



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

TATIANA FRANCE

ERRÂNCIAS URBANAS - *HOMEM-PRODUTO E POÉTICA DE UM ANDARILHO*

RIO DE JANEIRO

2012

TATIANA FRANCE

ERRÂNCIAS URBANAS - *HOMEM-PRODUTO E POÉTICA DE UM ANDARILHO*

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Tatiana Motta Lima

RIO DE JANEIRO

2012

Dedico este trabalho, especialmente, ao meu irmão Márcio France,
grande parceiro nesta caminhada
e também a toda minha família

AGRADECIMENTOS

à minha mãe Marlene, ao meu pai Ary

à sensível artista Dudude, irmanada na prática errante (e aos seus)

à minha orientadora Tatiana Motta Lima

à Jaqueline Vasconcellos e Lucas Dain pela colaboração

à Belinha, Hugo Fittipaldi, Asako Tamura, Vladimir Freire, Lídia Olinto, Murilo Reis, Cléo Boechat, Daniela Boechat, Beth Cavalcanti, Leonardo Garcia, Loló e família, Silvia Fittipaldi, José de Ipanema, Silvana Lemos, Teresa Santos, Lúcia Bastos, Dilson Miklos, Márvio Amaral, Glaucia Saad, Clarice Rito, Wagner Rossi, Luiza Mayall, Renata Versari, Helena A. Vieira, Liliane Mundim, Francisco Ottoni, Pedro Poncioni, Paula Tolentino, Úrsula Brando, Tude e Tom, Ana Paula Brasil, Verônica Santos, Mônica Silva, Beatriz Ribeiro, Cristina Bertling, Dau Bastos, Rubens Pillegi, Raphael Gaspar, Renata Azevedo e Mariana Handofsky

aos professores Eloisa Brantes Mendes, Zeca Ligiéro, Tania Alice, José da Costa, Paulo Merísio, Rosyane Trotta, Andréa Maciel Rodrigues, Zalinda Cartaxo, Charles Feitosa e Narciso Telles

a todos que de alguma forma contribuíram com esta pesquisa

e em especial aos meus parceiros *Urbitantes* - de todos os tempos

*“Estranhem o que não for estranho
Tomem como inexplicável o habitual
Sintam-se perplexos ante o cotidiano”*

(Bertolt Brecht)

RESUMO

Busca-se nessa dissertação refletir sobre especificidades do exercício artístico da Intervenção Urbana e aspectos que constituem o fazer de seu praticante: o 'performer'.

Investiga-se as questões específicas que envolvem este fazer relativas à sua 'qualidade de presença', à relação que estabelece com o espaço e com o tempo do acontecimento, às possíveis oscilações, no instante da ação, entre a estrutura performática preestabelecida e o jogo espontâneo com o transeunte-testemunha e com o coletivo do qual ele faz parte. Busca-se, ainda, pesquisar processos de treinamento que possibilitem o aguçamento de sua percepção para esse jogo que ocorre nas ruas, praças e espaços públicos da cidade.

Para trilhar este caminho de reflexão, analisarei duas ações específicas de intervenção urbana: *Homem-Produto*, intervenção desenvolvida por mim junto ao grupo *Urbitantes* e que foi responsável pela origem dessas inquietações e *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora*, proposta pela artista-bailarina e pedagoga, mineira, Dudude Herrmann. As questões artísticas e pedagógicas de Dudude tem sido fonte de pesquisa e de aprofundamento para minha prática e, portanto, pareceu-me interessante (e complementar à minha investigação) estabelecer um diálogo mais intenso com esta artista através dessa sua obra iniciada em 2003.

Além das duas intervenções urbanas supracitadas, analisarei, também, em conjunto com a segunda intervenção, a proposta nomeada *Prática de Sensibilidades* - que constitui, ao mesmo tempo, o modo como Dudude Herrmann constrói seu fazer performático em *Poética de um andarilho* e como conduz atualmente suas práticas pedagógicas.

Palavras-chaves: intervenção urbana, performer, presença e percepção

ABSTRACT

This thesis intends to reflect upon the specificities of the artistic exercise of urban intervention and the aspects involved in the performer's act.

We investigate the specific issues related to this activity, concerning its "quality of presence", the connection it establishes with space and time, the possible oscillations between the pre-established structure of the performance and the spontaneous interaction with the passersby-witnesses and the collective environment they belong to. Furthermore, it addresses the training processes which sharpen the performer's perception of this game that takes place in streets, squares and various sites within the city.

In order to walk this path of reflection, I shall analyze two specific acts of urban intervention: *Homem-Produto* ["Man-Product"], a series of performances developed by myself with the group *Urbitantes*, which were the trigger for these ruminations, and *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora* ["Poetics of a Wanderer: Writing Movement in The Outside Space"], by Dudude Herrmann, an artist-dancer and pedagogue from Minas Gerais. The artistic and pedagogical issues raised by her work have been a reference for the deepening of my research and practice and it seemed interesting and pertinent to establish a closer dialogue with this artist by means of this work, which she began in 2003.

Besides the aforementioned interventions, I shall also analyze, in relation with the second intervention, the proposal entitled "Practice of Sensitivities", which informs Dudude Herrmann in both her performances and pedagogical practice.

Keywords: urban intervention, performer, presence, perception

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Coletivo Líquida Ação – PUC-RJ - 2010	18
Imagem 2 – Ambulante-performer – Homem-Produto - 2012	28
Imagem 3 – Parongolé – Oiticica	29
Imagem 4 – Homem-Produto – Pç. Tiradentes - 2010	29
Imagem 5 – Manto – Bispo do Rosário	31
Imagem 6 - Homem-Produto – Museu da República - 2011	36
Imagem 7 - Homem-Produto – Espaço Cultural Sérgio Porto - 2006.....	38
Imagem 8 - Homem-Produto – III Semana Cultural em Santa - 2006.....	39
Imagem 9 - Cerimônia Sufi.....	41
Imagem 10 - Homem-Produto - III Semana Cultural em Santa - 2006.....	41
Imagem 11 - Homem-Produto – Espaço Cultural Sérgio Porto - 2006.....	42
Imagem 12 - Atelier da Dudude - 2010	68
Imagem 13 - Andarilho - 2005	73
Imagem 14 – Andarilho - 2004	78
Imagem 15 - Andarilho	80
Imagem 16 - Andarilho	80
Imagem 17 - Dona Olympia.....	87
Imagem 18 - Caderno de Notações	92
Imagem 19 - Prática de Sensibilidades – Atelier da Dudude - 2012	93
Imagem 20 - Prática de Sensibilidades – Atelier da Dudude - 2012	114
Imagem 21 - Homem-Produto – Cinelândia - 2011	118
Imagem 22 - Homem-Produto – Cinelândia - 2011	121
Imagem 23 – Andarilho - 2004	127
Imagem 24 - Homem-Produto – Cinelândia - 2011	127
Imagem 25 - Homem-Produto – Cinelândia - 2011	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 INTERVENÇÃO URBANA.....	3
1.1 Lugar-cidade	3
1.2 Nas Artes.....	8
1.3 Intervenção Urbana	14
2 HOMEM-PRODUTO	24
2.1 Sinal de trânsito: lugar de encontros, diversidades e significações.....	24
2.2 Surge o <i>Homem-Produto</i>	26
2.3 Parangolé-figurino-instalação.....	28
2.4 Formatos e movimentos do <i>Homem-Produto</i>	32
2.4.1 Formatos	32
2.4.2 Movimentos: uma descrição da intervenção no formato <i>roteirizado</i>	35
2.5 Desassossegos da prática: questões e relatos	43
2.5.1 A questão da ‘presença’ na performance	43
2.5.2 Desespetacularização do <i>Homem-Produto</i> : ressonâncias de Hélio Oiticica	53
2.6 Histórico das intervenções <i>Homem-Produto</i>	58
3 DUDUDE: uma artista em movimento.....	64
3.1 Introdução	64
3.2 Breve histórico.....	66
3.3 Tempo de “farejamento”: pré-história do <i>Andarilho</i>	70
3.4 <i>Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora</i>	73
3.4.1 ‘performance?’, ‘acontecimento?’ ou ‘o quê?’	74
3.4.2 Contornos do <i>Andarilho</i> : margens e “roupagem”	77
3.4.2.1 Casa-corpo-andarilho	78
3.4.2.2 Espaço-tempo na praça-mundo	81
3.4.3 Mas afinal: quem é o <i>Andarilho?</i> e o que o move?	83
3.5. <i>Prática de Sensibilidades</i>	93
3.5.1 Uma proposição de resignificação da “escrita pelo movimento”	94
3.5.2 A prática e seu fio condutor.....	96
3.5.3 À luz das ignorâncias	98
3.5.4 Estrutura e errância.....	100
3.5.4.1 Aquecimento: “abertura de antenas”	101

3.5.4.2 Jogos relacionais perceptivos	104
3.5.4.3 Encerramento ou improvisação	106
3.5.5 Lugares “incomuns”	108
4 CRUZAMENTOS: <i>Homem-Produto, Poética de um andarilho e Prática de Sensibilidades</i>	115
4.1 <i>Homem-Produto e Prática de Sensibilidades</i>	115
4.1.1 Exercício	115
4.1.2 Movimento	117
4.1.3 Relato	117
4.2 <i>Homem-Produto e Poética de um andarilho</i>	119
4.2.1 Estruturas	119
4.2.1.1 Repertório X Roteiro	119
4.2.1.2 Solo X Coletivo	121
4.2.1.3 Ser e não ser visto: eis duas intervenções	122
4.2.1.4 Singularidade X Multiplicidade	124
4.2.2 Lugares: praça X entroncamentos	125
4.2.3 Formas distintas, distintos significados	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

INTRODUÇÃO

Observadora constante do cotidiano da cidade, de sua visualidade e arquitetura, dos comportamentos sociais e dos fenômenos em geral que nela ocorrem, encontrei na prática da Intervenção Urbana um modo de exercitar e fomentar minha inquietude como artista e habitante do ambiente da cidade; vi neste tipo de ação um meio potente para provocar reflexões e desestabilizar, ainda que momentaneamente, as 'estruturas' relacionais e perceptivas vigentes dentro do espaço urbano.

