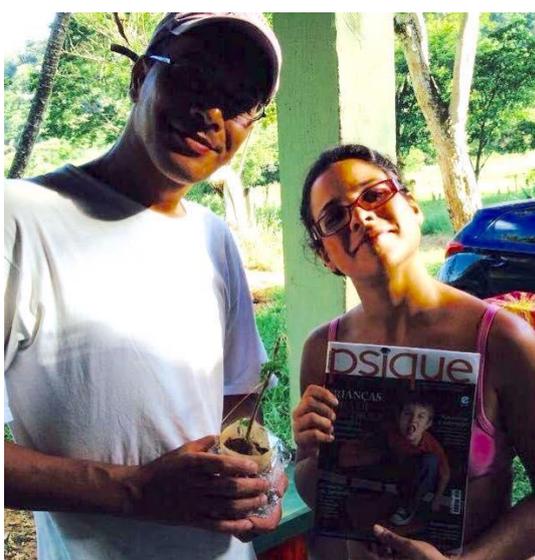


**Imagem 36: Pinturas, artesanatos e arte terapia.**



**Imagem 37: Oficina de sushi mediada pela aniversariante Aline Nunes.**

O último tópico, denominado *participação colaborativa*, trata-se de ações que estimulam ações prévias e colaborativas para o acontecimento artístico. Cheguei a mencionar a maioria dessas ações anteriormente, como, por exemplo, pedir que os convidados tragam livros e objetos; a preparação do dito oral; pedir que tragam comidas específicas que serão preparadas coletivamente durante a festa; pedir que tragam livros para participar da troca solidária. Essas ações realizadas pelos convidados antes da festa funcionaram como um procedimento performativo, que sinaliza, simbolicamente, uma preparação prévia para a vivência da experiência ritualística. Além dessas ações já citadas, registro aqui também outras três. Uma foi a participação na atividade de arte terapia mediada pela aniversariante Aline Nunes. A segunda foi a preparação de perguntas que foram realizadas como uma entrevista pessoal para o senhor Hélio. Essa última ação não havia sido pensada durante o processo de criação, mas sim durante o próprio aniversário. Duas horas antes de sua festa, o senhor Hélio teve uma queda de pressão e, por esse motivo, precisou se ausentar do ambiente e ir para o seu quarto descansar e regular a pressão. No meio desta situação, eu e minha tia decidimos propor que todos preparassem perguntas que seriam feitas assim que ele retornasse para o espaço. Isso foi uma forma de transformar a sua ausência temporária numa forma de jogo criativo para envolver os convidados. A última se refere à criação do espetáculo documentário sobre a vida da aniversariante Marcela Piccolo. Para isso, ela reuniu seus amigos da escola e da vila residencial. Ao passar todo o dia juntos, eles vivenciaram um processo de criação coletiva ao ensaiar e montar o espetáculo.



**Imagem 38:** Troca solidária de livros dos convidados por mudas de plantas do espaço *Aldeiar-te*.



**Imagem 39: Jogos de aquecimento lúdico e ensaio da peça documental sobre a vida da aniversariante Marcela Piccolo.**



**Imagem 40: Participação dos moradores da vila na montagem do espaço e da apresentação da peça de teatro.**



**Imagem 41: Apresentação do espetáculo documentário sobre a vida da aniversariante Marcela Piccolo.**

#### **4.7 Experiência estética como produção de presença**

Todas as experiências relatadas acima nos trazem discussões de alta importância, que serão articuladas agora em relação aos conceitos de *experiência estética*, *produção de presença* / *produção de sentido*, *atos de transferência* e, por último, a *reconstrução de um comportamento*.

O trabalho performático lida com a memória como um recurso de imaginação criadora, possibilitando que a experimentação artística seja capaz de transformar uma vivência pessoal em acontecimento lúdico e criativo. A produção de nossos devires subjetivos estaria atravessada pela capacidade de criação de atos performativos, ou seja, ações artísticas e estéticas que significam exatamente aquilo que fazem para daí constituir novas realidades. Isso proporciona que este caráter de pesquisa reflita sobre práticas de produção de presença.

De acordo com Gumbrecht (2010), em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, vivemos numa cultura moldada pelos sentidos e pela interpretação. Ele propõe uma revalorização da presença, do corpo e das sensações como

outra forma de lidar com os fenômenos humanos, em prol de uma relação do sujeito com o mundo que seja mais intuitiva e sensível. Gumbrecht afirma que a interpretação racional e a atribuição de sentidos são os caminhos mais convencionais identificados em nossa cultura ocidental. A teoria proposta pelo autor se insere no debate da “crise da representação” e dos pensadores da condição pós-moderna (LYOTARD, 1998). Portanto, ele se preocupa em criar diferentes condições de produção de conhecimento que permitam nos conectar com zonas sensíveis de criação e comunhão. Trata-se de afirmar um modo de ser no mundo que valoriza mais a presença do ato do que o seu sentido. Porém, como adverte Gumbrecht, devemos ter o cuidado para compreender que o desejo de produção de presença não busca eliminar o sentido. Em vez disso, o mote central do pensamento do autor é justamente a tensão entre ambas as categorias, potencializando o desejo de presença na forma como nos relacionamos com as coisas do mundo.

Provavelmente, uma perspectiva interessante para pensar a teoria de Gumbrecht é perguntar: como se dá a redescoberta dos efeitos de presença no mundo contemporâneo? Uma reflexão acerca desse debate deve contextualizar o fato de que vivemos hoje num mundo repleto de tecnologias e de presenças virtuais. Os homens estão bombardeados de informação, motivo pelo qual, como sinaliza Larrosa (2002, p.22/23), vivenciar uma experiência significativa se torna cada vez mais difícil. Em consequência, entende-se que a teoria de Gumbrecht sinaliza um desejo de presença e do encontro real no contexto da contemporaneidade. Pelo mesmo motivo, identifico que tal teoria se torna fundamental para compreender diversas linhagens das artes contemporâneas que trabalham a performatividade da presença.

Os escritos de Jorge Larrosa em torno da noção de *experiência* nos ajudam a diferenciá-la em dois níveis: em seu sentido mais amplo e em seu sentido artístico e estético. No primeiro caso, a palavra significa todos e quaisquer tipos de experiências mundanas; no segundo, engloba vivências de nível artístico e apreciativo em termos de fruição estética. Tendo em vista os aspectos observados, menciono o fato de que o primeiro autor a utilizar a palavra “experiência”, para o campo da recepção da arte, foi o filósofo e psicólogo americano John Dewey (2010, p.57). Em seu livro *Arte como experiência*, o autor trata da experiência da recepção estética numa reflexão entre a filosofia e a arte. Conforme sua concepção, Dewey analisa que a produção artística é uma consequência direta das ações cotidianas, sendo reflexo de nossas vivências e circunstâncias diárias. “A experiência é a arte em estado germinal”

(DEWEY, 2010, p.84). Assim sendo, o conceito de experiência estética nos permite compreender que vivências cotidianas podem se tornar produção de conhecimento sensível em arte.

Para discorrer sobre as *origens da arte na experiência humana*, Dewey (ibidem, p.62/63) utiliza alguns exemplos em que podemos notar situações de drama e encenação, tais como: a tensão de uma multidão de espectadores ao assistir a um jogo de bola, a atenção que uma pessoa dá ao cuidar de seu jardim e o mecânico encontrando satisfação no seu trabalho ao empenhar suas atividades com interesse e boa execução. Em tais exemplos, defende-se que o conteúdo estético das artes se encontra na vida diária. “Até uma experiência tosca, se for genuína, está mais apta a dar uma pista da natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto já separado de qualquer outra modalidade da experiência” (ibidem, p.71). Tomando tal proposição, é possível pensar que a arte tem a possibilidade de dar para o espectador uma experiência com potencial de provocação, que altere os seus sentidos, sensações e esferas pessoais.

No artigo “No escopo da experiência estética”, o autor Martin Seel (2014) desvenda que a experiência estética pode alcançar zonas de influência que não estão restritas somente aos campos de legitimação da arte oficial, que seriam os “domínios tradicionais da experiência estética” (SEEL, 2014, p.25). Em busca de outra perspectiva, o conceito de experiência estética é uma maneira de compreender formas intensificadas de percepção estética sobre a realidade.

A arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e em que o futuro é uma intensificação do que existe agora. (DEWEY, op.cit., p.82).

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (ibidem, p.83/84).

A experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação. (ibidem, p.88/89).

A teoria de Dewey nos ajuda a pensar os aniversários como espaços de vivência, conferindo para as festas um caráter metafísico e atribuindo para o cotidiano uma qualidade de fenômeno mais elevado do que o efeito comum. Os aniversários se constituem como o

desejo da presença, na medida em que vivemos num mundo de tempo efêmero, com poucas oportunidades de reunir amigos, familiares e pessoas queridas de nossos vínculos afetivos. Pensar os aniversários como rituais de passagem permite que tais eventos se constituam como uma experiência a partir da qual o sujeito aniversariante, possivelmente, extrai conhecimento sobre si e sobre os seus círculos sociais. Isso se articula com a ideia de *campo hermenêutico* – ou *metafísica* - (GUMBRECHT, 2010, p.50), tendo em vista que o autor propõe que isso seria uma visão a partir da qual “o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente” (ibidem, p.50). A presença traz a dimensão da proximidade física que extrapola a dimensão do sentido e nos ajuda a pensar que os aniversários se constituem como o reviver da experiência simultânea de nascimento e morte do sujeito.

Quando proponho uma “intencionalidade disruptiva”, que é capaz de modificar as convenções e padrões com os quais já estamos acostumados, ao mesmo tempo estou operando outro nível de experiência deslocada para o âmbito performativo. Isso provoca que o aniversário seja visto como fenômeno estético, pois possui a capacidade de intensificar a temporalidade efêmera da festa com a celebração do presente da vida do sujeito. Visto isso, o meu papel de diretor artístico atua no sentido de apontar caminhos de presença e de experiência estética, estimulando o aniversariante a criar uma disponibilidade sensível para esse tipo de trabalho e buscar o desejo de transcendência do mundo cotidiano, ao propor mudanças de níveis pessoal e espiritual.

A dupla limitação temporal da vida humana pelo nascimento e pela morte, por exemplo, criará o desejo de atravessar essas duas fronteiras do mundo-da-vida, e a metade desse desejo será mais especificamente a vontade de atravessar a fronteira do nosso nascimento - em direção ao passado (ibidem, p.152).

Pelo fato de o mundo real, este em que vivemos, ser uma combinação de movimento e culminação, de rupturas e reencontros, a experiência do ser vivo é passível de uma qualidade estética. O ser vivo perde e restabelece repetidamente o equilíbrio com o meio circundante. O momento de passagem da perturbação para a harmonia é o de vida mais intensa. (DEWEY, 2010, p.80).

A partir das citações acima, estabeleço uma relação entre o conceito de presença, que pressupõe colocar a existência humana em contato substancial com o mundo, com o conceito de ritual de passagem, que está atrelado ao viés de mudança e de transformação. Levando-se em consideração esta relação, através de procedimentos e dispositivos artísticos, o rito de

passagem se dá pelo ato performático através de *efeitos de presentificação* (GUMBRECHT, p.153) que potencializam o passado como uma forma de performar os desejos para se aventurar num futuro próximo. Isso se torna uma forma de vivenciar sonhos e fantasias que, geralmente, não têm lugar em nossos mundos cotidianos.

Esta disponibilidade para estar em sintonia com as coisas do mundo também se relaciona com a teoria das três ecologias de Félix Guattari (2012). É importante comentar que a teoria das três ecologias de Guattari não está ligada diretamente a uma interpretação ecológica ou ambiental do mundo. No caso, o conceito de ecosofia proposto pelo autor está relacionado a uma provocação ético-política para compreender os fenômenos da subjetividade humana e das relações sociais. Assim, Guattari desenvolve uma reflexão sobre a relação do sujeito com o ambiente no qual está inserido, problematizando assim questões que transitam entre instâncias de nível social, ético, mental, ambiental, político etc. A partir de uma perspectiva filosófica, o autor problematiza as dimensões do sujeito no mundo. Em meu trabalho, incorporo esta leitura mais aprofundada sobre a teoria do autor. Porém, neste momento específico da dissertação, traço uma associação direta com a temática da natureza, tendo em vista que três das festas de aniversário desenvolvidas tiveram uma aproximação forte com a questão ambiental: *Biá a La naturaleza*, *Mostra Zoé Contemporânea* e *Festinha dos Aquarianos*. No primeiro, a aniversariante escolhe a temática da natureza como forma de vincular questões pessoais com as de seus convidados e transforma a casa numa instalação ambiental com plantas, galhos e elementos da natureza coletados no Aterro do Flamengo. Dessa forma, a aniversariante literalmente trouxe o bairro para dentro de sua casa. No segundo caso, a festa é concebida para um espaço aberto, nos jardins do aterro ao lado do Museu de Arte Moderna. A proposta seria proporcionar para os amigos de Zoé uma vivência diferenciada de festa infantil, ao entrar em contato com o ambiente natural e passar por uma série de atividades ao ar livre. No terceiro caso, a festa se realizou no espaço *Aldeiar-te*, residência e centro artístico e ambiental mantido pelo casal. Os convidados puderam vivenciar um pouco do ritual cotidiano dos aniversariantes, no povoado de Aldeia Velha (interior do RJ). Assim, todos entraram em contato com esse espaço autossustentável sem fins lucrativos, que busca intensificar trocas de vivência e experiências num projeto de inclusão e prática social numa comunidade alternativa, rural e artística. Em tais exemplos, o desejo de conexão com as coisas do mundo, como postula Gumbrecht, se relaciona com uma busca por certa transcendência.

Já em relação ao caráter ritual, em suas formas de comunhão e união coletiva, é possível identificá-lo na preparação das comidas nos aniversários de Zoé e dos aquarianos. No primeiro caso, os pais de Zoé, que são adeptos da filosofia de alimentação vegana, sugeriram transformar a comida em uma das atividades criativas da festa. Isso se daria com a organização da comida numa montagem de mandala, confeccionada em conjunto pelas crianças. Isso também pode ser observado na oficina de sushi realizada por Aline Nunes, em que a aniversariante ensina e prepara comida japonesa junto com os seus convidados. Esses exemplos são interessantes porque as comidas são geralmente vistas como algo funcional nas festas tradicionais. Já em relação às festas deste projeto, houve um pensamento estético, artístico e conceitual ao transformar a comida num pretexto de união. A comensalidade, o ato de preparar, comer e beber em conjunto sinaliza um rito de agregação.

Outros exemplos interessantes de serem notados são as ações de criar presentes artísticos para os aniversariantes (como a confecção de argilas e a pintura em telas) e a troca solidária de livros dos convidados por mudas plantadas no espaço *Aldeiar-te*. Essas são formas em que a performance desconstrói valores econômicos, configurando novas lógicas que se diferem dos modelos e padrões do CMI. Assim, são produzidas noções de generosidade nas quais os rituais reforçam formas de sociabilidade e de práticas solidárias. Por exemplo, a intenção de personalização do presente, através de um ato criativo, estimula um maior nível de intimidade entre os convidados e os aniversariantes, visto que os presentes concebidos artisticamente durante os aniversários se tornam uma forma de revelar um maior conhecimento dos gostos íntimos do aniversariante.

Em outras ações, havia intenção de criar um momento compartilhado de presença coletiva, combinando o mundo natural com o mundo sagrado e espiritual e dando um significado transcendente ao ato que se celebra. Isso pode ser visto, por exemplo, nas ações de meditação dos balões no ar, na massagem, na piscina relacional de pés, na dança coletiva ao redor da fogueira, na contação de histórias etc. O propósito dessas ações foi criar um esvaziamento para encontrar um momento de conexão, de calma e de sutileza. Há desde formas mais gerais e abrangentes até outras formas mais sofisticadas de participação, que proporcionam ações meditativas conjuntas que buscam elevar o nível de consciência dos participantes, através da experiência artística e performática.

Em relação às propostas artísticas criadas junto com os aniversariantes, tivemos sempre uma *expectativa* (ZAMBONI, 2006, p.64)<sup>39</sup> sobre como se daria o envolvimento, a participação e o funcionamento delas no momento das festas. Isso retoma a palavra-conceito *programa performativo*, de Eleonora Fabião. De acordo com a autora, esta noção, associada com a ideia de “motor de experimentação” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999, *apud* FABIÃO, 2008, p.5)<sup>40</sup>, é uma forma para pensar a ação performática como “ativadora de experiências”. Certamente, como sinaliza a própria Fabião, ao fazer referência ao antropologista Victor Turner, a noção de *experiência* implica etimologicamente:

Os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sôpro e um renascimento / *Programas criam corpos*—naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (FABIÃO, 2008, p.5).

Visto isso, é importante considerar que qualquer experimento de nível performático pressupõe trabalhar diretamente com riscos e margens de desvios. Inclusive esta foi uma questão discutida especificamente com cada aniversariante: como planejar a sequência de ações para o aniversário? Os formatos de organização foram diversos. Alessandra Biá preferiu estabelecer uma ordem, mas não marcar um tempo determinado para cada acontecimento, pois preferia perceber a disponibilidade e o ritmo do grupo. Já Aline Vivas queria um planejamento mais metódico, tanto em relação à ordem das ações como também em relação ao tempo estimado exatamente para cada atividade. Já no aniversário de Zoé, os pais queriam tanto uma organização rígida da sequência das atividades como também uma condução diretiva, ao colocar como questão uma ordem para conduzir a energia de muitas crianças juntas. No aniversário dos aquarianos, os aniversariantes estabeleceram uma organização de

---

<sup>39</sup> Para Silvio Zamboni (2006), uma das diferenças e particularidades sobre hipóteses em arte e ciência é que aquilo se denomina *hipótese*, numa pesquisa convencional, nós artistas-pesquisadores chamamos de *expectativa*. Ainda que *hipótese* e *expectativa* possuam semelhanças, elas não se constituem como sinônimos.