Em 2005, durante minha graduação em Direção Teatral na universidade (UNIRIO), organizei, sob minha direção, um grupo eclético - composto por atores e estudantes de interpretação, mesclado a estudantes e profissionais de outras áreas, como: música, pedagogia, geografia, artes-plásticas, filosofia, psicologia, entre outras - a fim de pesquisar tal prática a partir de perspectivas distintas e, portanto, de dialogar através dela com o espaço urbano, buscando identificar suas especificidades, investindo nas questões que dele emergem.

Venho desenvolvendo, desde então, junto ao grupo intitulado *Urbitantes*, um processo investigativo em performance urbana, que trama livremente em sua forma várias linguagens expressivas: teatro, artes-visuais, dança, música, texto. Tal processo nasce da observação do espaço público - de seus elementos constitutivos, seus contrastes e sintomas.

Problematizando diversas questões que enfrentamos no dia-a-dia da urbes - tais como as disparidades econômicas e culturais; a insensibilidade e o automatismo gerados por pressões sociais de variadas ordens; nossa aflita relação com o tempo; os vários tipos de poluição às quais nos submetemos, sejam do ar, visual, sonora; o consumismo; a aridez das construções urbanas em contraste com a natureza, que ainda teima em infiltrar-se entre seus vazios; entre outras tantas questões que se camuflam neste ambiente - vim exercitando, junto ao grupo, um diálogo com cidade. Intentando através dele, por meio de ações performáticas que se atritam com os hábitos comportamentais de seus usuários, possibilitar um novo olhar para sua configuração estrutural política e arquitetônica.

Nosso exercício tem sido o de provocar novas percepções sobre paradigmas que vigoram em nossa atualidade urbana, buscando desconfigurar a paisagem

habitual e interromper a dinâmica costumeira dos fluxos e eventos no espaço público através de proposições estéticas e relacionais inusitadas.

1 INTERVENÇÃO URBANA

1.1 Lugar-cidade

Para navegar neste complexo mar que compõe a prática da Intervenção Urbana optarei, primeiramente, por investigar um de seus rudimentos essenciais: a “cidade”, ainda que seja difícil precisar a amplitude do que tal palavra possa significar.

Em diálogo com outros artistas e pensadores, procurarei configurar um perfil, um contorno do *locus* da cidade. Lugar no qual germina tal exercício expressivo de caráter artístico e político, e que também o abriga, servindo como campo para este jogo investigativo.

Como destaca Andréa Maciel Garcia¹, artista-performer e pesquisadora:

Não há como pensar o espaço de intervenção, sem pensar a cidade. (...) Olhando a cidade como a resultante das relações humanas e seus meios de produção, como espaço de trocas, lazer e cultura que também evidencia as qualidades de inserção das sociedades nas práticas de mercado que se estendem desde as trocas de ideias, afetos e mercadorias, é interessante pensar como se situam hoje as relações de pertencimento dos homens em relação às cidades. (2007/8: 45)

Em acordo com tal afirmação, há que se levar em conta a complexidade que abarca este significante: “cidade”, para refletir sobre este ‘onde’ no qual se inscreve tal prática criativa e relacional.

Este território concreto e abstrato, que concomitantemente determina e representa o pensamento dos seus diversos sujeitos-cidadãos com condicionamentos políticos e culturais específicos e suas respectivas e discrepantes realidades econômicas; este local de configuração mutante, atravessado por constantes e surpreendentes eventos, tais como: inovações tecnológicas, transformações políticas, interferências urbanísticas e artísticas, passível de sofrer catástrofes naturais, desequilíbrios climáticos e ecológicos, epidemias; este lugar, constituído por múltiplos elementos, camadas e forças, é, portanto, o espaço físico e simbólico no qual emerge e urge tal linguagem estética e política.

¹ Andréa Maciel Garcia é performer, bailarina, professora de Artes Cênicas - PUC RIO, Doutora em Teatro – UNIRIO.

Para empreender tal análise, então, faz-se interessante investigar sua história mais recente, a qual desembocou na atual versão multifacetada que abriga inúmeros tempos e identidades em sua arquitetura.

Vejamos o que disse André Carreira²:

Vivemos em cidades que não podem ser abordadas em sua totalidade. Não temos uma cidade, mas sim inúmeras cidades que funcionam dentro de um espaço geográfico delimitado (...).

Nosso âmbito é uma cidade não linear cuja noção não pode ser reduzida às suas supostas dimensões geométricas. (...) Além do espaço construído, a cidade deve ser observada como um sistema operacional e como uma rede de trocas diversas, que a define como um sistema de informação. (...) (2009: 2)

Investigar a cidade – este grande organismo vivo, caótico, transbordante, fragmentado, que anseia por harmonizar-se; esta máquina complexa em exercício de si, constituída de engrenagens e articulações de diversas naturezas em interação à beira de implodir, na qual desenvolvem-se formas bizarras de existência humana, tanto à margem do sistema vigente, quanto em seu bojo – me parece uma necessidade fundamental, ainda que seja impossível abarcá-la em todas as suas dimensões ou camadas, para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre Intervenção Urbana.

Para pensar sobre sua atual conformação espacial - a partir de aspectos históricos sinalizados por G. C. Argan³ - precisamos nos remeter ao processo do final do séc. XIX, no qual, com o início da era industrial, iniciam-se grandes transformações no modo de vida das sociedades europeias. Transformações estas que acarretaram uma nova compreensão do sujeito e de suas relações sociais.

Tais mudanças incidiram, concomitantemente, sobre as novas formas de construção e organização dos espaços urbanos, demarcando, concretamente, o início da Era Moderna. Nesta nova realidade social, reconfigurada por um crescimento populacional significativo, seus inúmeros sujeitos se articulam dentro de

² André Carreira é professor da UDESC, pesquisador do CNPq e diretor teatral. Atualmente dirige o grupo Experiência Subterrânea/AQIS. Carreira é autor do livro *Teatro de Rua* publicado pela HUCITEC (2007).

³ Giulio Carlo Argan (Turim, 1909 - Roma, 1992) historiador e teórico da arte italiano e ex-prefeito de Roma. Seus livros são considerados bibliografia fundamental de cursos de história da arte do mundo todo. Em sua obra, destacam-se: *Arte Moderna, Clássico e Anticlássico, História da Arte como História da Cidade*.

um sistema industrial cada vez mais massificado e funcional, que passou a os enxergar como força de produção e consumidores de mercadorias.

Argan afirma que após a 1ª Guerra Mundial esta visão acentuou-se ainda mais, e a cidade passou a ser “um organismo produtivo, um aparelho que deve desenvolver certa força de trabalho, e, portanto, precisa se libertar de tudo que emperra ou retarda seu funcionamento.” (1992: 263)

Portanto, as antigas formas burguesas de se constituir a vida nas cidades - nas quais as práticas de pequeno comércio eram primordiais - vão perdendo força e espaço pela crescente implantação das indústrias, que passam a representar um novo sentido para a conformação das novas aglomerações urbanas ou para a transformação das já existentes. Assim, a Arquitetura deixa de ser um campo autônomo e passa a se articular com uma nova disciplina, a do Urbanismo. Esta nova ciência desloca a Arquitetura para uma perspectiva mais ampla, que a toma como parte integrante de um complexo sistema que irá englobar e refletir simultaneamente as relações econômicas, políticas e culturais entre os cidadãos, implicando sobre todas as formas de construções contidas nos projetos das cidades destes novos tempos. Do macro ao micro, tudo está sobre a nova égide do Urbanismo. Como destaca o pensador, “faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica.” (1998:224) Desde o planejamento das vias automotivas, dos projetos dos edifícios e casas, ao *design* de mobílias e objetos utilitários, ou até mesmo à grafia usada no espaço público, tudo compõe esta nova forma interdisciplinar de construir o lugar social da cidade. A cidade passa a ser vista e pensada como um grande organismo que precisa estabelecer relações claras e harmoniosas entre seus diversos elementos constitutivos para viabilizar seu complexo projeto.

No que se refere aos aspectos ideológicos deste território - com o contínuo crescimento populacional, com a superação dos valores modernos nos quais prevalecia um racionalismo projetivo sobre o fluxo orgânico das construções urbanas, que deram lugar a uma especulação imobiliária irrestrita, regida pelo poder econômico e com os inúmeros avanços tecnológicos responsáveis pela massificação da cultura - o sujeito-cidadão foi lançado num espaço de excessos e num tempo veloz.

O sistema de comunicação passou, assim, a exercer controle e influência sobre este sujeito, uma vez que propaga estes novos valores de produção e consumo, se valendo do poder multiplicador das novas tecnologias. A cidade, portanto, passou a ser este lugar no qual somos sobrecarregados por ondas de informações que nos chegam pela visão, audição e por nossos campos energéticos – já que somos atravessados, também, por inúmeras ondas dos aparelhos eletrônicos, bem como, por uma infinidade de cargas psíquicas e emocionais tramadas invisível e caoticamente por todo o espaço comum. Nela somos induzidos, quase que ininterruptamente, a exercermos alguma forma de comunicação virtual ou presencial com nossos semelhantes e, também, impelidos a dedicar o máximo de nosso tempo à geração de renda para suprir todas as exigências desta cultura de consumo exacerbado e indiscriminado, dentro de um mercado profissional competitivo.

Como reitera Argan:

A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado a megalópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam bem pouco sentido e não seriam – como, no entanto, são – a interpretação de uma condição objetiva da existência humana. (1998: 214)

A cidade atual se configura, então, como uma espécie de máquina escravizante e trituradora das particularidades e necessidades subjetivas de seus habitantes, passando a abrigar cidadãos aflitos – super demandados e normalmente em déficit com tais demandas. A grande quantidade e velocidade das informações midiáticas, os constantes apelos de comunicação e o excesso de tarefas nos colocam em permanente exposição e movimento, restringindo bastante nossos momentos de introspecção, contemplação e silêncio; nosso espaço privado e solitário foi invadido ou imensamente reduzido. Sob uma ótica psicológica, sentimentos como tédio e solidão passaram a se camuflar em estados emocionais de ansiedade, confusão mental, síndromes de pânico, depressão, entre outros desequilíbrios psíquicos e afetivos, pois nosso tempo está sempre comprometido com diversas atividades: tarefas profissionais, constantes encontros sociais e

diálogos virtuais pela internet ou pelo celular, ou, ainda, atividades de lazer e cultura, em sua maioria, condicionadas e alienantes.

Deste modo, o usuário deste lugar-cidade é um sujeito devidamente domesticado e anestesiado, que mantém o bom funcionamento do sistema de produção e consumo.