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mil Platôs*: vol. 3. São Paulo: Editora 34 Letras, 1999, p. 12.

atividades para cada parte do dia (manhã/tarde/noite), porém, durante a festa, se mostraram abertos para perguntar aos convidados se desejavam trocar a ordem das propostas. No aniversário do senhor Hélio, foi o caso em que tivemos mais preocupação em relação ao planejamento, visto que estaríamos lidando com muitos idosos numa casa de repouso. Por isso, era difícil fazer uma previsão exata, visto que o desânimo e desgaste de energia dos idosos, assim como possíveis alterações de saúde, poderiam ocorrer de maneira imprevista. No caso deles, foi necessário deixar o programa com uma ordem prévia, mas sabendo que, certamente, ela seria alterada de acordo com o momento.

Algo interessante a ser observado é que, em todos os aniversários, as propostas concebidas inicialmente sofreram algum tipo de transformação no momento de realização das festas. Tais mudanças ocorreram de diversas maneiras, como, por exemplo: o acréscimo de mais atividades; a redução de algumas atividades que não puderam se realizar, por diversos motivos: não foram atendidas pelo coletivo, carência de tempo, ou desistência por parte do próprio aniversariante; enquanto algumas propostas se transformaram, naturalmente, em outra dinâmica pelos próprios convidados.

Em alguns casos, as propostas não realizadas geraram frustração por parte dos aniversariantes porque elas haviam criado neles muita expectativa. Na festa dos aquarianos, por exemplo, a proposta de uma meditação em silêncio por trinta minutos no rio, que inicialmente foi criada em consenso entre mim e o casal, gerou uma discórdia entre eles. Marcos achou que não teria sentido ou que seria impositivo propor algo do tipo, enquanto Aline argumentou que só deveriam participar aqueles que quisessem e que a não realização da proposta seria um problema, pois havia sido criada em conjunto e, dessa forma, ele estaria burlando uma ética do coletivo. Já no aniversário do senhor Hélio, não conseguimos realizar as duas atividades finais, que seriam as leituras avulsas de diversas poesias e a escrita de textos para compor um caderno artesanal. Aconteceu que a primeira proposta de contação de histórias, misturada com a declamação de poesias, foi bastante demorada, porque o senhor Hélio se animou a contar mais do que havíamos previsto. Como a maioria do público era composta pelos outros idosos do asilo, ao passar de duas horas de festa, eles já se sentiam cansados e, por isso, precisamos encerrar o aniversário sem realizar tudo que estava no planejamento.

Outro caso interessante foi a ação meditativa realizada no aniversário de Aline Vivas. A princípio, havíamos concebido uma meditação coletiva com todos sentados em círculo. A proposta era pedir que cada um mentalizasse um desejo pessoal para o próximo ciclo, que seria sintonizado com a projeção do desejo individual da aniversariante. Porém, no dia da festa, Aline Vivas me contou que ficou envergonhada de fazer essa proposta para os seus convidados. Contudo, sem que tivéssemos planejado, algumas crianças que estavam presentes na festa começaram a brincar com os balões, jogando-os de uma pessoa para a outra com o intuito de que eles não caíssem no chão. Naturalmente, formou-se um aglomerado de pessoas que entraram na brincadeira e, quando vimos, já havia começado uma espécie de meditação coletiva lúdica e criativa, que durou entre vinte e trinta minutos. Neste caso, “o sentido da afirmação do acaso não é o da destruição, nem o da resignação a um suposto destino; ele é, sobretudo, o da evidenciação das virtualidades da vida e dos seres” (REZENDE, 2013, p.194). Aqui, o acaso trouxe uma forma de meditação mais apropriada para o momento e para o contexto do que aquela que havíamos planejado. Isso revela como devemos estar sensíveis para vivenciar e remodelar nossas propostas de acordo com o presente.

Em termos de performance, é interessante observar que a presentificação das ações gera sempre um risco de acréscimo, anulação ou transformação, tendo em vista que tais obras de arte só se completam com a presença e participação dos espectadores - no caso, os convidados. Como artistas, podemos tentar prever e criar uma expectativa, porém, por se tratar de performance, nunca sabemos a real duração que os experimentos tomarão, pois isso depende sempre do momento presente de realização. É importante notar que a arte da performance, desde os seus primórdios, se caracteriza como uma arte de risco e ousadia (COHEN, 2009, p.67) e, devido a isso, trabalhamos no terreno do imprevisto. Não devemos encarar isso de forma negativa ou pensar que se trata de um problema. Pelo contrário, como artistas, devemos estar disponíveis e abertos para remodelar nossas criações de acordo com a feitura *in progress* do contato com o público. O caráter de risco e de experimentação permite que os convidados, junto com o aniversariante, entrem em contato com um nível de experiência e sensações que não estão presentes no seu dia a dia, despertando-os para outras realidades e vivências.

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e

portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco (COHEN, 2009, p.97).

Em outra passagem do seu livro, o autor Renato Cohen (ibidem, p.118) comenta que a possibilidade do *aqui-agora*, que caracteriza o risco, é justamente aquilo que vai proporcionar uma característica de ritual que assemelha as artes cênicas às antigas celebrações religiosas do homem primitivo. Penso que isso se torna fundamental para repensar as festas de aniversário. Em geral, percebo que elas são bastante previsíveis e já estão esvaziadas de seus sentidos simbólicos. Em busca de uma provocação para configurar um nível de experiência mais significativo, trazer a camada do ritual a partir do imprevisível é aquilo que coloca os convidados em estado de criação. Esta imagem do ritual, assimilada em seu imaginário mais característico de roda e de movimento coletivo, se tornou mais evidente, especificamente, em duas festas. No aniversário da Biá, quando se criou, naturalmente, um mantra coletivo a partir do qual os convidados estabeleceram uma atividade de união corporal, e na festa dos aquarianos, com a dança coletiva ao redor da fogueira. Dançar ao redor do fogo foi uma forma de intensificar uma experiência a nível corporal e ritual e propor uma ousadia que não é mais vista em nossa sociedade contemporânea.

A questão do risco também foi norteadora em relação aos processos criativos. Ao realizar a criação dos acordos iniciais com os aniversariantes, foi sempre necessária uma primeira conversa para esclarecer a proposta conceitual do projeto. Uma das minhas maiores preocupações era fazer com que eles compreendessem o nível de experimentação colocado em jogo, por se tratar de um projeto artístico e performático. A maior dificuldade encontrada, principalmente com os participantes que não são vinculados com atividades artísticas profissionais, era fazê-los compreender o que seria um experimento ligado à arte da performance. A razão disso está no fato de que a arte da performance ainda é muito pouco conhecida. Devido ao tempo rápido de criação com cada participante, não foi possível desenvolver um estudo aprofundado sobre a história e os princípios da arte da performance, embora eu creia que isso não seria necessário. Tomando outro caminho, a abordagem se deu através de exemplos e conversas, a partir dos quais os participantes puderam ter noções do tipo de trabalho que estávamos desenvolvendo. É interessante notar que a maneira como eles compreendiam a performance se dava a partir do reconhecimento de artes específicas com as quais eles já tiveram algum contato em suas trajetórias de vida. Em função do caráter híbrido da arte da performance, os experimentos abordaram campos artísticos diferenciados: artes visuais, teatro, dança, literatura etc.

A performance traz a dimensão eventualista da arte, visto que “o happening e a performance deram forma a uma evolução muito mais ampla, já que atinge nossa relação com a arte em geral” (BOURRIAUD, 2011, p.143). Isso me leva a pensar no viés de conciliação que é necessário para atingir um trabalho específico desse nível. Como diretor artístico e performer proponente, o meu papel foi agenciar uma operação de justaposição, a partir do contraste entre o aspecto popular das festas de aniversário com o universo da arte contemporânea. O desafio não estava em negar as referências prévias dos aniversariantes, mas sim em encontrar um caminho a partir do qual fosse possível juntar dois campos aparentemente antagônicos.

No ensaio “O complô da arte” (1997), o filósofo francês Jean Baudrillard cria uma provocação ao falar de uma espécie de “complô da arte contemporânea”, que é uma contracorrente ao simulacro da representação e ao universo do mundo em imagem. Para o autor, o mundo é diagnosticado como um excesso de aparência e artifícios e, por isso, o nosso papel de artista é combater o real com o objetivo de *desiludir o mundo*. Identifico nesta ação de romper com a realidade uma aproximação com o ato de disrupção, algo natural da arte da performance.

Na minha ação de criação em conjunto com os aniversariantes, quando opero a partir de seus mundos e referências, trabalho provocando os reflexos de seus universos com a *reivindicação de suas nulidades e insignificâncias* (BAUDRILLARD, 1997), buscando sobrepor camadas pré-existentes de seus mundos com camadas possíveis do universo da arte contemporânea. Isso se refere à noção de “duplicidade da arte contemporânea” como a simultaneidade entre a liberação dos desejos através de imagens (superficialidade) e a perda do desejo de ilusão (arte), na medida em que há uma busca por “elevar qualquer coisa à banalidade estética, e que, portanto, tornou-se transtética” (ibidem, p.106).

Busquei assim aproximar a arte contemporânea da linguagem comum de cada aniversariante, evitando questionar suas capacidades para fruição e criação artística em relação a parâmetros estéticos, ao compreender qual seria o canal de condução possível a ser construído entre as referências do aniversariante (o que se assemelha à noção de *desejo de ilusão*) com o universo da arte contemporânea (o que remete à noção de *perda do desejo*)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> “Se na pornografia existente se perdeu a ilusão do desejo, na arte contemporânea se perdeu o desejo de ilusão. No pornô não resta nada a desejar. Depois da orgia e da liberação de todos os desejos, fica o transexual, no sentido de uma transparência do sexo em signos e imagens que lhe retiram todo o seu segredo e sua

Compreendi tal articulação também como um procedimento pedagógico, visto que eu possuía o papel de aproximação entre os aniversariantes participantes da experiência e o mundo da arte, desvendando quais as relações possíveis que surgiam entre os dois. A experiência me mostrou que a minha presença foi necessária como um agente provocador de questionamento crítico e construtor de um pensamento mais conceitual sobre aquilo que estavam criando. A minha necessidade de questionamento e a contribuição com referências diferentes foi uma forma de sensibilizar a educação estética dos aniversariantes, permitindo que eles se tornassem mais estimulados e potencializados para o ato de criação.

Um caso interessante foi o aniversário de Zoé, que ocorreu enquanto processo de criação, mas não se realizou enquanto festa. Desenvolvemos uma série de encontros e ações sistemáticas visando à criação de sua festa. Porém, no dia marcado para o seu aniversário, às sete horas da manhã, seus pais me ligaram do Aterro do Flamengo para dizer que chovia muito e que, por isso, seria melhor cancelar o aniversário com o receio de que a chuva continuasse até mais tarde e prejudicasse as propostas concebidas para um espaço aberto. Eles decidiram realizar a festa no próprio dia, em seu apartamento no bairro de Vila Isabel. Primeiramente, eu comentei o fato de que havia um combinado entre nós: realizar o aniversário na semana seguinte, em caso de chuva. Contudo, eles disseram que essa possibilidade seria impossível, porque o pai teria um compromisso de trabalho no outro final de semana. Depois perguntei a possibilidade de realizarmos as propostas concebidas no próprio apartamento, ainda que tivéssemos que fazer as devidas adaptações em função do espaço mais limitado. Eles negaram essa proposta, alegando que não seria conveniente para o espaço. No fim, a festa se realizou em formato convencional sem nenhuma das propostas que foram concebidas dentro de nossa *expectativa* (ZAMBONI, 2006, p.64).

---

ambiguidade. Transexual, no sentido de que isso já não tem nada que ver com a ilusão do desejo, mas sim com a hiper-realidade da imagem / Assim acontece com a arte, que perdeu também o desejo da ilusão, em troca de conduzir todas as coisas para a banalidade estética, tornando-se assim transtético. No que diz respeito à arte, a orgia da modernidade consistiu em desconstruir alegremente o objeto e a representação. Durante este período, a ilusão estética continua sendo muito poderosa, assim como a ilusão do desejo é poderosa para o sexo. Diferente da energia sexual, que se reflete em todas as figuras do desejo, há uma correspondência na arte que se associa com a energia de dissociar a realidade (cubismo, abstração, expressionismo), porém, tanto uma coisa como a outra correspondem ao objetivo de forçar o segredo do desejo e o segredo do objeto. Portanto, para se afastar dessas duas configurações estabelecidas, a cena do desejo e a cena da ilusão, em troca da mesma obscenidade transexual, transtética: a obscenidade da visibilidade, da transparência inexorável de todas as coisas. Na verdade, já não há pornografia localizável como tal, porque a pornografia está virtualmente em todas as partes, porque a essência do pornográfico foi transmitida para todas as técnicas do visual e do televisual” (BAUDRILLARD, p.51-53).

Naquele momento, isso me gerou uma grande frustração, porque me fez pensar que todo um processo de trabalho foi realizado sem resultados significativos. Porém, com o passar de algumas semanas, refleti e cheguei à conclusão de que a desistência dos pais, ainda que não justificada por motivos claros, poderia estar também neste lugar do receio, em relação ao risco da arte da performance. Silvio Zamboni problematiza o fato de, numa pesquisa em arte, o processo de trabalho não ser marcado por algo linear, mas sim pelo processo de idas e vindas que constituem o caminho de construção e reconstrução de nossas análises. Dessa forma, a trajetória desta pesquisa, que se constitui como uma etapa criativa, é atravessada por uma série de desvios que se tornam parte da organização dos fatos coletados. Por isso, Zamboni diz que, diferente da ciência, na qual os resultados são unívocos, o desenvolvimento de uma pesquisa em arte apresenta resultados que devem ser multiinterpretativos (ZAMBONI, 2006, p.67/68). Sendo assim, a desistência dos pais pode ser interpretada por diversos motivos, entre os quais: o medo de risco do experimento, a falta de formalização burocrática dos acordos estabelecidos antes do processo de criação, a preocupação unilateral com o aniversário da filha, a falta de uma organização mais clara sobre o adiamento da festa etc. Neste sentido, o acontecimento da desistência se torna bastante significativo para o projeto, pois revela que ele não é operativo de forma universal para todas as pessoas. Por outro lado, o fracasso da festa nos ajuda a pensar o que significa a celebração de um aniversário, uma vez que muitas pessoas não possuem esse desejo de comemoração. Provavelmente a recusa de comemoração dos aniversários está associada com o fato de que muitas pessoas não encontram nas celebrações um sentido potencialmente significativo para solenizar suas existências. Sendo assim, interpretei a não realização como um dado de observação, buscando articular isso dentro das perspectivas da pesquisa sem omitir nem assumir como uma falha, mas sim como um fator operativo de análise.

#### **4.8 Arte x entretenimento**

Todas as festas oscilam entre o polo da cerimônia ritual e o da festividade. Atendendo a esta estrutura bipolar, surgem três tipos: algumas diferenciam-se dos ritos quotidianos pela amplitude do ritual; outras distinguem-se do divertimento banal pela espessura da festividade; outras são de gênero misto, situando-se entre os limites da pura cerimônia e do puro divertimento. Estes elementos têm entre si uma certa afinidade, a ponto de o próprio divertimento se poder ritualizar. A ação litúrgica, por exemplo, é cerimônia

(da ordem do espetáculo) e também fruição (da ordem da agradabilidade) (TEIXEIRA, 2010, p.13/14).

Qual o limite entre o artístico e o entretenimento? O que é aquilo que essencialmente fundamenta as experimentações como obras de arte contemporâneas e não como mera animação ou recreação? Como provocar a criação de práticas artísticas que se distanciam do caráter de produto? Tais questões estiveram presentes como uma das principais preocupações desta pesquisa. Sobre elas, trago algumas reflexões que considero importantes tanto para esta dissertação como também para pensar a arte contemporânea de forma geral.

A arte opera politicamente como algo que dissolve e reconfigura as normas capitalistas. Em seu livro *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, Nicolas Bourriaud usa a metáfora da *máquina-capital* e da *máquina-arte moderna* para falar que a arte atua conjuntamente com o sistema capitalista, inclusive com uma energia similar, porém ambas se diferenciam a partir de objetivos distintos. Logo, “uma desfaz o trabalho da outra” (BOURRIAUD, 2011, p.156). Sendo assim, a arte possui um direcionamento de trabalho distinto da máquina-capital, pois o seu objetivo está na transmutação das convenções em construções artísticas e na criação de sentidos da obra de arte em relação ao mundo. A principal diferenciação estaria na atuação do desejo, visto que o capitalismo prezaria pela troca financeira em forma de mercadoria, enquanto que a arte busca o *gozo do real*. Para isso, a arte precisa encontrar pontos alternativos que operam caminhos de revelação, incorporando a sensibilização do que ainda não foi experimentado. Somente assim é possível “intensificar nossa relação com o mundo, resistir à hegemonia da economia espetacular” (ibidem, p.157).

Ao investir na realidade cotidiana, o artista produz circuitos, itinerários, deslocamentos. Inscrevendo-se originalmente dentro de uma economia geral do signo, a arte se voltou para uma economia do cotidiano vivido. Em oposição ao sistema que tende a nos transformar em meros consumidores, a arte instaura um comércio infinito entre receptores ativos e uma quantidade de pequenos produtores (ibidem, p.157).

Como artistas, um de nossos papéis é resistir à anulação da subjetividade e à monocultura do imaginário, conforme Bourriaud tão bem observa em relação aos modelos capitalistas de produção de massa, como a televisão e as produções midiáticas que buscam a celebração do ego (ibidem, p.158). Isso se torna um grande desafio para os aniversários como performance, pois é preciso instalar um processo de criação que preze a celebração do eu em comunhão cósmica e não a idolatria esvaziada de uma celebração puramente individualista. É preciso configurar o plano do microcotidiano dentro de uma macroperspectiva, ou seja,

sintonizar o sujeito com as ecologias social e ambiental (GUATTARI, 2012). Todos nós pertencemos a um ecossistema, uma natureza maior que está implicada na forma como afetamos e somos afetados pelo que se passa ao nosso redor. Transmutar as energias cotidianas para uma finalidade artística pode ser uma alternativa interessante para se desviar dos sistemas dominantes que configuram uma subjetividade homogênea. Associo a ecosofia de Guattari com a possibilidade de pensar a vida cotidiana como produção de obra de arte, sem que haja separação entre vida e arte ao repensar as formas de existência, os fluxos subjetivos e as redes afetivas. Articular projetos que caminham para reconstituir as experiências subjetivas é atuar como um contrafluxo ao domínio de massa e pensar práticas de atuação e de resistência para reconstituir a subjetividade em planos individuais, coletivos e em processo de integração plena com o mundo.

Este foi um grande desafio para o projeto, evidenciado principalmente na busca por participantes que topassem este tipo de experiência. Dentre todas as pessoas que tive contato, incluindo os aniversariantes que participaram do projeto, apenas quatro pessoas se negaram à possibilidade de realizar a proposta. Foram um adolescente e três mães que, por motivos diversos, acharam que o experimento não seria ideal para os aniversários de seus filhos. A primeira mãe alegou que, devido ao histórico de adoção e ao estado psicológico e de saúde frágil de sua filha que possui o corpo queimado por um acidente de infância, o experimento poderia ser de risco, dado que ela ainda está em processo de readaptação social. A segunda mãe, que possui filhos gêmeos, deu a seguinte justificativa:

A gente tem a expectativa que o encontro seja perfeito e de querer que as coisas aconteçam. Quando você percebe que as coisas estão encaixando e fluindo, a mãe fica feliz. Se não acontece, é altamente frustrante, pois a mãe tem uma expectativa. Você tem uma amostragem. Se as pessoas participam ou não, está tudo bem. Mas para mim, se ficou vazio, é muito frustrante. Você cumpriu o seu papel, mas não o meu (...) Como mãe, a coisa não pode não dar certo. Não pode correr o risco de que o que você fizer irá sair do lugar comum. Eu quero fazer uma coisa diferente sim. Você tem opção a, b, c e d. Alguma delas tem que dar certo. (Carla Niemeyer, 43 anos, designer gráfica).

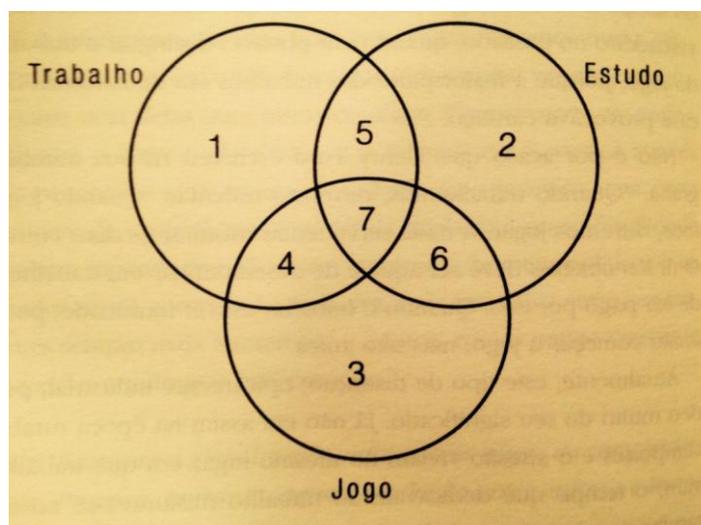
A terceira mãe inicialmente topou realizar o experimento. Num primeiro encontro, ficou estabelecido que seria um bloco de carnaval performático e (auto)biográfico composto por membros da família e crianças do condomínio onde reside seu filho. Essa que seria uma festa interessante para este projeto, pois se daria em caráter itinerante, com o passeio do bloco de carnaval ao redor das ruas do bairro do Rio Comprido, na zona norte do Rio de Janeiro,

não chegou a se realizar. Imprevistamente, a família interrompeu a comunicação e preferiu não justificar a desistência do projeto.

Além desses casos citados, esta situação também se reflete no fato de que o único processo de criação que não se completou com a realização da festa foi o aniversário de Zoé. Isso fortalece a minha defesa de que este tipo de experimento é muito sensível e diferenciado, porque provoca rupturas com modelos de festas convencionais, principalmente as festas de aniversário de crianças, onde isso se mostra mais acentuado. Observo que há um medo muito grande dos pais em relação à ousadia do projeto com o receio de que a performance possa ser uma “experiência ruim” para a festa de seus filhos, visto que o grau de risco do experimento desloca as pessoas da zona de conforto sobre a previsibilidade dos acontecimentos. De fato, os pais sempre preferem modelos inseridos em produtos de bens materiais que não apresentarão “falhas” nem “erros” de acordo com suas visões de mundo. Bourriaud atenta que as práticas artísticas possuem como produto, não a produção de bens materiais, mas sim a produção da própria existência. Com isso, como artistas, temos o papel de transformar os modos de produção em modos de vida, desviando a força de trabalho para o domínio do desejo e utilizando métodos e princípios que transpõem as atividades humanas para um plano ético (BOURRIAUD, 2011, p.159). Assim sendo, o que a arte realiza de fato é produzir “relações com o mundo” em modelos de “economia de existência”, que se diferencia de uma “economia mercantil”.

No livro *O Ócio Criativo* (2000), o sociólogo italiano Domenico de Masi alega que, em nossa sociedade pós-industrial, a criatividade se coloca no centro da produção de energia e investimento no mundo do trabalho. Para o autor, vivemos na era da *sociedade criativa e estética*, em que os trabalhos criativos criam espaços fortes e atrativos no atual mercado de trabalho. Contudo, este último apresenta como risco a burocracia, que pode tornar o trabalho “repetitivo, padronizado, estandardizado” e, conseqüentemente, impossibilitado de criatividade (DE MASI, 2000, p.83). Por esta razão, necessitamos sempre romper os modismos e valorizar as escolhas que cultivam a subjetividade, prevalecendo a ética do desejo de se distinguir e não de se homogeneizar. Em seu diagnóstico da sociedade pós-moderna, o sociólogo identifica que há uma rígida diferenciação entre o trabalho, o estudo e o entretenimento, fazendo com que o homem seja cada vez menos criativo em sua dimensão lúdica. Para inverter tal situação, o autor cria o conceito de ócio criativo como uma proposta para compreender uma articulação plena entre o trabalho e a vida, permitindo que entre elas

se dê uma dimensão cognoscitiva e lúdica (DE MASI, 2000, p.152). Para desenvolver sua análise, o autor propõe o seguinte esquema que identifica a situação atual de nossa sociedade:



**Imagem 42: Esquema criado por Domenico De Masi (2000, p.152) para exemplificar o conceito de ócio criativo a partir das relações entre trabalho, estudo e jogo.**

Em sua proposta sociológico-filosófica, o autor sugere uma maior aproximação entre o trabalho, o estudo e o jogo (que corresponde à área sete do esquema). Nela, o autor identifica a “plenitude da atividade humana” (ibidem, p.153) na qual não há uma divisão rígida entre uma instância e a outra. Isso seria aquilo que o autor chama de ócio criativo. O autor almeja difundir essa ideia para o futuro. Certamente, é um tema que gera polêmica e que possivelmente muitos criticarão como mera utopia. Para exemplificar este modo de vida, o autor sinaliza que se trata de uma proposição prática articulada com um estado de espírito. Para isso, ele cita um pensamento *zen*:

Aquele que é mestre na arte de viver faz pouca distinção entre o seu trabalho e o seu tempo livre, entre a sua mente e o seu corpo, entre a sua educação e a sua recepção, entre o seu amor e a sua religião. Distingue uma coisa da outra com dificuldade. Almeja, simplesmente, a excelência em qualquer coisa que faça, deixando aos demais a tarefa de decidir se está trabalhando ou se divertindo. Ele acredita que está sempre fazendo as duas coisas ao mesmo tempo (citado por DE MASI, 2000, p.153).

A proposta de ócio criativo busca valorizar a criatividade como uma atividade intelectual que merece o seu devido valor no mercado de trabalho. O segundo aspecto examinado pelo autor é a subjetividade, sendo aquilo que permite a variedade, a vontade e o desejo “de se sentir diferente dos outros” (ibidem, p.155). Domenico de Masi problematiza que o ócio é necessário à produção de ideias, por isso que ele atribui para o tempo livre a

fonte da matéria criativa (DE MASI, 2000, p.242). Para isso, ele fala que é necessário uma educação para o ócio, pois só assim poderemos considerá-lo positivo e dar-lhe a devida atenção. O conceito proposto pelo autor provoca pensar que, para uma atividade artística, devemos seguir “regras completamente diferentes” (ibidem, 2000, p.241)<sup>42</sup>.

Para evitar uma compreensão equivocada de suas ideias, De Masi diferencia dois tipos de ócio:

Existe um *ócio dissipador, alienante*, que faz com que nos sintamos vazios, inúteis, nos faz afundar no tédio e nos subestimar. Existe um *ócio criativo*<sup>43</sup>, no qual a mente é muito ativa, que faz com que nos sintamos livres, fecundos, felizes e em crescimento. Existe um ócio que nos depaupera e outro que nos enriquece. O ócio que enriquece é o que é alimentado por estímulos ideativos e pela interdisciplinaridade (ibidem, p.242; grifo meu).

Conforme o autor, percebe-se que pensar criativamente a ideia de ócio é uma maneira de estimular que nos tornemos sujeitos criativos, intuitivos e sensíveis, capazes de coincidir as atividades de estudo, de trabalho e de tempo livre, sem que haja fronteiras rigidamente demarcadas entre uma instância e outra. O sujeito dito criativo é aquele que possui a habilidade de transmutar suas energias e performar a virtualidade dos seus desejos numa potência de criação artística. “A criatividade é, ao mesmo tempo, *heteropoiese* e *autopoiese*: isto significa que adquiro materiais dos outros (*heteropoiese*), mas os reelaboro dentro da minha mente até chegar a uma visão nova (*autopoiese*)” (ibidem, p.311). Em virtude do que foi mencionado, De Masi sugere uma substituição necessária da *cultura (moderna)* - baseada no sacrifício, na especialização, no consumismo, no egoísmo, na hierarquia e na agressividade - para uma *cultura (pós-moderna)* - que deve prezar cada vez mais outros valores, como o bem-estar, a interdisciplinaridade, o crescimento da subjetividade e da afetividade, a qualidade de trabalho e da vida, o diálogo, a escuta, a solidariedade e a criatividade - (ibidem, p.293 e p.313). Por conseguinte, como artistas, devemos ter a consciência de que “é preciso educar as pessoas para a cultura contemporânea” (ibidem, p.334). Somente através de uma

---

<sup>42</sup> “O ócio criativo obedece a regras completamente diferentes. Mas é o alimento da ideação. É uma matéria-prima da qual o cérebro se serve. Do mesmo modo que a máquina usava matérias-primas como o aço e o carvão, transformando-as em bens duráveis, o cérebro precisa de ócio para produzir ideias” (DE MASI, 2000, p.241).

<sup>43</sup> “Mas o ócio criativo não é ficar parado com o corpo, ou uma ação corporal não obrigatória. O ócio criativo é aquela trabalhadeira mental que acontece até quando estamos fisicamente parados, ou mesmo quando dormimos à noite. Ociar não significa não pensar. Significa não pensar regras obrigatórias, não ser assediado pelo cronômetro, não obedecer aos percursos da racionalidade e todas aquelas coisas que Ford e Taylor tinham inventado para bitolar o trabalho executivo e torná-lo eficiente” (DE MASI, 2000, p.241).

educação mais sensível é que as pessoas serão capazes de dar significados mais profundos para as coisas e vice-versa.

Visto isso, e também em função das experiências realizadas neste projeto, acredito que transformar as festas de aniversário em performances artísticas é um tipo de trabalho para um ramo específico de pessoas. A proposta muitas vezes é bem vista num primeiro encontro, porém, conforme o andamento da criação, alguns participantes criam resistências ao enfrentar zonas de criação com as quais provavelmente não estão acostumados e não querem se colocar disponíveis para esse tipo de vivência. Em geral, as pessoas estão acostumadas a certos padrões e regras. Por isso, muitas vezes, torna-se mais “fácil” terceirizar a dimensão das festas, delegando as funções criativas para uma empresa de animação ou casa de eventos que já possui um repertório temático e modelos “certos” de funcionamento. Nesses casos, o dinheiro é utilizado para a delegação de funções que já estão incorporadas num sistema padronizado pela empresa sem que o aniversariante tenha um contato direto com a criação e realização do aniversário. Em tais situações, o dinheiro se torna mais um imperativo de resultados do que um agenciador das relações e vínculos sociais e humanos.

A arte da performance atua justamente na desconstrução desses paradigmas e, por causa disso, nem todos desejam esse tipo de experiência. O aniversário pode ser uma forma de manifestar o ser espontâneo e de celebrar a existência individual através de um acontecimento partilhado artisticamente por uma rede subjetiva dos coletivos (auto)biográficos do aniversariante. É necessário estimular a libertação do potencial criativo do ser humano, considerando que todos nós somos artistas, bastando apenas estimular as nossas potencialidades para tal acontecimento. Isso provoca instaurar modos de subversão das convenções e padronizações, operando assim linhas de fuga e sinalizando movimentos de transcendência. Ao aproximar as esferas entre arte e vida, potencializa-se tal relação em modos de vida e de existência num campo de experiências para produções de afetividade e de subjetividade. Logo, a tarefa do artista consiste em operar sobre territórios comuns, provocando rupturas para abrir novas possibilidades de transcendência dos sujeitos diante do mundo.

## 5 EPÍLOGO FESTIVO

### 5.1 As experiências das festas

Com o objetivo de validar a abrangência e pertinência da proposta, percebi ser necessário testar, empiricamente, a proposição teórica do modelo metodológico elaborado por minha pesquisa. Por isso, ao colocar em prática a realização dos processos de criação e das festas de aniversário, com o intuito de averiguar a relevância da pesquisa e como forma de avaliar os resultados, realizei entrevistas tanto com os aniversariantes quanto com os convidados de cada festa, com o propósito de colher depoimentos que serviriam de base para a análise deste último capítulo.

Para isso, o primeiro cuidado que tomei foi não analisar os experimentos artísticos em si, mas sim o método de trabalho que se caracteriza enquanto pesquisa. Como artista-pesquisador, busquei ter a preocupação de não fazer apenas uma simples reflexão ao escrever sobre o meu trabalho, mas sim de transformá-lo em pesquisa em arte e ampliar a visão de arte que se enquadre tanto na comunidade acadêmica como também na sua aplicabilidade em outros contextos externos. Visto isso, adiante, busco entrelaçar os relatos coletados nas entrevistas com as referências teóricas. A bibliografia utilizada e citada foi fundamental para dar consistência para a análise do meu trabalho, colaborando para criar um grau de conscientização do referencial teórico em relação à prática.

Os resultados obtidos nesta pesquisa conferem considerações e reflexões desenvolvidas em contextos específicos. Por isso, é importante ter o cuidado para não atribuir tais considerações de forma ampla a situações generalizantes. Por outro lado, os resultados permitem reflexões para pensar novas modalidades de performance relacional numa linha específica de qualidade de inclusão para o contexto da arte contemporânea.

Como problematiza Silvio Zamboni (2006, p.69), na pesquisa em arte, a conclusão deve apontar para resultados multiinterpretativos. Outra questão é que cada pesquisa em arte possui suas próprias peculiaridades. Por isso, a construção de um parâmetro deve estar maleável para a particularidade de cada investigação. Sendo assim, não busco apresentar as conclusões desta pesquisa em caráter assertivo nem impositivo. O leitor possui a liberdade de proceder a sua interpretação pessoal e leitura analítica, tanto em relação aos experimentos

criados como também em relação aos resultados obtidos, visto que, “diferentemente da ciência, a arte tem um caráter pessoal de interpretação, garantido pela plurissignificação da linguagem artística” (ZAMBONI, 2006, p.69). Citando a noção de obra aberta (ECO, 2005), crio o espaço de abertura para a completude e continuidade desta pesquisa que pode estar a serviço de outras investigações e contextos de experimentação.

Os relatos coletados nas entrevistas serviram para investigar a “presença” dos convidados, pois é neles que acontece a experiência na medida em que eles articulam os elementos da performance e se reconhecem como coautores da obra. Assim, os entrevistados possuem um papel importante, uma vez que eles estabelecem conexões entre os efeitos de presença originados da obra e a qualidade de presença que se produziu a partir de suas relações.

As entrevistas foram realizadas sempre no final dos aniversários, nos momentos em que os convidados se despediam do local. Devido ao tempo rápido da festa e com o objetivo de coletar depoimentos do maior número de convidados, foram feitas apenas três perguntas-chave que estimularam respostas e conversas para diversas outras questões. Dependendo da interação e das respostas dos convidados, foram realizadas algumas perguntas extras com o objetivo de compreender melhor suas impressões e colocações. Abaixo coloco tais perguntas:

- 1) Como foi para você a vivência da festa pensada como uma experiência artística?
- 2) Você diferencia esta festa das outras que costuma ir? Caso sim, quais seriam essas diferenças?
- 3) Das atividades, propostas e ações artísticas realizadas, o que foi mais marcante? O que não funcionou tanto? Há algo que gostaria de comentar em relação a isso?