Continuando com Argan:

Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão e, portanto, de liberdade e disponibilidade para engajamentos decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostariam de fazê-lo consumir ou de consumi-las de maneira diferente da que gostariam que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, como sistema de poder, pela sociedade de consumo. Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. (1998: 219)

Destarte, há que se descobrir fendas, fissuras, dentro deste ambiente fragmentado da *polis* contemporânea, para que - como propõe o psicanalista Marcus Quintaes⁴ na citação subsequente - palavras, como: 'encontrar', 'contemplar', 'passear', 'refletir', 'trocar', que tinham vigoroso sentido no antigo espaço relacional das cidades, voltem a constituir o vocabulário comportamental e simbólico dos cidadãos.

Considerar que o propósito das cidades é puramente econômico ou político é uma ideia ainda muito recente em nossa história. Desde os gregos, o propósito da construção de uma cidade, da *polis*, foi um desejo de querer estar juntos, trocar, falar, realizar trocas, imaginar. A cidade precisa de lugares onde se possa haver uma quebra destes aparentes propósitos da cidade. (2010)

É neste terreno, desejante de revigorar-se como lugar de encontro e troca, então, que germina a prática da Intervenção Urbana; visando propor reflexões e modos de escapar das ideologias instituídas pelos órgãos de poder e que são propagadas pelas mídias. Infiltrando-se por veias e veredas deste *locus* - com o propósito de dar a ver os valores vigentes neste território -, procurando no espaço e

⁴ Marcus Quintaes é psicanalista junguiano, membro do Grupo Himma: Estudos em Psicologia Imaginal (SP), membro do Rubicão: Travessias Junguianas (RJ) e da IAJS.

tempo urbanos brechas por onde possa tornar visível suas 'invisíveis' tramas relacionais, a performance proposta na rua busca desestabilizar as formas e dinâmicas de seus usuários e os condicionamentos sócio-políticos e culturais que constituem seu imaginário. Assim, visam a restauração de antigos e, também, a instauração de novos significados menos nocivos à autonomia e ao bem-estar do sujeito contemporâneo.

É isso que nos diz, por exemplo, Zalinda Cartaxo⁵:

Por intermédio da arte pública, a cidade como *locus* funciona como meio de reflexão do *ser-no-mundo* contemporâneo. (...)

A arte nos espaços públicos lida com a recuperação das relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade, (...). (2009: 10,14)

1.2 Nas Artes

A intervenção urbana é 'filha' de experimentações artísticas empreendidas a partir do final do século XIX que foram responsáveis por desconstruir antigas regras cerceadoras dos modos, meios e espaços permitidos à arte. Tais rupturas têm sua origem mais longínqua nas transformações econômicas, sociais e culturais decorrentes da chamada revolução industrial.

Nas artes pictóricas deste momento, o *Impressionismo* legitima uma nova maneira de ver o mundo, na qual o artista se liberta da função de reproduzir a realidade. Com o advento da fotografia, fica para esta o registro verossimilhante da realidade. O artista não quer mais contar histórias e, deste modo, com o fim da narrativa, um novo universo que se abre para a arte.

Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucedeu-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do modernismo as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. (ARGAN, 1992: 185)

Então, o *Modernismo* traz uma avalanche de novas propostas estéticas – *Construtivismo, Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo*, entre outras - que desestruturam

⁵ Zalinda Cartaxo é graduada em Licenciatura em Artes Plásticas e especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-Rio). É mestra em História e Crítica da Arte (UFRJ), doutora em Artes (USP) e em Artes Visuais pela UFRJ e pós-doutora pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. É professora adjunta da UNI-RIO. É artista visual e autora do livro *Pintura em distensão*.

radicalmente os cânones que ainda sustentavam modelos clássicos como referenciais.

Após a Segunda Guerra Mundial, estes movimentos originados na Europa, expandem-se para os EUA através da migração de muitos de seus artistas. No decorrer deste período inicia-se uma nova fase, o *Expressionismo Abstrato* que, também conhecido por *Action Painting*, tem no americano Jackson Pollock⁶ o seu grande representante.

Neste tipo de pintura o artista não toca na tela. A tinta é revelada em sua materialidade ao ser arremessada num ato ritualístico sobre a base crua da lona. O *Expressionismo* pressupõe um sujeito que se debate fisicamente com o seu trabalho. O gesto do artista é impresso na tela valorizando o momento da ação. Segundo Pollock, “Eu sou a natureza” e acrescenta, “para pintar é preciso manter o contato (transe) entre dar e receber”. Assim, sua tela exprime o ‘rito’ e não a exteriorização de outra realidade fora do quadro. Através de sua arte, a corporeidade é revalorada, rompendo-se com a ideia de interioridade, tão discutida desde a *Renascença*.

Para Robert Kudielka (1945), crítico de arte alemão, Pollock percebeu o fim de uma época. Sua questão era manter uma relação com o mundo compreendendo o ser humano como parte da natureza. Alan Kaprow⁷ - responsável por inúmeros eventos denominados *Happenings* - usa a pintura de Pollock, para refletir amplamente sobre os novos vetores das práticas artísticas, dizendo:

Pollock podia verdadeiramente dizer que estava "dentro" de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais. (...) O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável. (...) Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não

⁶ Jackson Pollock (1912-1956), pintor norte-americano, desenvolveu amplamente a técnica de pintura criada por Max Ernst, o *dripping* (gotejamento), na qual respingava a tinta sobre imensas telas. Deixando de lado o cavalete e os pincéis, Pollock pintava com a tela colocada sobre o chão para sentir-se dentro do quadro.

⁷ Allan Kaprow (1927-2006) foi um pintor estadunidense, assemblagista e um dos pioneiros no estabelecimento dos conceitos de *performance*. Ele auxiliou no desenvolvimento de *Ambiente* e de *Happening* nas décadas de 50/60, bem como de sua teoria. Seus *Happenings* incorporavam a intervenção do público, tornando difusa a separação entre artista e espectador. O trabalho de Kaprow visava integrar arte e vida.

satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis.(2009: 40, 41, 44)

Com ele se inicia um processo sem retorno, no qual os artistas empenham-se em explodir seus antigos limites, deslocar suas obras de seus suportes ‘aprisionantes’, emancipar-se das galerias e museus e habitar novos espaços não destinados *a priori* a arte: galpões, ruas, terrenos abandonados, entre outros, mas principalmente os corpos – do artista e do público - passam a estar implicados na obra, muitas vezes interagindo com ela de forma ativa, como no caso dos *drippings*⁸.

Um belo exemplo desta resignificação do território da arte é dado por Argan também ao falar sobre a vanguarda *Dadaísta* do início deste mesmo século:

Pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *non sense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. Já não é uma operação técnica e linguística; ela pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais seja de onde for. De fato não produz valor; ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito. (...) Desfinalizada e desvalorizada, a arte já não é senão um sinal de existência; (...). (1992: 353)

Em decorrência de tais movimentos vanguardistas, inauguram-se, entre os anos 60 e 70 do século passado, novas e ‘estranhas’ proposições estéticas, que visavam promover ainda mais intensamente o esgarçamento dos limites entre a vida cotidiana e o fazer artístico. Buscando desestruturar as ideologias do poder econômico e político vigente e provocar no cidadão comum o estranhamento de sua realidade, tais obras não mais convidavam o público a uma simples contemplação, intentavam envolvê-lo numa experiência visceral, sensória e revolucionária - do ponto de vista vivencial e ideológico.

Assim, a *Pop Art*, a *Arte Conceitual* e o *Minimalismo* desencadeiam outras tantas formas de expressão artísticas, como a *Body Art*, a *Performance*, as *Instalações*, os *Happenings*, que articulam em suas proposições diferentes linguagens: escultura, dança, literatura, vídeo, pintura, teatro, fotografia, etc. Entre

⁸ Cf. p. 9, nota 6

os artistas que se destacaram e suas proposições vanguardistas estão: John Cage (1912 - 1972, EUA) com suas performances que revolucionaram o conceito musical apresentando longos momentos de silêncio, nas quais contava os minutos sem emitir uma só nota musical; Andy Warhol (1928 - 1987, EUA) inaugurando uma nova maneira de pensar a produção da arte, eliminando o esforço do artista em seu 'fazer' através do uso de meios que facilitavam a confecção e possibilitavam a reprodução das obras - no qual apropriava-se, geralmente, de ícones da atualidade, como as imagens de uma nota de um dólar ou a foto de Marilyn Monroe; Trisha Brown (1936 -, EUA) que em suas coreografias apresentava gestos cotidianos que qualquer pessoa poderia executar, não apenas bailarinos e que, através de sua dança, também se posicionou vigorosamente contra a cultura do excesso na sociedade americana e contra a guerra do Vietnam; Hauschenberg (1925 - 2008, EUA) que incorporava às suas pinturas materiais variados, como garrafas de coca-cola, jornais, embalagens de produtos industrializados, assim como pássaros empalhados e, deste modo, conectava, através de sua pintura, a vida à arte; Joseph Beuys (1921 - 1986, Alemanha) que intitulou sua arte como *ação* - buscando nela a espiritualidade através do corpo e em especial da fronteira da pele, acreditando em sua força curativa e restituidora de vida também pelo uso de materiais orgânicos -, em 62, em contato com o movimento *Fluxus*⁹, passa a acreditar que a arte deve estar voltada à promoção de uma sociedade igualitária na qual todos são artistas e na *5ª Documenta de Kassel* promove uma de suas ações mais contundentes, o plantio de sete mil carvalhos.

Outro nome de grande importância, e bem mais recente, dentro do expandido território da arte contemporânea é o de Marina Abramovic. Suas proposições performáticas exploram a relação entre o performer e o público, os limites do corpo e as possibilidades da mente. Em uma delas, Abramovic ofereceu instrumentos ao público que poderiam ser usados em intervenções no próprio corpo da artista, entre eles havia uma arma de fogo que chegou a ser apontada para sua cabeça.