Em relação a este tipo de experiência singular e de experimentação, na maioria dos relatos, os convidados destacaram algumas características comuns que os surpreenderam em relação à diferenciação desse tipo de experimento. Em seus comentários, a opinião frequente era de que haviam passado por uma experiência de festa de aniversário bastante diferente do que já haviam vivido. A partir das entrevistas realizadas, coloco abaixo as minhas conclusões

levantadas de acordo com as questões que achei mais relevantes para a análise desta pesquisa<sup>44</sup>:

**Tabela 4: Conclusões da pesquisa e trechos de entrevistas.**

Conclusões	Depoimentos
<p><b>O projeto possibilita uma forma ousada, lúdica e criativa de se fazer uma festa “diferente”.</b></p>	<p>Para mim, foi novidade, porque até então nunca tinha ido a um aniversário meio fora do ‘padrão festa’, ou seja, com intervenções artísticas no meio dela. (Rafael Barcelos, 38, escritor e produtor cultural, A1).</p> <p>Eu acho que houve um diferencial, sim, de você ter uma agenda com atividades, em especial com as suas performances, o que deixou tudo mais interessante. (Alan Volpato, 23, estudante de arquitetura, A1).</p> <p>Em todos os ambientes habitavam detalhes que conectavam os convidados para além dos diálogos convencionais que são gerados em uma festa comum. (Marcelo Asth, 27, performer, A1).</p> <p>Eu acho que é uma ideia muito boa, que eu nunca vi antes. (Raphael Cunha, 28, estudante de música, A3).</p> <p>Foi bem diferente, eu nunca tinha visto uma coisa assim. (Rafael Figueira, 35, ator, A3).</p> <p>A festa foi diferente. Foi mais teatral e musical do que os eventos que acontecem aqui. (Fátima Mota, 45, funcionária do <i>Espaço Multifoco</i>, A3).</p> <p>Achei muito original e bem diferente das festas que costumam ter aqui na casa e de outras festas que eu já trabalhei também. (Raquel Lázaro, 33, funcionária do <i>Espaço Multifoco</i>, técnica de som e estudante de História da Arte, A3).</p> <p>Eu questionei um pouco o que eu entendi da sua explicação teórica. Ao tentar imaginar, eu ficava com um pouco de dificuldade de ver o que a sua dissertação faria entender que as pessoas vivenciassem. Eu acho que na prática deu pra ver completamente o que você queria dizer, porque quebrou todos os padrões e paradigmas sociais. (Cleimar Lima, 47,</p>

<sup>44</sup> Neste quadro, foram extraídos trechos mais importantes das entrevistas que se relacionam, respectivamente, com cada uma das conclusões. Não foram inseridos todos os depoimentos, apenas aqueles que se mostraram mais relevantes para o desenvolvimento das análises em questão. Em relação aos depoimentos, utilizo as seguintes referências no final de cada trecho extraído: **nome e sobrenome, idade, ocupação e sigla do aniversário**. A seguir, relembro as siglas de cada aniversário: *Davi Giordano por Andy Warhol* (A1), *Biá a la naturaleza* (A2), *Aline no país das Maravilhas* (A3), *Mostra Zoé Contemporânea* (A4), *Festa dos Aquarianos* (A5), *Café literário com o senhor Hélio* (A6) e *Relembrar o passado é se preparar para o futuro* (A7). Também é importante comentar que, diferentemente das outras festas em que os depoimentos eram coletados presencialmente ao final de cada celebração ou conforme a saída dos convidados, os depoimentos do primeiro e do segundo aniversário foram coletados somente um ano após as festas, através de comunicação feita por *internet* e telefone com os convidados participantes. No caso do meu aniversário, isso aconteceu porque ainda não havia uma intenção para fins de pesquisa; no aniversário da Biá, eu ainda não havia tomado consciência da importância dos depoimentos dos convidados. Já nos aniversários seguintes, levei equipamentos de gravação de áudio e sistematizei uma dinâmica para realizar as entrevistas com o objetivo de coletar o máximo de depoimentos possíveis.

	<p>terapeuta ocupacional, A6).</p> <p>Eu acho que tem muita gente que vive o convencional e nem imagina que existe uma coisa dessas. Mas a partir do momento em que a pessoa entra em contato, ela tem o direito de gostar ou não da ideia. Uma coisa é não gostar por não conhecer. Quando você permite que a pessoa conheça, você dá para ela a chance de escolher se ela quer se aproximar mais disso ou não. (Jônatas Freire, 24, estudante de engenharia, A5).</p> <p>Nunca imaginei ninguém fazendo aniversário desse tipo. Achei muito criativo. Aqui você está com seus amigos, faz algumas propostas e eles topam. É diferente de uma festa em que vai todo mundo só porque é convidado. Foi uma experiência boa porque foi diferente. (Beatriz Oliveira da Costa, 13, estudante, A7).</p> <p>Eu nunca vi nada igual. Nas outras festas, tem músicas e as pessoas ficam dançando e comendo. Aqui foi diferente, foi mais legal. (Luana Barbosa, 12, estudante, A7).</p> <p>As coisas que você faz nesta festa são diferentes. Nas outras, você só fica conversando e sentado. Nesta você pensa, faz algo, trabalha com as outras pessoas, perde a vergonha. Não tem nenhuma festa igual a essa. (Carolina Castilho, 12, estudante, A7).</p> <p>É uma experiência que vai ficar marcada. Imagina! Você faz um teatro da sua vida. ‘Nossa, na minha festa de 14 anos, eu fiz um teatro sobre minha vida e meus amigos estiveram presentes’. Ou seja, eu tenho uma experiência de vida junto com meus amigos. Isso é algo muito bacana. (Gabriela Castilho, 14, estudante, A7).</p> <p>Foi bem diferente e criativo. Uma experiência única. Eu nunca tinha visto. (Camila Piccolo, 18, estudante, A7).</p> <p>É bacana porque é algo diferente e inusitado que você não vê todo dia. (Alexandre Dutra, 40, técnico de informática, A7).</p>
<p><b>Há um maior nível de interação entre os convidados, mesmo entre aqueles círculos sociais que não se conhecem.</b></p>	<p>Este aniversário ficou muito mais interativo e rápido por conta das performances do aniversariante. (Alan Volpato, 23, estudante de arquitetura, A1).</p> <p>Estar numa experiência performática como aniversário e num aniversário como experiência performática foi surpreendente, porque nós, enquanto público, participantes e celebrantes daquela festa-ritual, ganhávamos um grande presente, sendo nós os convidados. (Marcelo Asth, 27, performer, A1).</p> <p>Esse evento é uma obra de arte que todo mundo ajuda a produzir. É uma arte coletiva. Foi um pouco de tudo que formou o conjunto. (Jônatas Freire, 24, estudante de engenharia, A5).</p> <p>A gente teve mais oportunidade de interação do que numa festa formal. Em geral, somos convidados para festas na casa dos aniversariantes em que os grupos de amigos ficam separados cada um no seu canto e não interagem. Tem uma dificuldade e uma barreira para as pessoas se relacionarem. Aqui isso foi praticamente impossível, pois não tem como você não se relacionar. (Gisele Vargas, 24, estudante de produção cultural, A5).</p> <p>Hoje estava bem diferente, bem alegre. Os idosos estavam mais participativos. Tem dias que eles estão bem parados. As atividades realizadas animaram os idosos e os deixaram mais participativos. O bom é que isso pudesse acontecer sempre por aqui. Eles precisam de uma energia mais alegre. (Catarina Rosa de Almeida, 58, cozinheira da casa de repouso <i>La Residence</i>, A6).</p> <p>A grande diferença é que os idosos participaram. Nas outras festas, não tem essa</p>

	<p>participação deles, é só o ‘parabéns’ e acabou. Hoje não, eles participaram junto com o senhor Hélio. Hoje teve mais relação entre os idosos. Isso que eu achei diferente. (Alexandra de Freitas Felipe, 36 anos, cuidadora do <i>La Residence</i>, A6).</p> <p>A interação deixou os idosos prestando mais atenção. (Norma Borges, 63, advogada aposentada, A6).</p> <p>Algo muito construtivo foi que aqui houve uma participação das crianças da vila que interagiram e incorporaram bem a proposta dos adolescentes. Teve uma unidade, uma sintonia, porque eles tinham que dançar e contar as experiências de vida da aniversariante. Foi muito lindo. (Sandra dos Santos, 39, coordenadora de pastoral religiosa, A7).</p> <p>No início, eu estava com bastante vergonha. Eu estava com meus amigos. No decorrer do dia, tudo foi divertido e acabei perdendo a vergonha. Esse aniversário é bem diferente, é muito maneiro. (Julia Rodrigues, 13, estudante, A7).</p> <p>Nas outras festas, cada um fica no seu canto. Aqui todo mundo se juntou e ficou unido. (Guilherme Braga, 16, estudante, A7).</p> <p>Essa parada de todo mundo participar. Geralmente só participam o aniversariante e a família. Aqui foi todo mundo. Apesar das diferenças, aqui todo mundo se harmonizou rapidamente. Cada um brincando um pouco fez com que todo mundo se juntasse rápido. (Raquel Monteiro, 17, estudante, A7).</p> <p>No início, todo mundo estava com vergonha. Com as brincadeiras do aquecimento, todo mundo acordou e foi se soltando. Aqui são grupos de amigos bem diferentes. Se fosse uma coisa normal, as amigas da escola da Marcela ficariam num canto, enquanto as amigas da vila ficariam em outro. Aqui foi diferente porque todo mundo se misturou. (Nathalia Borges, 20, estudante, A7).</p> <p>Eu achei bacana a maneira como a peça envolveu várias gerações de amigos, os adolescentes e as crianças aqui da vila. Todo mundo ficou hipnotizado pela apresentação, talvez pela interação do que estava acontecendo naquele momento. Completamente diferente do que você estaria esperando ou está acostumado. Não parece que foi a aniversariante que propiciou isso tudo, porque todos os amigos estavam interagindo em prol dela. Então é outra perspectiva do que está acontecendo no cotidiano da pessoa. (Nicolas Machado, 34, nutricionista, A7).</p> <p>É difícil você ver os amigos interagindo de forma unida e ensaiada em prol da amiga que é a aniversariante. ‘Nós estamos louvando você nesse momento’. A ideia que passa é que a aniversariante tem grandes amigas e que todas estavam envolvidas e com vontade de participar. (Alexandre Bastos, 40, advogado, A7).</p> <p>Até as crianças pequenas fizeram questão de participar. As minhas filhas moram aqui desde que nasceram. Os vizinhos são sempre participativos. Todo mundo participa. A questão da participação formou um grupo único. Você não sabia dizer quem eram os amigos da vila e quem eram os amigos da escola. Você está de parabéns pelo que proporcionou para minha filha. (Mãe de Marcela, 53, professora de matemática, A7).</p> <p>O legal foi que todo mundo interagiu. Eu acho até que, se o público adulto tivesse ensaiado, eles também iriam participar. Olhando, fiquei tão empolgado que eu até participaria. (Alexandre Dutra, 40, técnico de informática, A7).</p>
<p><b>Os aniversariantes</b></p>	<p>O ápice foi a apresentação do aniversariante, que colocou as pessoas da plateia para aplaudir, gritar, jogar estalinhos no chão em momentos demarcados e até chicoteá-lo. Um delírio! Entre os convidados, pessoas do teatro e da performance se deliciavam em</p>

<p><b>se tornaram os protagonistas das festas e receberam o foco de atenção devida que muitas vezes não acontece nas outras festas, em que tudo é feito e direcionado somente para os convidados.</b></p>	<p>experimentar aquele momento com todas as características presentes do Davi, só que de forma diferente, temática e explosiva. (Marcelo Asth, 27, performer, A1).</p> <p>Eu percebi nele a capacidade de compartilhar as histórias que vivenciou. Você vê que ele tem essa necessidade de colocar para fora as coisas que ainda restam dentro dele nesse estágio final da vida. O que achei mais interessante nessa sua proposta de aniversário é que ele fez diversas reflexões sobre sua vida. Em outros aniversários normais, ele não teria esse espaço. Noventa por cento dos aniversários que vemos por aí, o foco nunca é o aniversariante. É qualquer coisa menos o aniversariante, tirando festa de quinze anos que tem essa coisa de homenagem da família e amigos que passa no telão. (Breno Lima, 19 anos, estudante de comunicação social, A6).</p> <p>A sociedade celebra festas, inclusive muitas vezes com a pessoa não estando satisfeita ou não querendo. Ou festas tendo coisas que a pessoa não quer. Para mim, o principal foi a ênfase de transformar a vida do ser humano que está ali em arte. Se os convidados estarão satisfeitos é uma preocupação, mas é algo secundário. O foco do prazer é o aniversariante. (Cleimar Lima, 47, terapeuta ocupacional, A6).</p> <p>Para ele que gosta de falar, e como todo o evento foi voltado para ele, ele pode mostrar e se ver da forma como ele tenta passar para as pessoas o tempo todo. Ele buscou e achou nas pessoas a expectativa que ele tem de si mesmo. Para mim, o diferencial é que, numa festa comum ou tradicional, o foco acaba não sendo o aniversariante. A festa é feita para os convidados. E essa festa não, ela foi montada para o aniversariante. Foi focada nele, tudo girou em torno dele. Inclusive até a comida que foi servida foi a que ele gosta de comer. Então o foco foi ele. Por isso, o resultado foi tão bom, principalmente para ele. Percebo que aqui, por exemplo, quando há festas de aniversário, os familiares compram a comida de acordo com os seus próprios gostos e olhares sem se importar diretamente com o aniversariante. Eles valorizam a data do idoso, mas não os gostos do idoso. Dessa outra forma, foram valorizados os gostos e as vontades do senhor Hélio, não somente a data. Foi tudo focado nele, ele apareceu o tempo todo na festa. (Rodrigo Felipe Muniz, 30, coordenador de enfermagem do <i>La Residance</i>, A6).</p> <p>Eu nunca tinha visto essa coisa de fazer uma peça sobre a vida da pessoa, sendo que essa pessoa não é famosa. Porque geralmente peça de alguém acontece só quando a pessoa é famosa ou fez algo importante. (Nathalia Borges, 20, estudante, A7).</p>
<p><b>A experiência abriu novos caminhos para pensar outras perspectivas das festas de aniversário.</b></p>	<p>Foi diferente. Geralmente, as pessoas não tem uma ideia de fazer uma peça sobre a própria vida para apresentar no aniversário. É uma experiência diferente que você proporciona e passa junto com seus amigos. (Carolina Castilho, 12, estudante, A7).</p> <p>Eu nunca vi isso numa festa, você fazer uma peça numa festa. Ainda mais você e seus amigos em somente um dia organizar e fazer isso. As pessoas fazem peça ensaiando durante meses. Nós montamos tudo em apenas um dia. (Camila Piccolo, 14, aniversariante, A7).</p>
<p><b>Desconstruiu a ideia de que a festa de aniversário</b></p>	<p>Essa festa me ofereceu muito além de comida, bebida e música, me ofereceu arte e reflexão. (Judson Feitosa, 28, ator, A1).</p> <p>Tratando-se de festa de aniversário, foi totalmente diferente do convencional justamente pelas intervenções e apresentações que o aniversariante fez. (Rafael Barcelos, 38, escritor e produtor cultural, A1).</p> <p>Não é uma festa comum, que tem em todos os lugares: aquele come, bebe, dá o presente e</p>

<p><b>tem que ser apenas um evento de entretenimento e com o formato padrão e convencional: oferta de presentes de utilidade ou produtos comerciais, consumo de doces e bebidas, canto coletivo de “parabéns”, apagamento de velas etc.</b></p>	<p>vai embora. Então sai um pouco do padrão, o que é bem legal. (Rafael Figueira, 35, ator, A3).</p> <p>É bom ver que é possível fazer uma coisa bem diferente e legal, não precisando fazer só aquilo que já estamos acostumados. (Jônatas Freire, 24, estudante de engenharia, A5).</p> <p>Eu acho que na prática deu pra ver completamente o que você queria dizer, porque quebrou todos os padrões e paradigmas sociais. . Você vê a festa se transformando em vida e não em uma condição social que é cobrada. Tanto que tem gente que não gosta de aniversário. O diferencial maior é que é um aniversário que se torna vida, o conteúdo que o aniversário traz. Fazer um evento retratando as coisas que a pessoa gosta. Com isso, ela te estimulará pensar o que fazer para aquilo ser prazeroso para ela sem essa condição social que é cobrada que é: ter um bolo, parabéns, ter festinha. (Cleimar Lima, 47, terapeuta ocupacional, A6).</p> <p>Essa festa tem mais conteúdo, chama mais atenção. Aquela só de ‘parabéns’ e tal; fica muito tradicional. (Norma Borges, 63, advogada aposentada, A6).</p> <p>Quando a gente vai numa festa, tem um show ou algo já pronto, mas nunca algo que é construído junto com os convidados. Eu vejo algo bem enriquecedor. Aqui foi algo construído por eles, através de uma participação o tempo inteiro. (Sandra dos Santos, 39, coordenadora de pastoral religiosa, A7).</p> <p>As outras festas têm músicas e as pessoas ficam dançando e comendo. Aqui foi diferente, foi mais legal. (Luana Barbosa, 12, estudante, A7).</p> <p>As outras festas tradicionais têm aquela coisa do ‘parabéns’ e tal, mas essa foi divertida porque teve uma peça de teatro. (Julia Rodrigues, 13, estudante, A7).</p> <p>Nas outras, tem o bolinho e parabéns. Aqui foi legal porque as pessoas interpretaram a vida da Marcela. (Luiza Alencar, 11, estudante, A7).</p> <p>Saiu um pouco da rotina de ser só uma festinha com música para dançar. Aqui foi uma festa totalmente diferente. (Marco Piccolo, 46, professor de matemática, A7).</p>
<p><b>Todos se sentiram bem receptivos em relação às propostas realizadas e disseram que sentiram uma sensação de estar numa</b></p>	<p>Eu já participei de uma festa assim, bem livre, onde cada um faz o que quer. Rolava também uma dança, uns trabalhos manuais, essas coisas desses tipos que vocês fizeram. Então, para mim, não é muita novidade. Mas eu gosto, eu acho legal, é diferente. (Irene Martins, 67, aposentada, A3).</p> <p>Aqui foi possível permitir diversidade e liberdade, pois na cidade grande estamos consumidos por informações e distrações. E aqui não, cada um é cada um. (Kaks Zaid, 20, estudante de serviço social, A5).</p> <p>Foi uma experiência boa, eu nunca tinha passado por isso. Eu pensei que seria algo parado, mas foi bem divertido. Antes, eu pensava que tinha que decorar texto. Ao contrário disso, foi bem natural. Eu gostei. Nos ensaios, eu vi que era bem legal mesmo. Eu acho que eu perdi a vergonha. O que ajudou a me soltar mais foi a interação entre as pessoas. As pessoas começaram a confiar umas nas outras a partir de coisas muito simples. (Gabriela Castilho, 14, estudante, A7).</p> <p>Não é só você que está fazendo. É todo mundo junto fazendo a mesma coisa. Então não</p>