⁹ *Fluxus* foi um movimento artístico, iniciado na década de 60, caracterizado pela mescla de diferentes artes. Fundado por George Maciunas (1931-1978) através da *Revista Fluxus* agregou artistas como George Brecht, John Cage, Jackson Mac Low, Joseph Beuys, Dick Higgins, Gustav Metzger, Yoko Ono, Allan Kaprow e Marcel Duchamp na produção de palestras, performances, música, poesia visual e *happenings*. Teve seu momento mais ativo entre a década de 60 e 70, se declarando contra o objeto artístico tradicional como mercadoria e se proclamando como a *Antiarte*. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fluxus>)

No cenário brasileiro, a grande expansão dos territórios da arte se deu em torno dos anos 60/70, através de artistas que integraram o movimento *Neoconcretista*. Porém, não podemos deixar de mencionar o modernista Flávio de Carvalho (1899 - 1973, Brasil), arquiteto e artista plástico que causou muitas reações de revolta na sociedade paulistana em décadas anteriores, através de ações performáticas provocativas. Em uma delas, intitulada *Experiência nº 2*, o artista, vestindo um boné verde, andou em sentido contrário ao da procissão de Corpus Christi, com intuito de desestabilizar o ritual, provocando os fiéis com seu estranho comportamento.

Lygia Clarck, por exemplo, (1920 - 1988, Brasil), uma das artistas que se destaca juntamente com Lygia Pape (1927 - 2004, Brasil) e Hélio Oiticica (1937 - 1980, Brasil), durante este movimento, leva às últimas consequências as possibilidades sensoriais e afetivas da arte. Construindo inúmeros objetos interativos para serem manipulados, vestidos, ouvidos e sentidos pelo público, a artista vai aprofundando o sentido terapêutico de seu trabalho. Assim, acaba por abandonar sua produção puramente artística, enveredando por experimentações corporais coletivas ou individuais que visavam à saúde psicoemocional dos participantes.

Nicolas Bourriaud¹⁰, ao analisar, em seu livro *Estética Relacional*, os atuais caminhos encontrados pela arte, ratifica tal processo de transformação ao dizer: “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica.” (2009: 29)

Seguindo este raciocínio, os artistas do movimento *Neoconcretista* destacaram-se propondo instalações plásticas que implicavam diretamente na participação do público. Um dos que rompeu mais radicalmente com antigos paradigmas artísticos, que sustentavam o espectador num lugar de mero admirador da obra, Hélio Oiticica, afirmou que:

A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais – mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente, mas um “estar” no mundo. (1986: 74)

A arte passou a se reconhecer não mais, apenas, como campo dedicado a produção de “obras acabadas” - para serem contempladas ou para provocarem

¹⁰ Nicolas Bourriaud (nascido em 1965) é importante curador francês e crítico de Arte. Desde 2011, vem dirigindo a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris).

reflexão no espectador. Esta, expande-se, adquirindo também um sentido de espaço-tempo vivencial e relacional; a arte é resignificada como um território propício a experiências das mais variadas. Seus propósitos voltam-se para promover a inter-relação do sujeito com sua realidade. Esta pode se dar tanto por meio de um contato direto e sensório com a materialidade das coisas em suas pequenas dimensões, como no caso de algumas obras de Oiticica intituladas *Bólides/caixas* - com seus materiais brutos para serem tocados pelos “espectadores-participadores”¹¹; como, também, através de proposições que o integram ao espaço total do entorno, como costumam possibilitar as *Instalações* ou as obras de *Land Art*¹², por exemplo. Outras proposições, ainda, lançam o receptor-“participador” em interações com realidades virtuais por meios tecnológicos, dentre tantas outras formas surpreendentes de inventar modos artísticos vivenciais e estéticos.

Tais experiências dizem respeito às questões subjetivas e existenciais de seus criadores e ganham, portanto, múltiplas formas. O ‘novo’ ou ‘inusitado’ que se apresenta a cada obra destes artistas é a expressão de uma busca por autoconhecimento que se dá através de uma ampla experimentação do mundo contemporâneo e não de uma busca superficial e narcísica pela descoberta de uma ‘novidade’. Assim, aparecem em seus trabalhos e proposições materiais novos, formas estranhas, modos inusitados, que correspondem a seus processos de investigação da realidade e de afirmação de suas idiosincrasias. A arte passa a ser o lugar da experimentação de si, um exercício visceral e também político do sujeito no mundo.

Cada proposição coloca para seu público-“participador” seus próprios parâmetros de aproximação e interação. Através dos materiais que oferece, das provocações que promove, tais obras instigam a curiosidade e inquietude do “receptor” propondo caminhos de contato e dinâmicas próprias de relação com a mesma que possibilitam percepções instantâneas e particulares. Para o público, ir ao encontro da arte ganha novo significado tônico, passa a demandar um estado de

¹¹ “Espectador-participador” foi um conceito desenvolvido por Hélio Oiticica - em seu livro *Aspiro ao grande labirinto* - para designar o fruidor de proposições artísticas que demandavam uma interação física com seus materiais ou elementos.

¹² A *Land Art*, também conhecida como *Earth Art* ou *Earthwork*, é o tipo de arte em que o terreno natural, em vez de prover o ambiente para uma obra de arte, é ele próprio trabalhado de modo a integrar-se à obra. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Land_Art)

atividade, passa a ser uma vivência semelhante a de um jogo a partir de regras que lhe são fornecidas a cada proposição específica. Demanda-se deste um estado de abertura para o 'novo' e de disponibilidade para a interação.

Essas proposições intentam, também, desestabilizar nossos modos usuais de vivenciar a realidade, nos fazendo estranhar atitudes cotidianas e possibilitando, assim, romper com limites comportamentais e, por vezes até, físicos, assimilados por condicionamentos culturais. Portanto, tais proposições demandam, muitas vezes, tanto para o performer quanto para o público, disponibilidade e coragem para expor-se a algum tipo de 'desconforto' ou 'risco'. O que está em jogo nestas obras-proposições são as nossas limitações em contraposição aos nossos amplos 'devires' perceptivos de tantas possíveis realidades. Segundo o jornalista e pesquisador Dilson Miklos¹³:

(...) a arte não é mais do que uma situação, um puro acontecimento, um processo. O fenômeno artístico não mais converge à contemplação. O artista é um proponente de experiências, cria um estado de permanente tensão e expectativa. (2010)¹⁴

Assim, neste tão distendido campo das artes, germinaram também, sobre o binômio vida/arte, as experimentações de Intervenção Urbana pelos espaços públicos da cidade. Tais intervenções potencializam para este sujeito-cidadão contemporâneo, pela construção de novos sentidos estéticos e políticos, seu mergulho na realidade específica da urbes.

1.3 Intervenção Urbana

Partindo da pertinente premissa colocada por Eleonora Fabião¹⁵, de que, "A estratégia da performance é resistir a definições. Ela trata justamente de desnormear

¹³ Dilson Miklos é jornalista, mestre em Ciência da Arte (PPGCA-UFF), especialista em Arte e Filosofia (PUC-RJ), graduado em Educação Artística - História da Arte (UERJ) e foi gestor do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CAHO), 2010.

¹⁴ Citação retirada do texto de apresentação da exposição *Confluências* no CAHO, Rio de Janeiro/2010.

¹⁵ Eleonora Fabião é atriz, performer e teórica da performance. Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação-UFRJ, é Mestre em História Social da Cultura (PUC – RJ) e Doutora em Estudos da Performance (New York University – NY) com financiamento CAPES.

classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística” (2009) farei aqui uma tentativa de inventariar pontos específicos da prática da Intervenção Urbana quando esta se vincula à ação do performer na rua. Permanecerei todo o tempo consciente da complexidade de tal campo expressivo e das limitações do discurso verbal quando buscamos mapear a inefável realidade dos fenômenos.

Um ponto de partida para refletir sobre possíveis significados e modos deste exercício é tomá-lo tendo como foco o fazer do performer – e aqui restrinjo o território de reflexão, já que existem tantos outros modos de intervir no espaço urbano que não incluem necessariamente sua presença. Modos estes que se dão pela projeção de luzes ou imagens sobre edifícios/monumentos/planos, ou pela colocação de elementos plásticos estranhos ao local escolhido para intervir, entre outras tantas formas e proposições.

Tendo delimitado meu campo de investigação, começo a reflexão mais específica sobre Intervenção Urbana’ com uma citação do artista-plástico e pesquisador Wagner Barja¹⁶ que afirma que: “Intervir é interagir, causar reações diretas ou indiretas, em síntese, é tornar uma obra inter-relacional com o seu meio (...)” (2008: 214)

Portanto, em busca de aproximar-me de uma definição, ainda que provisória, para a noção de intervenção urbana, tomo-a como um procedimento estético e/ou comportamental - produzido por meio da ação de um ou mais performers - com o propósito de intervir no espaço público da cidade interrompendo seu fluxo ‘orgânico’¹⁷, suspendendo temporariamente o automatismo dos modos e percursos de seus usuários para provocar nos mesmos (e o performer também se reconhece como um desses usuários) novas percepções sobre este *locus*.

Seguindo este raciocínio, podemos dizer que tais percepções buscam revelar aspectos específicos das diversas camadas constitutivas desse *locus*, camadas relacionadas tanto aos campos sensórios - a materialidade (arquitetura) do espaço;

¹⁶ Wagner Barja é artista visual e arte educador. Notório Saber em Artes Visuais, Teoria da Arte, História da Arte e Arte-educação: concedido pelo Conselho Superior de Educação/ ME, Mestre em Arte e Tecnologias da Imagem pela UNB e Coordenador Pedagógico da Casa de Cultura da América Latina na UNB.

¹⁷ Considerando fazer parte do fluxo ‘orgânico’, também, as interferências empreendidas sobre sua dinâmica pelos órgãos de poder institucionalizados.

seres e elementos estáticos ou em movimento; ritmos; sonoridades; atmosferas; aromas; volumes; cores; etc. - quanto aos seus campos relacionais e simbólicos de caráter político, histórico, cultural e/ou afetivo. Todos estes aspectos, que normalmente estão imbricados entre si, interessam a essa prática que visa interromper e desestabilizar o funcionamento ordinário dos espaços públicos da cidade.

Deste modo, creio que o aspecto mais relevante deste tipo de proposta seja mesmo sua intensa relação com os elementos constitutivos da realidade local para a qual foi concebida e na qual se realiza. A proposição-obra que emerge da problematização das questões de um *locus* urbano específico é, também, constituída por esse *locus* – espacial e simbolicamente – ao se efetivar interagindo com os elementos e os sujeitos-transeuntes ali presentes.