<p><b>festa com liberdade onde cada um pode experimentar o que quiser.</b></p>	<p>rola vergonha. Porque todos estão juntos e se alguém se sente inibido, os outros ajudam. A gente entrou mais em contato um com o outro. (Guilherme Augusto, 7, estudante, A7).</p> <p>A experiência foi muito legal, porque eu não conhecia as outras amigas da Marcela. Então, através das brincadeiras, todo mundo se entrosou e isso fez todo mundo participar em conjunto. Como estava legal, todo mundo estava disposto a brincar. (Camila Piccolo, 18, estudante, A7).</p> <p>Ficar desde manhã ensaiando, brincando e discutindo com todos foi o que fez o grupo se integrar. Eu estava com muito medo. Achei que daria errado, que não viria ninguém e que ninguém aceitaria fazer. Até o momento de apresentar, eu achei que não daria certo. (Nathalia Borges, 20, estudante, A7).</p>
<p><b>O projeto é uma proposta altamente positiva que busca trazer a criatividade para dentro da celebração da vida.</b></p>	<p>Achei que as suas performances provocaram as pessoas, sejam rindo ou se emocionando. (Alan Volpato, 23, estudante de arquitetura, A1).</p> <p>Foi uma experiência muito interessante e engraçada. Interessante porque me fez sair do cotidiano, me surpreendendo. E foi engraçada porque a performance foi debochada e grotesca. (Judson Feitosa, 28, ator, A1).</p> <p>Pessoalmente foi super interessante. O tema da Alice é algo que já mexe muito comigo. Achei muito bacana quando vi que ia rolar essa interação com a história da <i>Alice</i> do Lewis Carroll. Tem também essa interação com a música e com os amigos artistas. Acho que tem que rolar mais isso. (Katia Jorgensen, 35, cantora, A3).</p>
<p><b>O aniversário pensado como transição de vida é interessante porque permite que o aniversariante realize de forma criativa os seus desejos que não são possíveis no cotidiano,</b></p>	<p>Sobre o ritual de passagem, é legal porque na Unirio não tem formatura. Então ela fez a formatura pessoal dela. Uma nova fase está vindo para ela agora, com tudo de novo e de bom. (Felipe Cotta, 32, marido de Aline Vivas, A3).</p> <p>O processo da festa ajudou na necessidade que ele tem de falar da vida dele. Inclusive o comportamento dele mudou muito. Teve uma época em que ele estava muito agressivo e grosso. Com o processo de criação, ele ficou bem mais sensível. (Cleimar Lima, 47, terapeuta ocupacional, A6).</p> <p>Era uma coisa que ela queria bastante. Ela sempre gostou muito do teatro. A Marcela é um pouco tímida. Ela ainda está na fase do processo de desinibição. A festa é uma forma que ajudou contribuir para esse processo. Já é um caminho que ela fez. Outras meninas da idade dela teriam vergonha de realizar uma proposta assim. Fiquei bastante contente de vê-la se soltar, de acompanhar o desenvolvimento dela e esta mudança. (Pai de Marcela, 54, A7).</p>

<p><b>abrindo uma nova fase de vida que está por vir.</b></p>	
<p><b>É criativa a forma como a festa consegue colocar questões e gostos da vida pessoal do aniversariante, que vão simbolizar alguma coisa.</b></p>	<p>Os momentos de descontração remeteram a lembranças de coisas que as pessoas já conheciam de sua vida ou então questões relativas a uma ideia comum. (Alan Volpato, 23, estudante de arquitetura, A1).</p> <p>A escolha da <i>Alice</i> é bacana, porque é uma criança que tem a oportunidade de viver uma história fantasiosa e tem oportunidade de crescer com isso. Ela descobre um monte de coisa. Se a Aline tem essa relação com o lúdico e com a brincadeira, é isso aí, tem tudo a ver. (Katia Jorgensen, 35, cantora e atriz, A3).</p> <p>Eu achei legal que na festa ela conseguiu colocar coisas de sua vida que vão simbolizar alguma coisa. Se ela escolheu o tema da <i>Alice</i> deve ser porque tem alguma coisa que vem de dentro dela. Gostei da concepção. Só ficou bem doido. Misturar <i>Alice</i> com chuva de dinheiro e com banda de música. (Rafael Figueira, 35 anos, ator, A3).</p> <p>Eu consegui ver um pedaço dessa questão (auto)biográfica, porque tem essa relação bem forte do tema com a pessoa pelo que eu percebi rapidamente. (Raquel Lázaro, 33, funcionária do <i>Espaço Multifoco</i>, técnica de som e estudante de História da Arte, A3).</p> <p>Ele sente a necessidade de ler poemas e contar histórias. Ele sempre gostou de público, de fazer discurso, de ler um poema, de contar lembranças. O gosto pela leitura foi algo que ele sempre passou para nós. Ele sempre foi um leitor voraz. Quando eu cheguei aqui e vi os livros espalhados pelo chão, eu me senti em casa. (Lúcia Rocha de Aquino, 47, filha mais nova do senhor Hélio, historiadora, A6).</p> <p>Foi bem diferente porque os amigos dela ajudaram a contar e participar da história da vida dela. Foi bem interessante. Gostei muito. Eu assisti um pouquinho e fiquei bem emocionada. (Sandra dos Santos, 39, coordenadora de pastoral religioso, A7).</p> <p>Com o teatro, nós participamos de todas as experiências da vida dela. (Carolina Castilho, 12, estudante, A7).</p> <p>Você acaba conhecendo a história de vida da aniversariante de uma forma inusitada e divertida. (Nicolas Machado, 34, nutricionista, A7).</p>
<p><b>Isso é uma forma de mostrar para as pessoas que elas também podem reinventar seus</b></p>	<p>Acho que vou querer reproduzir essa ideia no meu aniversário. Eu acho incrível a proposta de entrar num universo assim. Eu não entendo nada de teatro, mas acho incrível isso. (Raphael Cunha, 28, estudante de música, A3).</p> <p>O mais importante foi que, a partir da interação, as idosas sentiram a necessidade de realizar o mesmo em suas festas. Tanto que a dona Léia perguntou: 'Por que não faz uma para mim? Traz o pessoal da igreja.'. Ela entendeu que a festa estaria no foco que ela gostaria. (Cleimar Lima, 47, terapeuta ocupacional, A6).</p>

<b>aniversários.</b>	
<b>É uma proposta que permite vivenciar a comunhão e o contato coletivo.</b>	<p>Estar num espaço natural é uma forma de trazer a convivência e prezar pelo clima da generosidade, pois do contrário não há como conviver. Estamos na natureza e esta proposta é maravilhosa. (Kaks Zaid, 20, estudante de serviço social, A5).</p> <p>Aqui todos estavam em cima, vivendo este clima de trocar e crescer junto com a festa. Eu acho que sempre tem uma coisa que te dá uma carga maior no emocional. Eu achei que tudo ajudou. Tudo que eu vivi afetou o meu emocional. (Jônatas Freire, 24, estudante de engenharia, A5).</p> <p>Eu achei que o mais importante foi o produto final e a interação de tudo isso. As atividades foram atrativas e permitiram que a gente relaxasse para interagir com as outras pessoas e bater um papo. (Gisele Vargas, 24, estudante de produção cultural, A5).</p> <p>Aqui todo o dia é a mesma coisa, então, quando tem alguma coisa diferente com certeza muda. (Alexandra de Freitas Felipe, 36, cuidadora do <i>La Residence</i>, 6).</p> <p>Outra coisa importante é que, no contexto do asilo, o que trazem para elas é sempre um grande prazer, pois é diferente do que elas estão vivendo. A diferença é quando esse prazer se torna importante para elas também. (Cleimar Lima, 47, terapeuta ocupacional, A6).</p> <p>Marcela falou que a gente faria um teatro e eu achei que fosse uma coisa rápida. Deu muito mais trabalho do que só chegar e ler um texto. Todo mundo teve que ver se dava certo ou errado. E mesmo com os nossos erros, a gente achava engraçado e nos divertíamos muito, tanto ensaiando ao longo do dia como também apresentando na parte da noite. (Carolina Castilho, 12, estudante, A7).</p>
<b>É algo que traz o universo artístico para o evento do aniversário.</b>	<p>Acho que tudo funcionou devido a sua proposta e concepção. Para mim, pareceu tipo um sarau cujo seu aniversário foi um pano de fundo, ou vice versa. (Rafael Barcelos, 38, escritor e produtor cultural, A1).</p> <p>O que mais me marcou foram as imagens projetadas durante a performance. (Judson Feitosa, 28, ator, A1).</p> <p>Pura arte, ato anartístico, festarte, arte festiva, aniversarte. As projeções de fotos realizadas na parede viraram jogo. Entrávamos na cena com nossas sombras e interagíamos entre amigos com a luz dos momentos do Davi. Viramos projeção, teatro de sombras, performance de luz. (Marcelo Asth, 27, performer, A1).</p> <p>Essa coisa temática é bacana. Acho que todo mundo poderia ter vindo fantasiado. Poderia ter sido uma proposta também. (Katia Jorgensen, 35, cantora, A3).</p> <p>Achei bacana o figurino e tal, foi uma produção bem interessante. Acho que dá para vocês fomentarem isso e fazer crescer de uma forma criativa. A questão da caracterização foi muito forte. (Raquel Lázaro, 33, funcionária do <i>Espaço Multifoco</i>, técnica de som e estudante de História da Arte, A3).</p> <p>Você diz que não é animador de festas e que isso não é entretenimento. Mas se você for pensar na arte, mesmo no sentido não convencional, ela é um entretenimento porque ela diverte as pessoas. O foco é produzir arte e isso traz felicidade para as pessoas. É uma diversão também. (Jônatas Freire, 24, estudante de engenharia, A5).</p> <p>O entretenimento está presente quando você traz as atividades, o meu entretenimento foi</p>

	<p>assistir e passar pelas atividades. (Gisele Vargas, 24, estudante de produção cultural, A5).</p> <p>Você trouxe uma proposta diferente que chamou a atenção dos idosos, como as fotos projetadas bem grandes. (Alexandra de Freitas Felipe, 36, cuidadora do <i>La Residence</i>, A6).</p> <p>Transformar o aniversário em coisas artísticas e mostrar a vida dela foi uma forma de passar as coisas que ela viveu junto com seus amigos. A experiência foi muito legal. (Camila Piccolo, 18, estudante, A7).</p>
<p><b>Torna-se uma confirmação de que celebrar a vida dessa maneira é muito importante e necessário.</b></p>	<p>Nesse aniversário, todos os idosos tiveram a possibilidade de refletir um pouco sobre os fatos da vida. Imagina o senhor Hélio olhando para a foto de quando ele era um marujo jovem. Imagina o que ele deve ter sentido? Eu acho que realmente deve ter dado uma revigorada. (Breno Lima, 19 anos, estudante de comunicação social, A6).</p> <p>Não foi só um aniversário, porque isso trouxe muito conhecimento da vida do aniversariante. (Cleimar Lima, 47, terapeuta ocupacional, A6).</p> <p>Eu acho interessante o aniversariante falar do seu passado. A experiência colocou todos para pensarem e reviverem as histórias e memórias de suas vidas. (Norma Borges, 63, advogada aposentada, A6).</p> <p>Ao encenarem a peça, eles puderam entender e vivenciar a infância desse espaço da vila. Tudo isso foi muito rico, uma experiência bem significativa. (Sandra dos Santos, 39, coordenadora de pastoral religiosa, A6).</p> <p>É bom vê-lo assim nessa animação. Hoje ele está bem melhor, ele se sentiu mais acolhido e animado. (Lúcia Rocha de Aquino, 47, filha mais nova do senhor Hélio, historiadora, A6).</p>
<p><b>A experiência proporciona uma troca de ideias, de cultura e de arte e permite vivenciar ainda que de forma efêmera a liberdade.</b></p>	<p>Para os idosos, vivenciar algo cultural aqui dentro é ótimo, porque a vida está lá fora e não acabou para eles. (Norma Borges, 63, advogada aposentada, A6).</p> <p>Nunca vi teatro num cenário de aniversário. É diferente você trazer cultura e encenação, ocupar este espaço de festas de forma diferente, trazendo arte. (Monique Menezes, 33, psicóloga, A7).</p>
<p><b>Foi provado que a festa pode ser um acontecimento intenso e criativo sem a necessidade de muito dinheiro</b></p>	<p>Eu acho que é a melhor coisa que você pode fazer: ser lúdico com você mesmo sem depender das outras coisas. (Raphael Cunha, 28, estudante de música, A3).</p> <p>Essa se diferencia não de uma forma tanto de festa, mas ela se diferencia pela proposta inicial de ser uma coisa pequena. Isso permite que você numa casa, ou num lugar onde não haja muita dispersão, com propostas e atividades que estimulem a interação naquele espaço, que você interaja com o outro a respeito daquilo que está acontecendo. Eu vejo mais como uma outra possibilidade, uma outra proposta de celebrar. (Gisele Vargas, 24, estudante de produção cultural, A5).</p> <p>Fiquei surpreso de conseguir fazer isso sem muita produção e em tão pouco tempo. (Guilherme Braga, 16, estudante, A7).</p> <p>Eu gostei pelo fato de ter pouco tempo, porque faz a gente improvisar e fica mais legal. Se</p>

<p><b>e recursos de produção, o que é substituído por um modelo mais artesanal e íntimo.</b></p>	<p>a gente ensaiasse por muitos dias, ficaríamos muito nervosos. (Yuri Torres, 17, estudante, A7).</p>
<p><b>Alegaram que as festas necessitam mais desse viés lúdico e do universo da brincadeira que se perdem principalmente nas festas dos adultos.</b></p>	<p>Eu achei o máximo a coisa do chá lá embaixo e da brincadeira com a chuva do dinheiro. A gente precisa mais dessa coisa lúdica. (Katia Jorgensen, 35, cantora, A3).</p> <p>Eu imaginei algo que não teria nada a ver com isso. Pensei que faríamos algumas cenas e que elas seriam todas sérias sem nenhuma brincadeira. Aqui foi diferente, foi mais legal. (Luana Barbosa, 12, estudante, A7).</p>

O que mais foi colocado por todos foi a questão da interação, visto que nas outras festas, o que mais acontece é que os grupos e círculos sociais ficam separados em seus cantos e não se relacionam. Há uma dificuldade que gera uma barreira para as pessoas criarem trocas de experiência<sup>45</sup>. Ao trazer uma proposta de arte relacional, a interação ocorre de forma natural porque há dispositivos artísticos que estimulam e favorecem este campo de experiência coletiva. Como foi observada em algumas entrevistas, a experiência artística foi capaz de intensificar a atenção dos convidados e aniversariantes, tornando a festa como algo pertencente a todos. Ao potencializar a presença dos aniversariantes através da criação artística sobre questões de suas vidas pessoais, a festa transforma os aniversariantes em protagonistas da experiência e intensifica a presença da arte no ambiente festivo, dando para os aniversários um sentido performativo do ritual e do encontro coletivo.

<sup>45</sup> “Não é uma festa comum em que todos têm os seus lugares, aquele come, bebe, dá o presente e vai embora. Então sai um pouco do padrão, o que é bem legal” (Rafael Figueira, primeiro marido de Aline Vivas e pai do filho Juan).

Uma questão interessante que destaco é que, em proporção menor, alguns relatos alegaram que se interessaram pela experiência em si sem querer diferenciá-la exatamente de outras festas denominadas por mim como “convencionais”. Eles justificaram que as outras festas também são válidas em seus respectivos contextos e, por isso, não seria ideal a busca de uma diferenciação como uma imposição, mas sim como um desejo por uma experiência singular. Este tipo de opinião está bem expresso nos dois comentários abaixo:

Eu acho que são propostas diferentes. Há infinitas formas de você celebrar e fazer festas. Por isso, ao comparar, fica desigual, porque são propostas diferentes. Não há uma identidade da festa, o público vai com entretenimento e o entretenimento pode ser também um produto artístico. Essa sua proposta se diferencia não de uma forma tanto de festa, mas ela se diferencia pela proposta inicial de ser uma coisa pequena. Isso permite que você numa casa ou num lugar onde não haja muita dispersão, com propostas e atividades que estimulem a interação naquele espaço, faça que alguém interaja com o outro a respeito daquilo que está acontecendo. Eu vejo mais como outro tipo de possibilidade, uma outra proposta de celebrar (...) Não tem sentido classificar muito e colocar em comparação. A partir do momento que você coloca em comparação, você atribui valores para uma e para outra. Nós estamos muito acostumados a fazer comparação em que um tem que ser melhor do que o outro e elas são só diferentes. Acho que a questão é se as festas satisfazem as necessidades sociais básicas? Os desejos para a satisfação são diferentes e o objetivo é satisfazer o desejo de cada um. (Gisele Vargas, 24 anos, estudante de produção cultural).