Não por acaso, as formas das proposições, geralmente, induzem o olhar e a percepção dos espectadores-participantes do acontecimento à materialidade e/ou às questões comportamentais e relacionais que emergem no próprio lugar para o qual foram pensadas. Raramente poderemos desvincular a *obra-ação* do(s) performer(s), e/ou os materiais trazidos por ele(s) para sua realização, do espaço no qual tais elementos são colocados em diálogo. Estas instâncias – performer(s), materiais, espaço, proposições e transeuntes – compõem um ‘todo’ inter-relacional expressivo e dinâmico amalgamado, mesmo que por efeito de ‘contraste’ ou ‘atrito’ entre as mesmas. Seus vetores de foco são - como a trama de uma rede com múltiplos fios interligando vários pontos - vias de mão dupla que interagem dando visibilidade uma à outra. Portanto, podemos afirmar que a Intervenção Urbana não é somente ‘concebida’ a partir dos fenômenos que dizem respeito aos conflitos ou sintomas do espaço da cidade, mas também ‘constituída’ pela própria cidade em sua materialidade e suas configurações sócio-políticas e simbólicas no momento da ação.

Em uma simplificada analogia com a ideia do jogo esportivo, poderíamos dizer que sua quadra é o território da cidade, no qual o foco-bola transita ricocheteando numa relação dinâmica e múltipla entre jogadores-elementos: performer(s), transeuntes e todos os outros ‘corpos’, vivos ou não, presentes nesta ‘quadra-localidade’ - que se configura tanto como ‘lugar’, quanto como mais um

‘jogador’, na medida em que a sua percepção – refiro-me ainda ao espaço - se altera constantemente interferindo no fluir do ‘jogo’.

O conceito de *site-specific*¹⁸, que tem origem no campo das artes-plásticas, propõe uma relação indissociável entre obra e espaço acentuando a sua materialidade. Deste modo, contribui para pensarmos a sua importância como elemento constitutivo da obra de intervenção urbana, sem, por isso, eliminar os aspectos de ordem política e simbólica levantados anteriormente - já que forma e conteúdo sempre compõem um “todo”, como reitera a artista-plástica e pesquisadora Zalinda Cartaxo ao dizer que:

Toda obra de *site-specific* constrói uma *situação*, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar* determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao *lugar* ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do *lugar*: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no ‘aqui-e-agora’, tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu *site* de instalação. (2009: 4)

Também na reflexão proposta pela diretora e pesquisadora Eloísa Brantes Mendes¹⁹ - que relaciona a prática da intervenção urbana aos procedimentos das vanguardas artísticas que buscavam a aproximação entre vida e arte e deslocavam o público do lugar de meros espectadores passivos para o de participantes da obra - o espaço urbano não será somente um novo ‘suporte’ da obra, mas um dos elementos fundamentais para sua invenção e concretização. Será neste lugar público e cotidiano das ruas da cidade, então, que se constituirão outras formas de experimentações artísticas, fundadas sobre novos e estranhos paradigmas. Diz ela:

Fora do “lugar da arte” [teatro, museus] os modos de apresentação da obra colocam em jogo suas próprias condições de realização. Não se trata, portanto, apenas do deslocamento do seu espaço de exposição, mas de

¹⁸ Tal conceito foi forjado no campo das Artes Plásticas nos meados dos anos 70, a partir de obras que são elaboradas para um local específico. Criadas de acordo com o ambiente, em tais intervenções, seus elementos visuais (escultóricos ou não) visam dialogar com o mesmo de forma determinante, como revela o próprio termo.

¹⁹ Tal conceito foi forjado no campo das Artes Plásticas nos meados dos anos 70, a partir de obras que são elaboradas para um local específico. Criadas de acordo com o ambiente, em tais intervenções, seus elementos visuais (escultóricos ou não) visam dialogar com o mesmo de forma determinante, como revela o próprio termo.

procedimentos artísticos que problematizam a relação corpo/obra, através de estéticas que inserem o espaço no seu processo de realização. (2010: 1)

Sendo assim, apesar de poder ocupar os mesmos espaços públicos do tradicional Teatro de Rua, as ações de intervenção urbana se distinguem claramente desse no modo de construir suas interações com estes espaços. De maneira geral, no Teatro de Rua, o espaço público funciona mais como suporte para o evento, pois suas peculiaridades ordinárias normalmente não adquirem tanta relevância para o acontecimento teatral; não são tão determinantes para o desenvolvimento da obra como na intervenção. Deste modo, este tipo de manifestação delimita mais precisamente os territórios diferenciados de quem assiste e de quem performa. O formato usual da plateia em arena ou semi-arena, propondo um foco único e central para o olhar do espectador, mantém claras tais fronteiras entre ator e público, acentuando o caráter espetacular do acontecimento. Nos casos de espetáculos itinerantes, normalmente, o espaço ganha maior importância para a cena tornando-se mais permeável e intercambiante.

Imagem 1 – Coletivo Líquida Ação – PUC-RJ - 2010



Fonte: <http://coletivoliquidaacao.blogspot.com.br/>

No caso da Intervenção Urbana performática todos os elementos que estão presentes no espaço - performers, transeuntes que se detêm diante dela ou não, a

arquitetura do local, os veículos em trânsito, etc. - se imbricam de maneira mais direta, construindo uma dinâmica relacional plural e horizontalizada. A infinidade de focos de atenção e as subjetivas percepções possibilitadas pela ação performática - tanto ao público-transeunte, quanto aos próprios performer(s) em 'jogo' - desestabiliza as hierarquias do olhar e, conseqüentemente, também as hierarquias comportamentais e políticas, promovendo um tipo de "espetacularidade difusa", como bem define Eloísa Brantes Mendes em articulação com reflexões propostas por Nicolas Bourriaud, em seu já citado livro *Estética Relacional*:

Comparando o espaço como suporte expositivo da obra (nas artes visuais) e o espetáculo como a dimensão expositiva do processo cênico (no teatro), pode-se dizer que na intervenção urbana a "cena" não se fundamenta na relação atores/espectadores situada em espaços públicos, como acontece no teatro de rua. Mas na provocação de um olhar estético sobre a cidade exposta como cena. O espaço como gerador de sensações é matéria de uma encenação baseada na criação compartilhada entre participantes. Isto não necessariamente exclui a dimensão espetacular da performance, mas aponta para uma espetacularidade difusa que se manifesta por situações perturbadoras, pela invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas que transformam a vivência do espaço urbano, pela produção de espaços-tempos relacionais. (2010: 1)

As relações possíveis entre público/performer/espaço performático são estabelecidas de forma ampla, num território multiplamente compartilhado, poroso, esgarçado, volátil, cheio de camadas inter-comunicantes. Diferentemente no Teatro de Rua os elementos espaciais do local situam-se numa órbita mais aberta em torno do público. Neste, a cidade em fluxo 'emoldura' o acontecimento cênico, tendo suas manifestações, como já dito anteriormente, menor interferência e relevância para o acontecimento proposto pelo(s) artista(s).

Quando Eloísa fala de "espetacularidade difusa" reconhece que há nesta prática um direcionamento do olhar do transeunte provocado pela ação do performer e/ou pelos elementos que o mesmo coloca no local e que determinam, assim, algo a ser visto, valorizando certos 'lugares' em detrimento de outros; mas também - e principalmente - aponta para sua estrutura dialogante, permeável, que mantém e acolhe a vulnerabilidade e as constantes oscilações dos ângulos de visão.

Na Intervenção Urbana, a escolha por um foco de atenção é opcional e, em certa medida, bastante democrática. Misturada aos múltiplos acontecimentos do cotidiano, a ação do performer, normalmente, funciona como um convite ao olhar do cidadão-passante e à sua interação. Apesar de estranha ao comportamento local, a

ação é realizada, em geral, valorizando mais o sentido interativo do acontecimento que o 'modo' como o performer a realiza. Consequentemente, desconstrói-se o antigo lugar glamurizado do 'artista virtuoso', contribuindo novamente para uma relação mais horizontal e difusa, que potencializa a subjetividade e a troca instantânea entre as instâncias do proponente-performer e do transeunte-participante.

Quanto maior o diálogo do performer com os elementos espaciais, mais sua presença será diluída e mais elementos estarão oferecidos à percepção do público. Neste tipo de jogo performático, a visão do espectador é induzida constantemente a abarcar o espaço e seus elementos constitutivos, como lugar a ser reconhecido, formando novos e diversos quadros sucessivamente. Ao investir nestes deslocamentos múltiplos do olhar, incluindo outros focos de interesse durante a ação para além da presença física do performer, a intervenção proporciona, também, interações espontâneas entre o próprio público, possibilitando um ambiente de troca inusitada que, do mesmo modo, contribui para desconstruir, ainda que efemeramente, os lugares sociais pré-fixados.

A instância temporal também é um fator interessante de diferenciação entre o Teatro de Rua e a intervenção urbana. No caso da intervenção, o tempo corrobora para sua forma aberta, atravessável e dialogante com o meio. O passante, interessado na intervenção proposta, pode ou não se manter diante do performer até o final da ação, já que não há necessidade de sustentar sua atenção durante o tempo integral da mesma, como seria mais desejado numa apresentação teatral – que, geralmente, apresenta uma narrativa mais linear, com início, meio e fim.

O acontecimento performático permite circulação, escolhas, recepção por fragmentos. O espectador cria o seu próprio movimento e tempo compartilhando o acontecimento a partir de seu desejo e possibilidade. Este aspecto acentua o caráter interativo, subjetivo e libertário da performance urbana. Nela não cabem ao performer sentimentos de rejeição ou abandono quando ocorre o afastamento de quem assiste. A liberdade de ambas as partes é o princípio que interessa à tal prática. Cada um constrói sua vivência perceptiva a partir de seu interesse instantâneo e possibilidade de permanência. Tudo decorre sobre um espaço-tempo passível de aproximações, interações e distanciamentos, num tempo subjetivo, isento de pré-determinações. Este terá uma duração específica para cada

espectador de acordo com sua escolha de permanecer ou não em interação com a ação performática. A autonomia do espectador compõe a experiência do evento - sua percepção, sua memória e seus sentidos.

O tempo constitui-se, então, como mais um elemento com o qual também é possível 'jogar', estabelecer uma relação de construção e desconstrução, espontânea e instantânea. Assim, retomamos aqui a ideia, já colocada anteriormente, da linguagem da Intervenção Urbana como 'jogo' performático interativo e subjetivo.