Aqui todos estavam em cima, vivendo este clima de trocar e crescer juntos com a festa. É só uma forma diferente de celebrar, sendo outro olhar, mas não sendo melhor nem pior do que outros tipos de festa. É bom ver que é possível fazer uma coisa bem diferente e legal, não precisando fazer só aquilo que já estamos acostumados (...) Eu acho que tem muita gente que vive o convencional e nem imagina que existe uma coisa dessas. Mas a partir do momento que a pessoa entra em contato, ela tem o direito de gostar ou não da ideia. Uma coisa é não gostar por não conhecer. Quando você permite que a pessoa conheça aquilo, você dá para ela a chance de escolher se ela quer se aproximar mais disso ou não. (Jônatas Freire, 24 anos, estudante de engenharia).

Não concordo totalmente com as colocações acima, pois eu vejo que há diferenças importantes entre os modelos de festa. Tais distinções me ajudam numa comparação de análise e de pesquisa, sem que isso imponha uma qualidade de modelo que faça com que uma seja melhor do que a outra. Porém, tais comentários me fizeram repensar que um dos objetivos deste projeto não é criticar nem rejeitar as festas convencionais, visto que elas favorecem um campo de desejo, ainda que em caráter normativo e generalizante. Em busca de outro viés, a minha pesquisa caminha no sentido de proporcionar outras possibilidades de

vivências e experiências para aqueles que buscam uma celebração com qualidade de experimentação artística para seus aniversários.

Em algumas entrevistas, por exemplo, houve pessoas que me revelaram seus desejos de realizar seus aniversários dessa forma, enquanto outras disseram que provavelmente a maioria das pessoas celebra seus aniversários de forma tradicional porque não conhece a existência de outras possibilidades. Em relação às opiniões colocadas, houve uma discordância quando eu perguntava se elas achavam que esta proposta seria algo aceito por muitas pessoas ou se havia um perfil específico de aniversariantes que topariam participar deste experimento. Muitos disseram que nem todas as pessoas topariam; outros disseram que isso é algo difícil de medir e que dependeria de uma conversa específica com cada pessoa para saber o seu grau de disponibilidade; enquanto outros responderam que provavelmente muitas pessoas nem sabem que isso existe e que, por isso, nunca tiveram essa possibilidade em mente. Isso me faz lembrar as conversas que tive com participantes que não toparam participar do projeto. Mesmo não tendo o aceite de suas partes, penso que as conversas foram válidas para a pesquisa por dois motivos. Primeiro porque, ao proporcionar a possibilidade de um tipo de experiência para o outro, pelo menos, é dada a pessoa a oportunidade de pensar e saber que isso existe. O segundo motivo em relação às conversas com os participantes desistentes é que, através de suas justificativas, pude compreender quais são os motivos, os medos, os receios e as resistências de suas partes. Dentre as razões apresentadas, destaco como principais: o medo do risco do tipo de proposta, a necessidade que possuem de ter o controle e certeza sobre os resultados do evento e, por último, o fato de não gostarem de comemorar o aniversário. Pela observação dos aspectos analisados, averiguo que é muito difícil traçar um perfil de pessoas que aceitariam realizar este tipo de proposta. Percebo que isso depende muito mais de uma disponibilidade e entrega que varia de cada sujeito e também do momento específico de sua vida.

Em relação à última questão, muitos citaram atividades em separado que foram mais atrativas, porém, a maioria comentou que o mais importante foi o produto final de toda a experiência, expresso bem na interação e na relação proporcionada pelos dispositivos artísticos. Alguns comentaram que as atividades foram atrativas, porque permitiram que os convidados relaxassem para interagir com as outras pessoas e criar uma conversa.

Foi bem diferente, eu nunca tinha visto uma coisa assim. Achei interessante que, quando eu cheguei, todos estavam em volta da mesa. Todo mundo me

olhou e eu percebi que iria participar de um jogo, alguma coisa assim. Parecia que acontecia alguma coisa, uma cena. Então você chega sem saber o que é. (Rafael Figueira, 35 anos, primeiro marido de Aline e pai de Juan).

O comentário acima é interessante para refletir sobre a questão da produção de presença. O convidado relata que a sua chegada é impactada por um grau de estranhamento ao perceber que algo está ocorrendo, mas não sabendo descrever exatamente sobre o que se trata. Isso revela que ele foi sensibilizado mais pelas sensações do que pelos sentidos. Todas essas questões abordadas comprovam que as atividades funcionam como um pretexto para algo que é maior até mesmo que a própria questão artística: a comunhão, a troca de experiência, a sintonia, a espiritualidade, o encontro etc.

A questão da produção de presença (GUMBRECHT, 2004) também foi interessante de notar em três festas em específico, em relação ao comportamento dos aniversariantes.

No início do processo de criação, a aniversariante Biá criou uma resistência e ficou receosa em relação à encenação de sua (auto)biografia, motivo pelo qual preferiu criar a sua encenação através de elementos e temas da natureza que norteiam o seu universo pessoal e subjetivo. Contudo, com as surpresas de homenagens e depoimentos que foram proporcionados pelos seus amigos, além da experiência das atividades realizadas com seus convidados, ela confessou que teve uma satisfação prazerosa ao ver a exaltação de todos por suas questões e vivências pessoais. Com isso, ela descobriu um gosto pela expressão de sua (auto)biografia através da arte, sem saber exatamente os motivos para explicar essa mudança.

Em relação à festa dos aquarianos, algo interessante foi que Aline Nunes teve muitas dificuldades para ensaiar a dança do ventre e entrar em contato novamente com o seu *hobby* antigo. Nos encontros, ela recebeu muito apoio meu e de seu marido para realizar tal ação. Aos poucos, ela foi lidando melhor com essa dificuldade e foi se arriscando a ensaiar o que era possível para cada dia do encontro. Nos ensaios, ela se mostrava insegura e sem a energia suficiente. No dia da festa, depois que os convidados já haviam passado por uma série de atividades durante o dia e a tarde, Aline Nunes sentiu mais confiança ao ver que o grupo estava sintonizado por uma energia altamente positiva. Ao realizar sua dança, a aniversariante apresentou uma energia altamente contagiante e foi elogiada por todos os convidados que ficaram surpresos por sua desenvoltura. Em relato contado em entrevista, ela disse que, no momento da dança, não conseguia muito coordenar os seus movimentos, havendo uma perda de controle sobre o seu corpo. O mais interessante foi como ela transformou o nervosismo em

motivação criativa para sua apresentação. Este é apenas um exemplo do que ocorreu em todos os experimentos em relação à reativação de *hobbies* do passado. Uma das questões fundamentais nos estudos da performance é trabalhar a restauração do comportamento ao ativar algo que está adormecido na memória, proporcionando assim um encontro entre camadas do passado-presente-futuro.

O terceiro fato, que considero o mais interessante, é o caso do senhor Hélio. Um dia antes da realização de sua festa, ele teve uma infecção urinária e precisou ser internado de urgência no hospital. Lá, ele precisou fazer uma operação imediata por causa do tumor em sua bexiga. O cancelamento da festa gerou uma discussão entre mim, o coordenador do asilo e a minha tia, que é terapeuta ocupacional do asilo e do senhor Hélio. Em conversa, concluímos que uma das hipóteses para justificar a complicação fisiológica do sangramento pela urina teve relação com o seu câncer, porém isso possivelmente foi afetado pelo lado emocional que gerou a sua ansiedade com a chegada da festa.

Você lembra que você me disse que o seu trabalho fazia da festa de aniversário uma fase de transição de vida e eu brincando que isso para o idoso era a morte? Por isso, falo que o seu trabalho vai ser enriquecedor. Pois o senhor Hélio está adorando a ideia, porque ele sabe que a possibilidade da sua morte está próxima e este evento será uma das poucas coisas que lhe proporcionará prazer da sua despedida desse mundo. Já imaginou que loucura para nossa cabeça humana? (Cleimar Freire, 55 anos, terapeuta ocupacional do *La Residence*).

Quando eu cheguei lá no sábado, meu pai me contou que falou para o médico: 'Ele me internou lá de novo, eu disse pra ele que eu tinha uma festa hoje no meu aniversário, eu não podia ficar internado não'. Ai o doutor falou 'Dona Fátima, eu sei que é o aniversário dele, eu peço desculpas, mas eu não posso fazer nada. (Fátima Aquino, 48 anos, filha do senhor Hélio, dentista).

Eu fiquei chateado de ter sido internado. Eu queria muito o aniversário. Há muitos anos que eu não tenho uma comemoração. (Senhor Hélio, aniversariante, 84 anos).

Naquele momento, vimos que seria necessário que o senhor Hélio se recuperasse de sua cirurgia e evitamos conversar sobre a festa para não deixá-lo mais ansioso por conta do seu estado pós-operatório. Exatamente uma semana depois, na sexta-feira seguinte, ele voltou para a casa de repouso e decidimos fazer a festa no sábado. Neste dia, duas horas antes, o senhor Hélio teve outra complicação devido à queda de sua pressão. As enfermeiras e o coordenador o levaram para repousar em seu quarto. Enquanto isso, ainda sem saber o que seria de sua saúde, resolvemos começar a festa estimulando os idosos do asilo a criar

perguntas sobre a vida do senhor Hélio, que seriam feitas assim que ele retornasse para baixo. Sem que esperássemos, quando ele voltou para o ambiente principal, o seu corpo estava totalmente revigorado e animado, o que contradizia totalmente o seu estado anterior. Para aqueles, que não estiveram presentes duas horas antes, nem poderiam se dar conta do ocorrido. Havia algo que não poderia ser explicado racionalmente por nenhum dos profissionais do asilo.

Analisamos dois fatores: a debilidade física por conta da idade, que é a questão patológica que acomete a saúde dele, e a cirurgia recente que ele fez por causa do tumor de bexiga. Não podemos esquecer que ele chegou ontem de alta do hospital. Outra coisa que a gente observa é a motivação que ele teve para não desistir e não voltar atrás. Mesmo debilitado e sentindo alguns sintomas do pós-cirúrgico, ele tem essa capacidade de estar sempre motivado. A motivação provoca mudanças no corpo dele. Ele teve uma baixa de P.A. (pressão arterial). Você vê como ele subiu para descansar e desceu rápido, o corpo dele respondeu super bem. A pressão dele estava super baixa. Isso poderia ter impedido a realização do aniversário, porque nós poderíamos não ter conseguido reverter a pressão com o tempo necessário. Ele poderia passar toda a tarde tomando medicamento. Inclusive por estar em processo pós-operatório, ele poderia inclusive ter voltado para o hospital. Eu achei inclusive que não seria possível realizar o aniversário. Não quis dizer para não desmotivar ninguém. Quando um paciente tem pique-potensivo, a gente tem alguns procedimentos técnicos para fazer: elevar os membros superiores, botar sal sublingual. Isso foi feito. Além disso, tem também a questão do paciente enfrentar os sintomas. Por mais que a pressão volte ao normal, algum mal estar ainda fica por um tempo. E essa foi a parte que ele colaborou. Ele estava sentindo alguns sintomas ainda, mas aceitou descer. Como eu vi que ele estava motivado, eu mudei a roupa, botei a camisa do time dele. Mas a maior motivação com certeza é o fato de ter festa. (Rodrigo Felipe Muniz, 30 anos, coordenador de enfermagem do *La Residence*).

A máxima dele na parte de saúde chegou a seis. Existe a pressão alta e a pressão baixa. Quando dá seis na alta é porque a pessoa está super mal. Em termos de saúde, ele poderia ter morrido ali naquela hora, inclusive pelo fato de que ele recém havia voltado de uma cirurgia delicada. Mas o fato é que o emocional dele se reestruturou até clinicamente. Ali parecia que ele estava empolgado, como se não tivesse passado por uma cirurgia e não tivesse acontecido nada com ele. Isso mostra o quanto o lado emocional pode afetar o estado de saúde da pessoa. Ele sempre reclamou que é um peixe fora d'água dentro dessa clínica. Depois que foi falado da festa, isso se tornou o foco de vida para ele. Tanto que eu acho que o senhor Hélio já poderia ter morrido se não tivesse uma esperança disso. O processo da festa ajudou na necessidade que ele tem de falar da vida. No fundo, todo mundo que convive com o senhor Hélio sabe que, quando ele começa a falar, as pessoas percebem que ele teve uma vida rica em histórias. A filha dele acha que a festa fechou com chave de ouro uma vida que foi tão rica. Inclusive o comportamento dele mudou muito. Teve uma época em que ele estava muito agressivo e grosso. Com o processo de criação, ele ficou bem mais sensível. (Cleimar Freire, 55 anos, terapeuta ocupacional do *La Residence*).



**Imagem 43: A transição do momento da queda de pressão, o retorno do idoso e o seu estado de empolgação durante o aniversário.**

Tal acontecimento e os depoimentos sobre ele são bastante ricos para o processo de pesquisa, porque revelam como a arte é capaz de sensibilizar e provocar mudanças positivas na vida de uma pessoa. Como observamos nos relatos, a única explicação possível dos profissionais de saúde para o revigoramento da saúde do paciente em menos de duas horas, ainda considerando o seu estado terminal de saúde e seu estado pós-operatório, foi a festa que proporcionou uma motivação afetiva para estar presente e celebrar sua vida. Inclusive isso foi nítido não somente no dia da festa como também durante o processo criativo, visto que, segundo os depoimentos, houve uma mudança de comportamento do senhor Hélio, que se mostrava agressivo e grosso e passou a se tornar mais sensível e gentil. A transformação para um comportamento mais positivo é algo que certamente foi proporcionado pela experiência do processo artístico de criação, algo que estava fora do alcance restrito dos profissionais de saúde.

Mais do que nas outras festas, algo que chamou bastante atenção em relação ao aniversário do senhor Hélio foi a ênfase colocada em sua história de vida. Todos ficaram impressionados pela sabedoria que este senhor possui ao compartilhar os acontecimentos de sua vida<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Identifico que o aniversário do senhor Hélio possui características semelhantes com a pesquisa específica de mestrado de Marcelo Asth, intitulada *Performanciã*, que é desenvolvido no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. De acordo com as palavras do próprio artista-pesquisador, no blog do seu projeto (<http://projetoperformancia.blogspot.com.br>): “**Projeto Performanciã** trabalha com performances não somente

Eu acho interessante o aniversariante falar do seu passado, reviver as memórias de sua vida. Esta festa tem mais conteúdo, chama mais atenção. Aquela só de ‘parabéns e tal’ fica muito tradicional. Para os idosos, vivenciar algo cultural aqui dentro é ótimo, porque a vida está lá fora e não acabou para eles. A interação deixou os idosos prestando mais atenção. A experiência colocou todos para pensarem e reviverem histórias de suas vidas. (Norma Borges, 63 anos, advogada aposentada).

Não foi só um aniversário, porque isso trouxe muito conhecimento da vida do aniversariante. (Cleimar Freire, 55 anos, terapeuta ocupacional do *La Residance*).

Para ele que gosta de falar, e como todo o evento foi focado e voltado para ele, ele conseguiu mostrar e se ver da forma como ele tenta passar para as pessoas o tempo todo. Ele buscou e achou nas pessoas a expectativa que ele tem de si mesmo. Para mim, o diferencial da festa é que, numa festa comum ou tradicional, o foco acaba não sendo o aniversariante. A festa é feita para os convidados. Já esta festa não, ela foi montada para o aniversariante. Foi focada nele, tudo girou em torno dele. Inclusive até a comida que foi servida foi a que ele gosta de comer. Então o foco foi ele. Por isso, o resultado foi tão bom, principalmente para ele. Aqui a gente percebe que, quando fazem festas, os familiares compram a comida de acordo com os seus próprios gostos e olhares sem se importar diretamente com o aniversariante. Eles valorizam a data do idoso, mas não os gostos do idoso. Dessa outra forma, foram valorizados os gostos e as vontades do senhor Hélio, não somente a data. Foi tudo focado nele, ele apareceu o tempo todo na festa. (Rodrigo Felipe Muniz, 30 anos, coordenador de enfermagem do *La Residance*).

Tais colocações também mostram como o espaço da casa de repouso foi afetado de outra forma, modificando a energia tanto do lugar como também das pessoas que estão sempre ali presentes. A ênfase de transformar a vida do ser humano em arte desloca a obrigação da festa com as condições sociais que geralmente são impostas no sentido de agradar somente os convidados. Isso inclusive se relaciona com o fato de que muitas pessoas não gostam de celebrar seus aniversários devido às muitas preocupações já existentes. Este experimento em específico revela que os aniversários podem estar preenchidos de conteúdos e não apenas de formas esvaziadas de seus sentidos simbólicos. Consequentemente, o prazer em celebrar, que é estimulado pela encenação da vida, quebra todos os padrões e paradigmas sociais.

A maneira como este projeto afetou diferentes contextos sociais (residências familiares, ambientes festivos, sítio no interior, casa de repouso e vila residencial) estreitou a relação entre vida e arte contemporânea através de pressupostos filosóficos de Arte

---

voltadas para o universo da senescência, se destinando também a colaborar com pessoas de diferentes faixas etárias para que se posicionem em relação aos preconceitos ao envelhecimento e no favorecimento da construção de novas imagens para o idoso - além de estimular a todos a se prepararem para seus destinos e encontrarem desde já os idosos que estão engendrando dentro de si”.

Socialmente Engajada ao ativar espaços e relações sociais com projetos criativos e artísticos. Tais práticas alternativas da contemporaneidade se distanciam politicamente do sistema dominante *mainstream* ao propor um desejo de invenção que não é oferecido pelo mercado tradicional. Assim como conclui Helguera, o problema não está na escolha de um público abrangente ou seletivo, mas sim na compreensão de quais contextos de grupos queremos abordar o nosso trabalho, pois somente assim poderemos alcançá-los de forma construtiva, metódica e criativa. “Para obter os resultados que desejam, os artistas devem ser claros com eles mesmos em articular as audiências a quem eles desejam falar e compreender o contexto com o qual estão lidando” (HELGUERA, 2011, p.25)<sup>47</sup>. As experiências proporcionadas pelos processos de criação dos aniversários me fizeram compreender que o mais importante é entender o contexto e o perfil de aniversariante com o qual estou lidando, buscando assim a melhor maneira de conduzir um processo artístico. Com cada participante, eu serei confrontado com diferentes dinâmicas de relação e formas de criação. A principal preocupação é mediar o processo com o objetivo de que a experiência seja produtiva e positiva para ambos. Para esse tipo de trabalho, não posso antecipar decisões estéticas sem antes desenvolver uma relação interpessoal e perceber as necessidades e interesses das partes envolvidas. Nesse sentido, como artistas, atuamos com um papel pedagógico de sensibilizar o outro para um olhar mais performativo diante de sua realidade.

## 5.2 Considerações finais

O aniversário pode ser um acontecimento no qual todos nós temos a possibilidade de nos engajar artisticamente. Organizar as etapas de nossas vidas com o objetivo de celebrar o próprio crescimento e identificar as possibilidades de mudanças é uma forma de cultivar e maturar o futuro que está por vir, ou seja, dar um sentido significativo para o curso de nossa experiência vital em desenvolvimento. Por isso, associar a festa de aniversário a uma experiência de nível estético e performativo é acentuar uma intenção artística consciente que permite um espaço de singularidade para incorporar a criatividade em nossos cotidianos.

---

<sup>47</sup> “To get the results they desire, artists must be clear with themselves in articulating the audiences to whom they wish to speak and in understanding the context from which they are addressing them” (HELGUERA, 2011, p.25).

Pensar os aniversários como um campo de experimentação, imerso num universo lúdico e criativo, é abrir uma prática cultural na qual o aniversariante se coloca no lugar de um “sujeito capaz de intercambiar experiências” (LARROSA, 2002), numa capacidade de afetar e ser afetado (DELEUZE & GUATTARI, 1992), conferindo um grau sensível para um acontecimento que é uma forma de ser e estar no mundo. Este tipo de prática permite expandir o alcance da experiência estética para esses níveis de vivências do cotidiano ao flexibilizar a consciência para a abertura da produção de presença (GUMBRECHT, 2004) em nossos espaços privados e pessoais.

Nas experimentações realizadas, o comportamento dos participantes é estimulado a partir da maneira como são estipuladas as regras que constituem a proposição da experiência artística. Isso faz com que cada festa tenha a possibilidade de criar o seu próprio mundo através de sua enunciação. “Totalizando experiências separadas, o ato festivo dá sentido ao que no cotidiano foge ao sentido” (TEIXEIRA, 2010, p.14). Segundo Teixeira, a festa é capaz de criar a sua própria constituição performativa, o que permite sinalizar suas próprias regras e propor espaços de experimentação para vivências que não são permitidas em nossa realidade ordinária. Esta qualidade de autoproposição revela aquilo que sinaliza John Dewey ao dizer que a qualidade estética não é algo que se incorpora na vida de fora para dentro, mas ao invés disso, ela é intensificada nas características que já fazem parte de todos os tipos de situações que estão presentes em nosso dia a dia (DEWEY, 2010, p.125).

Os trabalhos realizados e analisados mostraram que foram criados nos aniversariantes e seus convidados diferentes modos de olhar para a experiência da festa de aniversário. Esta desconstrução da ideia de aniversários como modelos convencionais é uma forma de abrir novas perspectivas para pensar a criação de um campo afetivo e relacional entre aniversariantes e seus convidados. Os aniversários como performance são capazes de criar outros tipos de relações e investigar a maneira como podemos nos comunicar e ultrapassar os limites de convívios habituais impostos por modelos generalizantes e normatizadores do CMI (GUATTARI, 2012). Pensar as festas de aniversário como uma das novas modalidades da arte da performance é criar um campo criativo de atuação para artistas que desejam uma maior aproximação entre arte e vida. O aniversário, visto como uma experiência intensa e efêmera, se aproxima diretamente da arte da performance, vista como uma arte da presença. A performance permite que o aniversariante se torne simultaneamente artista e objeto de sua arte, permitindo a criação de novas formas de vida (BOURRIAUD, 2011).

A experimentação criativa é responsável por criar outras formas de relacionamentos humanos que se dão por níveis intensificados de interação. Penso que este projeto também amplia as possibilidades de fruição estética para espaços privados e pessoais com um viés de inclusão. Quando a obra de arte está inserida num ambiente intimista, ela carrega não somente as propostas estéticas como também as conotações simbólicas do contexto onde está inserida. Por meio dessa lógica, a festa também pode ser vista como um local onde o cotidiano possibilita a abertura para o inesperado. A execução de ações artísticas, poéticas e estéticas surpreendem os convidados, fazendo com que eles sejam conduzidos para novas possibilidades de percepção e interação com a experiência festiva. Isso cria uma experiência artística do âmbito da construção discursiva do cotidiano, do ordinário, do simples, do sutil. A maneira como tais artistas performam o comum evidencia uma busca poética pela potencialidade metafórica da própria vida. Dessa forma, as ações festivas se transformam num campo de comunicação, de encontro e de afeto.

De igual maneira, incorporar a performatividade nas realizações das festas de aniversário é uma forma de resgatar o caráter simbólico que foi esvaziado dessas celebrações no contexto atual. “Não nos cabe analisar aqui até que ponto as novas tradições podem lançar mão de velhos elementos, até que ponto elas podem ser forçadas a inventar novos acessórios ou linguagens, ou a ampliar o velho vocabulário simbólico” (HOBBSAWM, 1984, p.15). O aniversário visto como acontecimento artístico propõe criar rupturas na tradição ao mesmo tempo em que instala desequilíbrios na percepção, ao provocar o pensamento de que também há outras formas e modelos a serem desenvolvidos para as cerimônias de aniversário. Assim, os ritos festivos podem ser formas potencialmente ricas de inovar a vinculação de afetos nos círculos sociais do aniversariante, criando uma experiência singular que reverbera na memória de todos aqueles que estiveram presentes, dando para este tipo de rito uma força emocional, afetiva e subjetiva de alto impacto. Segundo Duvignaud, a festa tem o poder de criar “a intensidade de uma natureza descoberta por intermédio das suas manifestações extremas” (DUVIGNAUD, 1983, p.222). Consequentemente, os rituais possuem uma função simbólica importante de conferir um marco no acontecimento que está sendo celebrado através de atos de transferência e memórias incorporadas (TAYLOR, 2013), transmitindo assim os costumes e gostos pessoais do aniversariante como forma de estimular a vida dos seus convidados. Assim, o fio condutor e conceitual do meu trabalho foi atribuir um sentido performativo e vital para as festas de aniversário, conferindo-lhes um caráter de ritual e permitindo que os aniversariantes enxergassem nessa ocasião uma possibilidade de sentido de encontro, de troca

e de existência. Com isso, proponho uma reflexão mais refinada sobre o campo das virtualidades, ao supor que a dimensão real não é apenas a única relevante no campo da documentação (REZENDE, 2013, p.145). Além dela, é possível incorporar também as memórias, os afetos, as subjetividades e a imaginação criadora como dados de vida do sujeito que se encena e é encenado.

Da mesma forma, as performances realizadas trouxeram para os espaços privados das festas de aniversário um caráter de estranhamento, porque provocou uma nova configuração de seus contextos. As ações performáticas criaram tanto para os aniversariantes como também para os seus convidados uma despadronização do espaço da festa ao gerar diferentes curtos circuitos de tensionamentos e percepções. Por isso, identifico que a arte da performance possui o viés político na medida em que ela também se torna uma crítica ao uso funcionalista que fazemos dos contextos cotidianos. Muitas vezes, nós passamos pela realidade sem conseguir percebê-la. Enquanto isso, a arte tem o papel de tomar a realidade e encená-la através de outros pontos de vista. Logo, penso que a arte é responsável pela produção de perceptos e afectos (DELEUZE & GUATARRI, 1992, p.211-257) que provocam no espectador uma dilatação da observação sobre a sua própria realidade. Além disso, propor que os aniversariantes transformem seus aniversários num acontecimento artístico é provocar outros níveis de experiência e vivência, pois requer uma disponibilidade e postura distinta para estar vulnerável à ousadia, ao risco e à experimentação. Nesse sentido, como artista-pesquisador, estimo a invenção de modos de vida para que pessoas de diferentes contextos se coloquem, ainda que de forma efêmera, no lugar de artistas e experimentem a prática de criação sobre seus cotidianos, refletindo criticamente sobre novas possibilidades do circuito da arte contemporânea. O aniversariante, estando no lugar de sujeito ativo, artista e coautor do processo de criação, possui uma visão consciente, crítica e ativa, sendo uma das características que qualifica este tipo de projeto no campo da performance. Assim, confere-se para o projeto um caráter artístico, diferenciando-o de produções comerciais, como festas de animação e recreação nas quais há uma delegação das funções de criação sem que haja este espaço direto de vivência e participação.

Por outro viés, estar no lugar de criação é alcançar uma disponibilidade num campo de performatividade para que o indivíduo possua a capacidade de afetar e de ser afetado, possibilitando que tais práticas se constituam enquanto “modos de existência”, nos quais há uma diluição entre arte e vida. Isso me faz pensar qual o ponto de encontro e o que haveria de

comum entre os sete aniversariantes das festas desenvolvidas no projeto? Não há uma resposta precisa, contudo, é possível refletir que todos se mostram como pessoas diferenciadas devido à disponibilidade apresentada para vivenciar uma experiência inusitada e ousada ao transformar um acontecimento de sua vida numa obra de arte. Tais aniversariantes são pessoas interessadas numa investigação pessoal de crescimento do ser humano com base numa proposta de integração.

Enquanto isso, a minha atuação funcionou numa mistura de papéis de agente provocador, mestrandor, artista-pesquisador, diretor artístico, *couching* e performer proponente. Este tensionamento de funções é interessante, pois minha tarefa sempre foi trabalhar como um mediador capaz de proporcionar caminhos, aberturas e referências para que os aniversariantes despertassem seus interesses pessoais em relação à arte. Daí surge uma reflexão importante que é: o quanto é possível mover do outro? Nesse sentido, não defendo que este projeto seja uma solução nem uma terapia imediata ou forma de resolução de questões de vida dos aniversariantes. Por outro caminho, meu trabalho se aproxima mais da figura de um *couching*, que busca conduzir a pessoa de um estado atual para um estado desejado, permitindo que a arte seja uma forma de reconhecimento da vida do sujeito. Provavelmente, esses aniversariantes são pessoas que já guardavam dentro de si uma potência de movimento. Com este trabalho, o que eu fiz foi trabalhar a potencialidade de deslocamentos que está presente na possibilidade de desejo para o futuro. Sendo assim, poderíamos falar de uma formação de sujeitos criativos. Por isso, a minha ética de criação está direcionada para o cuidado de si (FOUCAULT, 2004). Sobre isso, é interessante comentar o quanto é difícil medir a transformação dos ritos de passagem e do potencial das festas em termos científicos. Por isso, parece mais importante a forma como assumi uma perspectiva própria do processo de escrita. Em colaboração com os aniversariantes, desenvolvemos um caminho, que se caracteriza pela construção de uma observação vista desde a afetividade, que me permite estar como pesquisador dentro da experiência sensível. A partir desse contato, a observação do processo de pesquisa se dá por uma expansão subjetiva e perceptiva no sentido de construir um saber oriundo do campo da experiência.

É interessante observar a relação entre os motes imaginativos dos ciclos de passagem: as expectativas dos aniversariantes sobre o futuro e o que realmente ocorreu nos períodos posteriores às festas. No meu caso, a festa que foi realizada apenas para fins pessoais acabou se transformando no tema desta dissertação e provocou tudo o que se gerou em relação às

outras festas. Alessandra Biá ficou grávida um ano e meio após a realização da festa e atualmente aguarda o nascimento do bebê em sua atual residência, no bairro de São Cristóvão, onde mora sozinha. Aline Vivas começou a produzir mais intensamente seus projetos artísticos e alegou se sentir mais organizada em relação à realização de suas atividades pessoais e profissionais. A criança Zoé se mudou com seus pais do Rio de Janeiro para a Região dos Lagos e, desde então, nunca mais estabeleceu um contato de retorno. O casal Aline Leite Nunes e Marcos Vasec se separou, porém, ambos ainda mantêm laços de amizade e seguem com a parceria do projeto “Aldeiar-te”. O senhor Hélio faleceu no dia 29 de outubro, sete meses após a realização da festa. Marcela Piccolo começou a fazer os primeiros passeios sem a companhia da mãe e da irmã<sup>48</sup>. Como pode ser visto, alguns desejos se confirmaram, como são os casos de Alessandra Biá, Aline Vivas e Marcela Piccolo. No caso da primeira, além da independência pelo fato de morar sozinha, a aniversariante ainda aguarda o nascimento de seu novo filho e, assim, a criação de sua nova família. Já no caso do casal Aline Nunes e Marcos Vasec, a separação do casal não estava prevista por nenhum de nós, fazendo com que um rito de agregação se tornasse posteriormente um rito de separação. Contudo, ambos continuam juntos em parceria na expansão do projeto “Aldeiar-te”, que atualmente realiza ações para além do povoado de Aldeia Velha, alcançando as cidades ao redor e também a cidade de Lorena (interior de São Paulo), onde atualmente reside Aline Nunes. Em relação ao senhor Hélio, ele acabou vivendo alguns meses mais do que era a expectativa dos seus profissionais de saúde. Sua família agradeceu muito gentilmente pela minha aproximação e participação na sua reta final de vida<sup>49</sup>. No meu caso, um acontecimento pessoal se transformou diretamente num tema de pesquisa, provocando-me pensar cada vez mais na minha condição de artista que transita na relação intensa entre arte e vida.

Por se tratar de um tema pouco explorado nas academias, busquei aproximar minha pesquisa com referenciais teóricos de campos distintos, algo que também é bastante natural em relação ao trabalho de qualquer pesquisador na área dos estudos da performance. Sendo assim, esta pesquisa buscou ampliar o território das artes para outros campos de conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a antropologia, a história, os estudos culturais, a

---

<sup>48</sup> As informações aqui colocadas sobre as situações atuais de vida dos aniversariantes constam de acordo com a data da escrita do dia 30 de outubro de 2015.

<sup>49</sup> "Meu pai faleceu essa semana. Obrigada por tudo e por ter criado a última festa de aniversário dele. Por ter conversado com ele quando ele ainda estava bem. Nunca conseguirei pagar por seu carinho e atenção. Você foi como uma terapeuta para ele nessa reta final. Que no seu coração fiquem muitas felicidades e sucessos em seu caminho" (Mensagem de Fátima de Aquino enviada no dia 30 de outubro).

etnologia, o teatro, a pedagogia etc. Tal transdisciplinaridade se revela simultaneamente como a beleza e o grande risco do projeto, uma vez que ela pode ser desestruturante dos modelos rígidos de escrita, porém, por outro lado, mobiliza o desafio para o questionamento de outro tipo de produção de conhecimento científico.

Acredito que esta pesquisa se constitui importante tanto para a comunidade acadêmica, como uma forma de problematizar e repensar novas formulações para a performance no contexto atual, como também para a comunidade externa, visto que a pesquisa estimula práticas diferenciadas e alternativas de festas de aniversário que podem provocar novas visões sobre um acontecimento ritual que faz parte de todos nós. Em geral, os temas e questões levantados nos projetos dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas atendem somente o campo artístico de forma específica e não se dirigem ao senso comum. Há ainda poucos estudos realizados sobre os fenômenos do cotidiano como produção científica de conhecimento. Gumbrecht utiliza a expressão *metafísica do cotidiano* justamente para apontar uma possível aproximação da academia com conteúdos do cotidiano. O autor demonstra um gesto de preocupação em relação à transformação dos ambientes acadêmicos. Ao invés de reprimir a distância natural da teoria em relação à prática, o que o autor propõe é outro caminho de compreensão sobre esse processo com o objetivo de provocar novos rumos para as universidades, abrindo novas perspectivas de reflexão e pesquisa num “campo não hermenêutico” (GUMBRECHT, 2004, p.35). Essa situação disciplinar me provoca pensar a necessidade de pesquisas científicas e acadêmicas que sejam interdisciplinares não somente no esforço de entrelaçar uma área de conhecimento com outras, mas também de expandir o diálogo entre o pesquisador e as pessoas que não estão vinculadas diretamente com a Universidade e com o fazer artístico, ou seja, aproximar a academia com uma produção ativa de conhecimento acerca do mundo.

Este projeto reflete sobre questões artísticas que se apresentam de forma clara para pensar funções da arte que aproximam diretamente a relação entre arte e vida. Tal pesquisa possui aplicabilidade prática e pode ser aproveitada para diversos contextos através de uma linguagem lúdica, criativa e sensível. Isso foi comprovado nas comunicações que apresentei em congressos e eventos acadêmicos, e também em situações de contextos cotidianos, quando fui solicitado a explicar o meu projeto, momentos em que as pessoas se mostraram realmente interessadas e surpresas por saberem que alguém desenvolve este tipo de pesquisa dentro da Universidade. Como aponta De Masi, são “pouquíssimos estudos sobre o trabalho criativo. É

um tipo de pesquisa que ainda gera perplexidade.” (DE MASI, 2000, p.231). Por isso, posso compreender a reação de surpresa de algumas pessoas, talvez pelo caráter de ousadia do projeto ou então por não acreditarem que este tipo de pesquisa é possível dentro de um programa de pós-graduação. Outras se mostraram com reações inesperadas porque viram que o campo de pesquisa pode e deve ser muito mais amplo do que somente questões específicas que se restringem ao setor acadêmico.