Falando de tal proposição, enquanto 'jogo' vivo, estabelecido no espaço da rua com todos que nela estão - com seus respectivos trânsitos e velocidades, diferentes propósitos, distintas perspectivas, comportamentos e percepções - não há como não refletir sobre sua intenção relacional e, portanto, sobre sua potência política. Andrea Maciel Garcia ao citar, em sua dissertação, um fragmento de Argan dedica-se, também a essa reflexão: "se colocar matéria no espaço é intervir, essa matéria é também pensamento. Portanto, pensar o espaço é interferir e, nesse sentido, toda intervenção é indissociável de uma dimensão ideológica." (ARGAN *apud* GARCIA, 2008: 41)

Nesse jogo de proposições interativas que se interpõem no espaço-tempo cotidiano da urbes, há que se reconhecer que tanto o seu *locus*, quanto o seu público-receptor não se encontram num estado de neutralidade, todos estão carregados de cultura, modos e significações e, portanto, há que se estar consciente que qualquer proposição de ruptura com o funcionamento 'normal' deste território deve levar em conta o imaginário de seus usuários, as relações estabelecidas entre eles, sua história, sua vitalidade, seus atravessamentos, como também sinaliza, o já citado performer, Wagner Barja:

O lugar pensado como suporte e o interator da ação artística pressupõem o pensar a cidade em toda sua complexidade, sua história, sua lógica sócio-espacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana. (2008: 213)

Como diz o compositor Gilberto Gil: "É sempre bom lembrar / que um copo vazio está cheio de ar". Portanto, um lugar é sempre habitado por algo - ainda que invisivelmente -, o que demanda do performer-interventor uma atenção especial para o espaço em todas as suas dimensões: materiais e simbólicas, pois será com este

lugar, repleto de significações para seus usuários, que o propositor irá jogar. Será em busca de suas possíveis brechas e fissuras, então, que o performer se aventurará; visando abrir espaços subjetivos por onde possam aflorar novas percepções e provocar surpreendentes comportamentos, novos gestos e atitudes em relação a este *locus* familiar, que é a cidade na qual habitamos.

A intervenção pode ser um modo potente de colocar questões ao coletivo múltiplo e circulante da cidade. Neste lugar, no qual todos se igualam sob a nomenclatura de cidadãos, a ação da intervenção possibilita a troca humana pela subversão dos guetos sociais fundados sobre os estigmas e preconceitos e promove, pelo efeito 'surpresa', interações impensadas no fluir ordinário do lugar, perturbando os 'contratos' sociais preestabelecidos entre os seus distintos usuários.

Carrera, ao refletir sobre seu conceito de "Teatro de Invasão", também ratifica a função política da arte na cena urbana e a necessidade de se contextualizar este exercício:

Os núcleos urbanos estão definidos pelas falas e práticas cotidianas de seus habitantes e emergem como construções simbólicas criando campos relacionais. Os campos relacionais da cidade se dão dentro de um ambiente complexo, multifacético e fragmentado. (...)
(...) Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. Essa relação não é necessariamente amistosa por isso é pertinente trabalhar com a noção de um teatro de invasão, dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado. Toda performance teatral na rua é uma possibilidade de prática invasora. A partir dessas noções podemos pensar como se dá a ação reflexiva e crítica daqueles que habitam a cidade, e também particularizar nossa abordagem daquele teatro que toma as ruas, praças e edifícios como dispositivo cênico. (...)
Lançar o teatro na rua, e mais particularmente, propor um teatro que invade a cidade é buscar um instante de re-organização do que reconhecemos como cotidiano. (2009: 2, 3)

A performance urbana visa a abertura de espaços vazios, parênteses temporais ainda que fugazes, que possibilitem resignificar antigas tramas relacionais compartilhadas tacitamente no dia-a-dia. É inevitável reconhecer sua proposição política de promover, no decorrer de um tempo ordinário no espaço da urbes, a visibilidade do que se tornou 'invisível'. Lançando mão dos mais variados materiais e das mais inusitadas formas de intervir no espaço-tempo cotidiano, sua prática

geralmente provoca desconfortos e estranhamentos em relação a situações sociais discrepantes, extremas, mas, assimiladas paulatinamente às paisagens urbanas²⁰.

²⁰ Um bom exemplo deste tipo de proposições é o caso da performance *O Chão nas Cidades*, na qual Andréa Maciel Garcia, autora da mesma, junto com alguns performers parceiros deitaram-se no chão do Largo da Carioca causando no ambiente reações das mais variadas. Alguns transeuntes indagaram aos performers o porquê de estarem no chão: uma mulher revoltou-se por ter pensado que Andrea estava passando mal e não simplesmente se “deitando para olhar para o céu”, como respondeu a performer ao ser indagada pela transeunte; um outro sujeito resolveu partilhar do acontecimento deitando-se também como os performers; enfim, o acontecimento provocou diversas reações no público passante.

2 HOMEM-PRODUTO

2.1 Sinal de trânsito: lugar de encontros, diversidades e significações

A partir de um olhar inquieto e investigativo para a cidade e seu cotidiano, saltou-me à visão o local do sinal de trânsito. Tal local, além de deflagrar graves sintomas de nosso sistema político-econômico, que serão descritos mais adiante, carrega em seu bojo elementos estruturais pujantes, nitidamente favoráveis ao desenvolvimento de propostas de Intervenção Urbana.

A grande quantidade e a multiplicidade de pessoas que por ali passam, tanto quanto o elemento da 'pausa' – que se efetiva pela dinâmica dos sinais luminosos que interrompem o movimento das vias possibilitando a construção de um tempo de suspensão -, fazem deste espaço um lugar interessante para este tipo de ação²¹.

Comum nos locais de circulação das cidades de médio e grande porte, tal lugar legitima a grandeza e complexidade das mesmas, apresentando inúmeros aspectos relevantes para uma compreensão de suas relações sócio-políticas. Trama-se neste lugar, aparentemente 'banal', o movimento de veículos e pedestres regido por um sistema eletrônico ritmado, que visa organizar tal trânsito orquestrando o fluir de seus habitantes. Ali se entrecruzam cidadãos bastante diversos em seus modos de vida, pertencentes às mais díspares classes sociais e

²¹ Vários artistas têm empreendido ações de intervenção urbana neste mesmo lugar.

O artista mineiro Ducha, é um bom exemplo. Há mais de dez anos atrás promoveu no sinal do cruzamento entre a Av. Rio Branco e a Rua Buenos Aires a intervenção intitulada por *Laranja*. Nela, um transeunte, carregando um saco de papel cheio de laranjas, no momento em que está atravessando o cruzamento sobre a faixa de pedestres, tem seu saco rasgado, aparentemente por acaso. Suas laranjas espalham-se pra todos os lados gerando, em torno do acontecimento, uma grande mobilização da multidão que por ali passava.

Outra intervenção que vale citar é o trabalho da artista, também mineira, Cinthia Marcelle, intitulado *Confronto/2005*. Esta, inicia-se com dois malabaristas se apresentando com claves de fogo, durante o sinal fechado, sobre a faixa de pedestres de uma grande via da cidade de Belo Horizonte. Quando o sinal abre para os carros estes se retiram voltando para a calçada. Ao fechar novamente o sinal, juntam-se nesta atividade mais dois outros malabaristas além da dupla inicial e, assim sucessivamente, até formarem um barreira com 8 malabaristas na quarta vez em este fecha. A partir deste número de malabaristas, o grupo se mantém na frente dos carros mesmo quando o sinal fica verde para os veículos e, então, os motoristas dos carros, impacientes com o impedimento da travessia, disparam suas buzinas e tentam forçar a passagem, colocando-se explicitamente em confronto com o grupo dos malabaristas.

ideologias, e que, através das pausas impostas por este sistema, são levados a compartilhar seu espaço-tempo interagindo de alguma maneira.

Nesse lugar, encontram-se motoristas e caronas, em veículos públicos ou particulares (a trabalho ou a passeio), pedestres, ciclistas, vendedores, malabaristas e performers variados, pedintes e até, por vezes, criminosos, como ladrões ou assaltantes. Circulam por este local, portanto, uma rica paleta de 'personagens urbanos' com hábitos, culturas e possibilidades econômicas distintas; sujeitos urbanos pertencentes a universos paralelos, coexistentes dentro do amplo espaço da cidade, e, sobre muitos aspectos, não cambiantes, mutuamente impermeáveis e até desconhecidos entre si. Assim, a pluralidade destes encontros possibilitados por este *locus* ratifica sua potência como espaço para o desenvolvimento de proposições estéticas e relacionais politicamente provocativas.

Esses encontros, promovidos nesses cruzamentos, com os quais lidamos cotidianamente sem, destarte, sentir estranhamento, estão alicerçados historicamente e podem sinalizar a um olhar mais agudo, para além do fluxo do tráfego, outras camadas de significações.

As relações que ali se instauram, não se estabelecem aleatoriamente, estão ancoradas implicitamente sobre um passado que compõe a multiplicidade do processo de constituição de nossa nação brasileira. Processo no qual vigoraram políticas expansionistas invasivas e exploratórias - propulsionadas por forças bélicas - e que foi responsável por misturar aqui povos e culturas advindas de lugares distintos do planeta com condições de vida diversas. Portanto, se vê ali impressa, sob novas formas, através destes encontros entre realidades econômicas e comportamentais tão contrastantes, essa história iniciada em tempos remotos. Tal história continua sendo desdobrada e sustentada, ainda hoje, por um sistema capitalista, recentemente, globalizado, que fomenta e oferece suporte à essas desigualdades sociais. Sistema que continua proporcionando facilidades e confortos para poucos, enquanto a maioria da população passa por dificuldades de diversas ordens: moradia, saúde, saneamento, emprego, instrução, transporte, etc.

A diversidade desses encontros é também responsável e proporcional à variedade perceptiva e emocional provocada nos sujeitos que ali interagem. Toda uma extensa gama de afetações resulta desta trama relacional possibilitada pela configuração específica deste *locus*. Estados de apreensão ou admiração,

indiferença ou surpresa, sentimentos de fraternidade ou medo, entre tantos outros, são afloramentos psicoemocionais instantâneos, advindos de fatores relativos aos intentos e necessidades dos diversos sujeitos implicados nessas interações ou dos acontecimentos delas decorrentes. Também este aspecto reforça sua relevância como lugar favorável a embates artísticos e ideológicos, reafirmando seu vigor como espaço gerador de surpreendentes interações sócio-políticas.

2.2 Surge o *Homem-Produto*

Assim, chamou-me especialmente a atenção nesse lugar, o 'personagem urbano' do *ambulante-performer*²² e sua ação de vender. Este indivíduo - que, como um 'rebento' de nossa sociedade, surpreende a previsibilidade da paisagem das rodovias e impondo sua presença e atividade, ali se coloca para garimpar seu sustento à margem da legalidade - tornou-se o mote da reflexão que se desdobraria na intervenção e conceito: *Homem-Produto*.

São eles, entre homens e mulheres, crianças, jovens ou idosos, deficientes físicos, geralmente de classe baixa: vendedores ambulantes dos mais variados produtos, que, muitas vezes, os carregam sobre o próprio corpo como vestes ou adereços; profissionais circenses e artistas performers de diversos tipos; meninos que jogam malabares com bolas de tênis ou limões ou fazem acrobacias ou, ainda, correm velozmente entre os carros para vender seus sacos de balas durante o curto período do sinal fechado; entre outros. Estes inúmeros cidadãos-trabalhadores anunciam com simplicidade e objetividade seus produtos ou propagam extensos e complexos textos com sofisticadas ou inusitadas performances vocais ou executando inventivas ações com notável carga espetacular em busca de renda para a própria sobrevivência.

Tais sujeitos aproveitam-se da interrupção do fluxo dos veículos e colocando-se na frente dos mesmos, sobre a faixa de pedestres embaixo dos semáforos ou em

²² Neste conceito, me interessa enquadrar, além dos vendedores de produtos 'materiais' diversos, com suas performances de venda - que variam extensamente no que diz respeito à expressividade e criatividade -, os vendedores de 'performances' de malabarismos, acrobáticas, entre outras mais inusitadas; bem como, estendê-lo aos ambulantes que circulam dentro dos transportes coletivos.

movimento entre os automóveis engarrafados, passam a ser foco da atenção de seus motoristas e caronas. Explorando a disponibilidade, ainda que involuntária, destes em olhá-los durante o tempo do sinal fechado ou dos congestionamentos, transformam esse local num espaço de trocas comerciais e cênico, de acordo com suas ações.

O elemento da pausa é de suma importância para que esta dinâmica se configure, é ela a responsável pelo aparecimento da figura do *Homem-Produto* nesse local específico. É a suspensão temporária do movimento dos veículos em deslocamento pelo espaço da urbes que torna possível esse evento relacional de objetivo comercial e, por vezes também, espetacular.

Oportunamente espalhados pelos cruzamentos e congestionamentos das ruas da cidade, tais comerciantes informais - propagando seus pregões ou executando suas performances em função da venda de produtos 'materiais' ou 'performáticos' - sobrepõem ao espaço 'físico' funcional das vias e cruzamentos de trânsito o espaço 'comercial' e 'cênico', instaurando-os pela ação efêmera que nele empreendem.

Realizei, então, que havia neste referido lugar, através desta figura tão característica dos nossos tempos, que ali irrompe trazendo diversos produtos para vender, uma grande pujança para falar de questões urbanas flagrantes: a desigualdade social e a falta de perspectiva de diversas ordens para a população pertencente às classes baixas, o consumismo exacerbado, a intensa produção de materiais descartáveis, a supervalorização da visualidade (elemento imperativo em nossa sociedade) em detrimento dos conteúdos, a relação desconfortável e impaciente com o tempo gasto durante os percursos pela cidade, dentre outras questões afins. Havia também a possibilidade de, num plano artístico, abordar questões que fazem parte do campo experimental da arte contemporânea e que relacionam-se com a discussão da performance como linguagem cênica-relacional conectada diretamente à vida cotidiana.

Deste modo, a figura performática do vendedor ambulante - que fazendo do seu corpo o suporte de produtos de consumo em geral e, assim, submergindo sua identidade por baixo desses materiais, transformando-se em verdadeira barraca móvel – foi escolhida como imagem sintetizadora dessas reflexões e condensadora dos sintomas de um sistema econômico opressor e excludente.

Imagem 2 – Ambulante-performer – Homem-Produto - 2012



Foto: Tatiana France

Seu corpo, suporte de um “figurino” que comunica um drama social, pode, em contraponto, revelar sua potência criativa, possibilitando um olhar para sua ação de vender como performance autêntica, singular. Então, da figura do *ambulante-performer* - um indivíduo entre sujeito e objeto, empurrado para as margens do sistema de produção e consumo, e que, portanto, emprega a maior parte de seu tempo nesta atividade de venda itinerante dentro do centro urbano, exercendo (ou não) a sua ‘diferença’ através de sua ‘performance comercial’ -, desdobrou-se o abrangente conceito do *Homem-Produto*.

2.3 Parangolé-figurino-instalação

O *Homem-Produto* ganha forma, assim, através da interação dos performers com o material plástico e sonoro que denominamos por *manto-homem-produto* ou *figurino-instalação-homem-produto* ou, ainda, *parangolé-homem-produto*, por

notarmos uma grande correspondência visual e funcional com os *Parangolés* concebidos por Hélio Oiticica. Correspondência essa que será aprofundada mais a frente.

Imagem 3 – Parangolé – Oiticica



Fonte: http://www.digestivocultural.com/upload/jardel_diascavalcanti

Imagem 4 – Homem-Produto – Pç. Tiradentes - 2010



Foto: Vladimir Freire

Este *manto-homem-produto* é confeccionado pelo próprio performer com embalagens de produtos industrializados. Estas, podem advir dos produtos que foram utilizados por eles em suas residências, locais de trabalho ou lazer, como também, podem ter sido catadas pelo caminho por onde passaram, por terem de algum modo lhes chamado atenção – encontradas jogadas pelas ruas da cidade ou nas lixeiras dos condomínios onde moram, utilizadas em festas que frequentaram, entre outros locais e situações. Tais embalagens contam, portanto, a história de suas ações, comportamentos e trajetos diários.

São elas: latas de alumínio de bebidas variadas, molhos, conservas, caixas de papelão de produtos de limpeza, de eletrônicos, sapatos, roupas, embalagens de pizzas, de tortas e refeições para viagem, garrafas *pet* de bebidas, de aditivos para automóveis, sacos plásticos de biscoitos, de chocolates, balas, de ração para

animais, potes de isopor ou de plástico para cosméticos, remédios, apetrechos variados, pacotes de papel para cigarros, copinhos de mate ou guaraná - enfim, uma diversidade de tipos de embalagens com uma riqueza de formas, cores e materiais criadas para inúmeros tipos de produtos de consumo.

Todo este material, selecionado para compor o *manto-homem-produto*, é limpo e restaurado²³ e fixado com cola de contato sobre uma rede tipo arrastão, cortada no formato de um quadrado com aproximadamente 2m x 2m - variando seu tamanho de acordo com o do performer que o vestirá.

Para que possa ser vestido como um manto, é feito um corte no centro desse quadrado para a passagem da cabeça. Porém, esse corte deve ter o comprimento mínimo necessário para tal passagem, a fim de evitar ao máximo expor o corpo do performer quando esse se colocar inteiro embaixo do manto ou quando é inicialmente exposto apenas como instalação plástica, aberto sobre o solo sem a presença do performer.

Este *manto-figurino-instalação* - que, por meio da escolha do material das embalagens descartáveis, simboliza nosso modo de vida contemporâneo - em alguma medida, também pode aludir aos mantos que Bispo do Rosário construía a partir dos objetos abandonados que encontrava pelos hospitais em que esteve internado. Assim, como o artista, que costurava seus 'objetos-resíduos' sobre enormes capas de tecido nas quais pretendia representar sua profética 'recriação do mundo', os *performers-urbitantes*, colando em seus mantos as embalagens dos produtos por eles utilizados ou encontradas em seus caminhos, recriam, à vista do transeunte, um 'mundo descartável', valorado por invólucros.

²³ As embalagens são restauradas para darem ideia de que o produto ainda está íntegro, pronto para ser comprado e consumido. A intenção inicial é que a imagem do *manto-homem-produto* remeta diretamente aos produtos e não aos seus resíduos considerados como lixo. Destarte, a cada intervenção realizada os materiais danificados são trocados por outros limpos e restaurados do mesmo modo.

Imagem 5 – Manto – Bispo do Rosário



Fonte: <http://www.zeronaldo.com/2012/a-incrivel-exposicao-do-bispo-do-rosario-na-30-bienal-de-sao-paulo/>

O processo da confecção do manto – que compreende várias fases, desde a coleta das embalagens, passando pela restauração à colagem final das mesmas sobre a tela - empreendido pelos próprios performers, configura outro aspecto de reforço a uma possível analogia entre esses dois *mantos-figurino-instalação*. A *obra-instalação*, como no caso dos mantos *rosareanos*, é fruto de uma prática integrada à vida cotidiana dos *performers-urbitantes* e que, portanto, fortifica a relação dos mesmos com o material com o qual irão interagir no momento da ação.

Durante a intervenção são construídas inúmeras imagens a partir dessa interação com o manto. Uma delas é a imagem formada pelos performers na posição vertical, vestidos com o manto pela cabeça. Tal imagem remete diretamente a figura dos vendedores-ambulantes que fazem do seu corpo suporte dos produtos que comercializam²⁴ - e que motivaram essa ação tanto quanto os ‘vendedores de performances’. Contudo, o impacto visual e sonoro do manto em si e seu múltiplo uso por parte dos mesmos no decorrer da ação amplia as possibilidades reflexivas

²⁴ Como, por exemplo: os vendedores de acessórios para carros e celulares que os penduram em torno do pescoço e sobre os braços; ou uns que sobrepõe bonecos infláveis a cabeça, como chapéus e também pelos braços; ou outros que camuflam metade do corpo sob um aglomerado de enormes bolas coloridas; entre outros que encontram ainda outras formas inusitadas de transportarem seus produtos.

do público-transeunte distendendo seus significados para além da figura do ambulante, como dito anteriormente.

Assim, o manto *figurino-instalação*, através de uma exploração dinâmica e criativa de sua materialidade, fatura o cotidiano da urbes propondo reflexões sobre diversos paradigmas urbanos. Entre eles, podemos citar, nossa prática veloz de consumo, que se desdobra na 'cultura do descartável' e na produção excessiva de lixo nas grandes cidades, a criação de subempregos deflagrado pelo caráter marginalizante de nosso sistema capitalista, o envenenamento do corpo humano por um alto consumo de produtos químicos, entre outros que também dizem respeito a nossa sociedade industrial; todos estes afloramentos simbólicos, contudo, não excluem a permanente possibilidade de outras percepções subjetivas, ainda não nomeadas.