Assim, defendo que é possível pensar caminhos de escritas acadêmicas para pesquisadores de artes cênicas que levam em consideração o meio e o objeto de estudos nos quais estão inseridos, “especialmente àqueles interessados na construção de um conhecimento teórico configurado e em diálogo com uma prática artística na e à qual reverbera.” (BAFFI, 2010, p.1).

A vida é o repertório de onde se faz ciência. A vida com todas as experiências possíveis compõe nosso repertório de conhecimentos que se entrelaçam, nos dispendo a vislumbres e descobertas que podem ser formalizadas em campos estéticos, científicos, políticos, religiosos. Qualquer forma de conhecimento participa direta ou indiretamente da emergência de qualquer formalização do pensamento. Trata-se de um conjunto complexo de inter-relações causais que promovem as aparições de nosso pensamento no mundo (DUARTE, 2014, p.41).

A análise dos comportamentos dos atores revelam as dinâmicas de interação e composição das relações sociais. Nesse sentido, a experiência nos aparece como uma ação de experimentação direta, como um processo na dimensão prática da vida. Um fenômeno visto a partir do seu comportamento pode ser então partilhado e apreendido, observado coletivamente, pondo-se melhor à disposição da observação científica (ibidem, p.49).

As colocações de Duarte nos fazem pensar que a prática se constitui como um campo de pesquisa, uma vez que ela desdobra um campo de conhecimento específico e dá uma abertura necessária na academia para que pesquisadores possam articular os seus estudos com suas formações e atividades enquanto artistas. Esse debate gerou nos últimos anos um uso maior da expressão *artista-pesquisador*, que é aquele que possui a capacidade de relacionar a sua criação artística com a sua pesquisa dentro da Universidade. Isso permite pensar a formação acadêmica como um lugar criativo de produção artística e a Universidade como um espaço de devir criativo. Assim, é possível fazer com que a carreira acadêmica e a atividade artística se retroalimentem da mesma forma como faziam as vanguardas artísticas do século XX, ou seja, dar para a criação artística a construção de um lugar oriundo de sua própria crítica. De acordo com Diego Baffi, a escrita em sua forma e conteúdo transmite e busca a

“sua singularidade como conhecimento a ser compartilhado” (2010, p.3). Consequentemente, as dimensões de experiência sensível podem e devem ser vistas como um campo e objeto de estudo, o que nos impulsiona para uma compreensão objetiva do mundo. Visto isso, como artista-pesquisador, problematizo que temos como função expandir a nossa escrita acadêmica para além da produção de conhecimento, pensando que a escrita também pode se configurar como ato performativo capaz de estimular novas experiências e processos criativos.

No livro *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, recentemente lançado no Brasil, a autora Josette Féral (2015) proporciona uma rica contribuição ao refletir de forma aprofundada sobre a relação entre teoria e prática como um fator positivo para o campo da criação cênica contemporânea. Segundo a autora, a relação entre teoria e prática está implicada em todo o campo artístico, abarcando não somente o resultado final da obra, mas também todo o processo de criação: “No seio da cultura, os laços entre teoria e prática são objetos de um combate que devemos enfrentar constante e regularmente no âmbito das estruturas nas quais atuamos” (FÉRAL, 2015, p.3). Féral defende que é necessária a busca por um relacionamento complementar entre os tipos de conhecimento do artista e do pesquisador, resultando assim num maior equilíbrio entre conhecimento teórico e prática artística, o qual ocorra não somente como desejo, mas também como uma realização produtiva e concreta. Por isso, a autora estabelece uma conclusão em relação ao papel da teoria diante da prática artística, alegando que “ambos apresentam, sem dúvida, um discurso diferente, mas cujas finalidades são as mesmas: as de melhor fazer compreender o mundo, as coisas e as práticas que nos rodeiam” (ibidem, p.35). A autora problematiza assim que não existe uma relação hierárquica entre teoria e prática. Seguindo outra linha de pensamento, ela defende que a teoria se desenvolve como outra prática de nível discursivo. Esta compreensão permite que prática e teoria possam dialogar ao invés de se excluírem. (ibidem, p.36). Tornar os limites cada vez mais porosos é uma forma de criar uma aproximação maior entre a reflexão teórica e a profissão artística, entre a bibliografia e a experiência, entre sujeito pesquisador e objeto de pesquisa.

Inspirado nessas ideias, que foram trabalhados ao longo do processo da escrita e da pesquisa prática, decidi transformar também a minha defesa de dissertação numa performance artística com o objetivo de criar uma aproximação direta com a temática e, ao mesmo tempo, provocar um questionamento sobre esse tipo de rito acadêmico que se encontra tão engessado.

No dia nove de setembro de dois mil e quinze, realizei a defesa desta dissertação para a concessão do grau de mestre. Decidi transformá-la numa performance de defesa misturada com rito festivo, em que celebrei meu ritual de passagem para me tornar mestre, comemorando a conclusão e o aniversário de dois anos do mestrado. Uma hora antes da realização da banca, transformei a sala audiovisual do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, onde se realizou a defesa, numa exposição com material de documentação de fotos e vídeos das festas realizadas ao longo da pesquisa. A sala ficou decorada como um ambiente festivo: cartazes com depoimentos e fotos dos aniversariantes no espaço da entrada, caixas de presente em volta da mesa enfeitada de papel crepom, balões vermelhos de gás hélio espalhados por todo o ambiente, projeções de fotos e vídeos; tudo criava um clima de instalação performática. A maioria dos objetos e adereços era de cor vermelha, escolhida por mim para sinalizar o forte impacto de transição que este momento representava para minha vida.

Tanto o público quanto a banca examinadora, composta pelas professoras doutoras Gabriela Lírio Gurgel (UFRJ) e Rosyane Trotta (UNIRIO), estiveram presentes e puderam contemplar o material de registro e documentação como forma de preparação para o ritual de defesa que se daria logo adiante. Antes do início da defesa, deixei a sala de exposição e fui me preparar para a surpresa que não havia sido contada nem para o público nem para a banca. Este segredo havia sido combinado e era de conhecimento apenas meu e de minha orientadora. A sessão pública foi iniciada por minha orientadora sem que eu estivesse presente. Ao sinalizar o início da minha fala, três amigos entraram empurrando uma grande caixa de presente envolvida com papel vermelho brilhante. A caixa foi posicionada ao lado esquerdo, em relação à mesa da banca, e ao lado direito, em relação ao olhar do público presente. Estando dentro da caixa, eu não tive nenhuma visão da reação das pessoas presentes na sala, apenas pude escutar os risos e pequenas falas de estranhamento em relação ao que estava acontecendo. Ainda dentro da caixa, iniciei um canto de “parabéns” no megafone que estava comigo. O canto alternou entre ritmo lento e acelerado, assim como variação tonal e melódica. O público e a banca entravam em contato com um canto estranho que durou dois minutos. Logo ao fim da terceira repetição da conhecida letra “parabéns para você”, peguei uma tesoura e cortei um círculo na parte de cima da caixa, permitindo que a minha cabeça ficasse exposta. Realizei todo o discurso de defesa desta forma: dentro da caixa, apenas com a cabeça do lado de fora. Ao terminar, saí da caixa e todos me viram vestido com a mesma roupa de zebra que usei no meu aniversário de vinte e cinco anos, momento de primeira experimentação festiva da pesquisa.



**Imagem 44: Performance de defesa - discurso dentro de uma caixa grande de presente.**

Sentei-me à mesa em que estavam um bolo de comemoração de aniversário de dois anos de mestrado e a minha versão impressa da dissertação embrulhada num papel de presente. Foi dessa forma que ouvi a banca e fiz minhas argumentações. Ao final, houve a leitura da ata de avaliação, que destacou a qualidade da escrita e da estrutura do trabalho, a boa articulação do referencial teórico com a pesquisa artística e, por último, a originalidade da dissertação. O trabalho também foi indicado para publicação.

Após a leitura da ata, acendemos as velas do bolo e todos juntos cantamos "Parabéns". Eu, minha orientadora e as duas professoras avaliadoras apagamos as velas e projetamos cada um o seu desejo para o futuro. Em seguida, cada pessoa do público pegou um balão de gás hélio e, juntos, descemos todos para o jardim do espaço aberto da Universidade para soltar os balões em direção ao céu<sup>50</sup>, projetando nossos respectivos desejos.

<sup>50</sup> Esta parte específica da performance dos balões jogados em direção ao céu se inspirou diretamente na performance "Soltando preocupações" do coletivo artístico *Heróis do Cotidiano*.



**Imagem 45: Momento de leitura da ata, canto de parabéns e performance final dos balões jogados em direção ao céu.**

Dessa forma, a realização de toda essa performance de defesa se processou de um modo íntimo e direto em relação ao tema da dissertação e foi, de certo modo, uma conclusão efetiva da experiência para encerrar o meu rito de passagem, tornando-me assim mestre.

Em suma, concluo que é fundamental estimular projetos artísticos que possam incluir temas do cotidiano numa dimensão de experimentação e investigação que pressupõe o contato direto com questões da arte contemporânea. Penso que as análises desenvolvidas dentro desse projeto possam servir como estímulo para pensar desvios aos rituais cotidianos que se esvaziaram de seus sentidos simbólicos. Dessa forma, é necessário cada vez mais pensar um movimento estético e político que se sensibilize e se diferencie de modelos hegemônicos, padronizantes e imperativos do mercado e do CMI. A pesquisa revela que é possível pensar uma produção artística criada e realizada por pessoas que podem experimentar a transformação de seus contextos cotidianos e situações em acontecimentos artísticos. Sendo assim, o nosso papel é refletir sobre como podemos apontar novos caminhos para compreender a arte como um campo de experiência, de encontro e de compartilhamento mútuo de afetos e subjetividades.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Form-of-life”. In: *Means without end: notes on politics*. Tradução de Cesare Casarino e Vincenzo Binetti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

\_\_\_\_\_. “Uma Fome de Boi. Considerações sobre o Sábado, a festa e a ociosidade”. In: *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 2010.

ALICE, Tania. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos”. In: *Catálogo Nacional do SESC, 2014*. Disponível em: [http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014\\_Artigo\\_Tania.pdf](http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf). Acesso em: 16/03/2015.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora: Artes Médica, 1990.

AZEVEDO, Thales de. *Ciclo da vida: ritos e ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 7. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAFFI, Diego. “Anti-Artigo ou Artigo para a diferença”, em *Anais do Encontro da ABRACE*. São Paulo, USP, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. “O complô da arte”. In: *A arte da desapareição*. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. *Arte da vida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BELENGUER, Celeste y MELENDO, María José (2012), “El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica”. In: *Revista Calle 14*, Colombia, ISSN 2145-0706, vol.7 n°8, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERNSTEIN, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico”. In: *Sala Preta. Revista de Artes Cênicas*. PPGAC da ECA/USP. n. 1, 2001, p. 91-103.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.

\_\_\_\_\_. “Antagonism and Relational Aesthetic”. In: *October*, 2004, No. 110, pg. 51-79.

\_\_\_\_\_. *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*. Entrevistada por Jaennifer Roche. Originala CAN/API publication: July 2006. Disponível em: <http://www.communityarts.net/readingroom/archivesfiles/>. Acesso em: 04/02/2015.

\_\_\_\_\_. “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents.” *Artforum* 44, No. 6 (Feb. 2006): 178-183.

BONDIA, Jorge Larrosa. “Notas sobre experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

\_\_\_\_\_. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2. ed. 2009.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível”. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. “Percepto, afecto e conceito”. In: *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo / entrevista a Maria Serena Palieri*. Tradução de Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DOS SANTOS, Guilherme Marcondes. “O que representam os vernissages?”. In: *Revista A!*. Primeiro semestre de 2014, N.1.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico - escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DUARTE, Eduardo. “Um estatuto científico para a experiência sensível”. In: *Experiência estética e performance / Organizado por Benjamin Picado, Carlos Magno Camargos Mendonça e Jorge Cardoso Filho*. Salvador: EDUFBA, 2014. 236 p.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Tradução de L.F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea*. São Paulo: Sala Preta, 2008.

FEIX, Tania Alice. “O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil”. In: *E-misférica*. Número 8. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-81/alice>. Acesso em: 5 Ago.2014.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. In: *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 191 a 210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. “A ética do cuidado de si como prática da liberdade”. In: *Ditos e Escritos V – Ética, Sexualidade, Política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Hermenêutica do Sujeito – curso dado no Collège de France (1981 – 1982)*. Tradução de Márcio A. da Fonseca e Salma Annus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Tradução de Mariano Ferreira; apresentação de Roberto da Matta. 3. Ed. Petrópolis, Vozes, 2011.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papyrus, 2012.

GIORDANO, Davi. *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum / Davi Giordano*. – 1. Ed. – Porto Alegre: Armazém Digital, 2014. 180p.

\_\_\_\_\_. “Breve Ensaio sobre o conceito de Teatro Documentário”. In: *Revista Performatus*, ano 1, n.5, Julho de 2013. Disponível em: <http://performatus.net/breve-ensaio/>

\_\_\_\_\_. “O Biodrama como a busca pela teatralidade do Comum”. In: *Revista Lindes*, v.1, p.1, edição N.6, Maio de 2013.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HELGUERA, Pablo. *Education for socially engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*. In: ALEA | Rio de Janeiro | vol. 15/1 | p. 218-231 | jan-jun 2013.

HOBBSAWM, Eric. "Introdução: A Invenção das Tradições". In: *A invenção das tradições* / organização de Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Coleção Pensamento Crítico; v.55).

HUIZINGA, Johann. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.

LEONARDELLI, Patricia. "A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas". In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, número 9, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57402/60384>. Acesso em: 07/05/2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOPES, Beth. "A performance da memória". São Paulo: *Revista Sala Preta*, numero 9, 2009.

LOPES, Denilson. "Homem comum, estéticas minimalistas". In: *Revista eletrônica Compós*, Mimeo, 2011. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8\\_denilson\\_lopes.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_denilson_lopes.pdf). Acesso em 08/09/2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-modern*. Tradução de Ricardo Corrêa; posfácio: Silvano Santiago – 5. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos & FORMIGA, Herom. “Drama: o social e o estético em performance”. In: *Experiência estética e performance* / Organizado por Benjamin Picado, Carlos Magno Camargos Mendonça e Jorge Cardoso Filho. Salvador: EDUFBA, 2014. 236 p.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUÑOZ, José Esteban. *Desidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário a Silva. 18ª. ed. Rio de Janeiro - RJ: Editora Civilização Brasileira, 2010.

PAIVA, Wilson Alves de. *Festa popular e educação: um estudo de caso sob as reflexões de Rousseau*. In: *Linhas Críticas*, Brasília, v. 11, n. 21, p. 201-215, jul./dez. 2005.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PELBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). *Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.

\_\_\_\_\_. “Filósofo e professor fala sobre conexão, produtividade, modos de existência e mecanismos de controle na sociedade contemporânea”. *Entrevista de Peter Pál Pelbart para o SESC SP Online – Artigo*. In: *Portal SESC*, dezembro 2014. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/online/artigo/8624\\_PETER+PAL+PELBART#/tagcloud=lista](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/8624_PETER+PAL+PELBART#/tagcloud=lista). Acesso em: 24/12/2014.

PERES, Bruna Bellinazzi. *Desvelando memórias. Afetos e autobiografia na criação cênica*. Uberlândia: Rascunhos, v.1 n.1 p.76-88 jan/ju, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. “A Comunidade Estética”. In: FARINA, Mauricius Martins, OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, Niterói, n.17, p.169-187, jul.2011 (Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense).

\_\_\_\_\_. *A Partilha do Sensível*. Tradução de Mônica Costa Neto. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1712-1778. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios).

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. *Performance e antropologia de Richard Schechner. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligièro* (Organização Zeca Ligièro). Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SEEL, Martin. "No escopo da experiência estética". In: *Experiência estética e performance / Organizado por Benjamin Picado, Carlos Magno Camargos Mendonça e Jorge Cardoso Filho*. Salvador: EDUFBA, 2014. 236 p.

SEGALEN, Martine. 2002. *Ritos e rituais contemporâneos*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMMEL, Georg. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Tradução de José R. Pérez Bances. Madrid: Ediciones Castilla, 1977.

SIROTA, Régine. "Primeiro os amigos: os aniversários da infância, dar e receber". In: *Educ. Soc.* Tradução de Alain François. Campinas, vol. 26, n. 91, p. 535-562, Maio/Ago. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 27 dez 2014.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STEWART, Kathleen. *Ordinary affects*. Durham NC: Duke University Press, 2007.

TAMBIAH, Stanley. "A Performative Approach to Ritual". In: *Culture, Thought and Social Action*. Cambridge, Harvard University Press, 1985.

TANTANIAN, Alejandro. "El teatro como experiencia de vida o la propia vida como experiencia teatral. Entrevista a Alejandro Tantanian". Entrevistado por Marcela Jelen. In: *Telondefondo. Revista de Teoría y crítica Teatral*, nº2, diciembre 2005. Disponível em: [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org). Acesso: 07/08/2013.

TAYLOR, Diana. "Atos de transferência". In: *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. "Festa e Identidade". In: *Comunicação & Cultura*, no10, Outono-Inverno 2010, Revista do CECC - Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa (Lisboa).

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.