A ação do *Homem-Produto*, que tem sua inspiração num fenômeno que eclodiu no espaço urbano dos sinais de trânsito das rodovias das grandes cidades subdesenvolvidas, foi concebida inicialmente para ser executada nesse mesmo espaço. Contudo, sua prática acabou por transbordar para outros tantos territórios, com semelhante potência comunicativa, distintos do original, como: praças, parques, centros culturais, transportes coletivos, pátios, boates, etc.

Tais práticas, executadas nesses diferentes espaços públicos, foram responsáveis pelo nascimento de questões relativas ao fazer do *performer*. Certamente não poderei elucidar todas essas questões - dada sua abrangência e o curto espaço de tempo de uma dissertação de mestrado -, no entanto, apresentarei algumas dessas questões mais adiante.

2.4 Formatos e movimentos do *Homem-Produto*

2.4.1 Formatos

A intervenção *Homem-Produto* tem formatos variados. Em cada situação em que é executada se configura diferentemente a partir das características e propósitos específicos de cada lugar e evento.

Dentre eles podemos destacar três modos mais usuais.

Um primeiro seria o formato **aberto**, no qual os performers partem apenas de uma indicação básica sobre o percurso em que transitarão. Durante este, fazem uso do repertório de movimentos e interações já experimentadas, em laboratórios dentro de salas fechadas e em outras intervenções anteriores, mesclando à tais movimentos momentos de livre improviso.

Nele, os performers improvisam com grande liberdade criativa, estimulados pelas situações surpreendentes que vão ocorrendo e pelos elementos espaciais inusitados que vão se apresentando no trajeto. Esse formato **aberto**, então, os obriga a um exercício intensificado e constante de ‘escuta’ interna e externa, um estado redobrado de atenção a si e ao grupo de performers e aos acontecimentos e elementos presentes no espaço.

Como essas interações improvisadas se dão a partir das percepções momentâneas, em constante transformação, demandam dos mesmos uma abertura para relacionarem-se com o imprevisível e coragem para experimentarem um tipo de jogo que os coloca constantemente em risco. O sentido de presença é, assim, exacerbado, pois afinal suas proposições instantâneas não têm garantia de boa recepção pelos transeuntes que testemunham a ação. Nesse tipo de prática é fundamental uma atitude de entrega e receptividade, um estado de grande permeabilidade ao entorno, já que nessa interação residem as possibilidades do performer de empreender descobertas e ampliar a potência significativa da intervenção. Neste formato a ênfase está em abrir novas perspectivas para a ação.

Concordo com artista improvisadora Dudude Herrmann, de quem falarei no próximo capítulo, quando ela diz que na prática improvisacional os performers exercitam também sua capacidade de lidar com possíveis frustrações:

Eu tenho que confiar, confiar e ver pra onde nós vamos e ser muito humilde, porque nós podemos dar com os burros n’água e quando a gente dá com os burros n’água, tem momentos que são um desastre (...) e a gente não deixa de aprender, não é a toa que meu campo de interesse tem sido a improvisação.²⁵

Nessas ações de formato **aberto** as combinações de percurso são feitas antes de seu início, mas podem ser modificadas ou expandidas durante o próprio

²⁵ Em entrevista realizada pela autora da dissertação no Atelier da Dudude, Casa Branca/MG, agosto de 2012.

percurso. Tudo dependerá dos acontecimentos e interações com o espaço, entre os performers e entre esses e os cidadãos que a presenciaram.

Neste formato a intervenção se inicia quando os performers vestem o *manto-homem-produto* e finaliza quando os mesmos despem-se do 'material'.

Um segundo formato podemos chamar de **roteirizado**. Com essa nomenclatura, buscamos diferenciá-lo do anterior (**aberto**) sem criar uma dicotomia, uma contraposição, como seria o caso se o denominássemos como **fechado**. Se assim o fizéssemos, acredito que estaríamos em desacordo com a própria singularidade das proposições performativas de Intervenção Urbana, já que estas se caracterizam, primordialmente, pelo jogo instantâneo com o espaço-tempo vivo do cotidiano da urbes e pelas surpresas que este constantemente oferece.

Quando o denominamos por **roteirizado** afirmamos, então, que sua forma de acontecer se dá por meio de definições prévias detalhadas, mas que não deixam de acolher improvisos. Essas definições dizem respeito às ações que serão executadas - que comumente nomeamos de *movimentos* -, à ordem em que serão sequenciadas, ao tempo aproximado de duração das mesmas e aos deslocamentos pelo espaço determinado para a intervenção. Assim, tais ações ou *movimentos* configuram uma estrutura constituída de início, meio e fim, previamente determinados; porém, são elas sempre permeáveis aos imprevistos e percepções que afloram no momento presente.

Esses *movimentos* - que podemos identificar como um 'repertório' da prática da intervenção *Homem-Produto* - são ações geralmente conhecidas dos performers e, portanto, mais elaboradas em suas formas. Elas foram vivenciadas ou ensaiadas em práticas públicas ou laboratórios internos realizados anteriormente. Também, a cada vez, podem entrar nessa mesma estrutura de *movimentos* novas propostas. O modo de trabalho do grupo é processual, e, portanto, tudo pode ser revisto e atualizado a cada execução.

Um dos fatores, então, que interferem na construção da estrutura são as ideias que surgem a partir das especificidades de cada evento. São elas relacionadas a inúmeras características que envolvem cada execução, tais como as configurações locais: espaciais, sócio-políticas, culturais, temporais, entre outras. Por vezes, pode-se também inserir novas formas de interações para promover

algum tipo de ênfase em algum dos aspectos relacionados ao público que se deseja sensibilizar.

Novas ideias de ações dentro do roteiro de *movimentos* também são agregadas a partir de descobertas feitas em improvisos ou podem advir de discussões e reflexões que, da mesma forma, compõem a forma do grupo trabalhar – fator que reforça seu aspecto processual. Nessas discussões, os performers reveem coletivamente as questões relativas à intervenção, a partir de reflexões vindas de uma prática individual de observação do espaço e do viver urbano, incorporada ao seu dia-a-dia de cidadãos.

E uma terceira possibilidade é constituída pela mistura das duas formas anteriores, compondo, assim, o que poderíamos chamar de formato **misto**. Neste, os performers têm um roteiro de *movimentos* já conhecidos e encadeados, conectados à espaços específicos, pré-observados e definidos pelo grupo para o empreendimento da intervenção, intercalado com momentos de deslocamento em atividade de livre improvisação, como no formato **aberto**.

2.4.2 Movimentos: uma descrição da intervenção no formato roteirizado

O primeiro grande *movimento* da intervenção *Homem-Produto* é intitulado **abstrato**. Composto de várias ações encadeadas, tal movimento constrói inicialmente uma atmosfera propícia à contemplação com a exposição dos *mantos-homem-produto* esticados e espalhados sobre o solo do espaço definido para a execução da intervenção. Ainda sem a presença dos performers no local, o material plástico exposto desnaturaliza o espaço ordinário do cotidiano provocando estranhamento ou interesse nos passantes.

Os performers vão, num lento deslocamento, aparecendo um a um na área determinada para a ação. Contrastando com o ritmo acelerado dos transeuntes, sustentam, assim, esta atmosfera estranha a usual.

Descalços, com seus corpos bastante expostos - cobertos apenas por uma malha fina de helanca cor da pele sobre as áreas da bacia e no caso das performers femininas, acresce-se um top para cobrir seus bustos -, vão ocupando gradativamente o local.

Vindos de algum lugar reservado²⁶ - onde, normalmente, se concentram e, aquecem-se coletivamente antes de iniciar a ação - vão caminhando calmamente cada um em direção ao seu manto. Posicionando-se ao lado do mesmo na vertical, mantêm-se, então, de pé em pausa conjunta durante um período. Em seguida, um performer começa a mover-se para deitar e, deste modo, provoca um movimento coletivo de ida ao solo, no qual cada um se deita numa posição diferente ao lado de seu *parangolé-homem-produto*, pausando, novamente, agora na horizontal.

Imagem 6 - Homem-Produto – Museu da República - 2011



Foto: Augusto Mota

Então, cada performer, muito lentamente, vai penetrando embaixo do manto até desaparecer completamente sob as embalagens. Esta ação de submergir embaixo do *parangolé-homem-produto* é executada em três etapas entremeadas por pausas, que intentam uma simultaneidade coletiva de tempo, porém sem muita rigidez. Nela, cada performer enfia primeiramente apenas uma parte qualquer do corpo por baixo do manto e pausa. Em seguida, arrasta-se por baixo do mesmo até sumir a metade do corpo e para de mover-se mais uma vez. Na terceira etapa, deixa somente uma outra pequena parte do corpo para fora, como uma das mãos ou a cabeça ou um

²⁶ Banheiro de restaurante, sala de exposição, etc.

dos pés, parando novamente em conjunto com o grupo. Depois da terceira pausa, enfim, o performer submerge o corpo inteiro.

Após nova pausa, depois do desaparecimento total dos corpos dos performers por baixo dos *parangolés-homem-produto*, uma sutil pulsação de movimento é iniciada. O manto que estava inerte começa a mover-se como se respirasse e em seguida os performers começam a brotar, sequencialmente, partes de seus corpos - como: mãos, pés, braços ou pernas - pela fenda existente no meio de cada um deles. Neste momento, o performer investiga as possibilidades de movimento da parte do corpo que aflorou e desta parte em relação ao ambiente em torno. Assim, vai pesquisando a materialidade do manto, explorando a ludicidade de seus materiais - suas diversas texturas, sonoridades, volumes, etc.

No momento seguinte, cada performer some novamente, por completo embaixo do manto, formando um pequeno monte de produtos que funciona como um casulo, do qual brotará um novo 'ser'. Neste momento, os performers, sem serem vistos, vestem seus tênis e cobrem suas cabeças com uma meia calça do mesmo material de seus shorts e tops, que desfigura seus rostos.

Depois de montarem suas novas figuras, ainda dentro de seus 'casulos', começam a brotar, também um a um, dos montinhos de produtos, suas 'estranhas cabeças'. Numa menção ao ato de nascer, com um certo esforço, vão colocando estas para fora pela fenda central do manto. Aos poucos vão abrindo os olhos e, lentamente, descobrindo o mundo em torno de si. Começam a se observar e a reconhecer seus próprios corpos e, assim, a pesquisar suas formas e sonoridades, criando movimentos com o *parangolé-homem-produto* neste formato de montinho. Usando suas diversas possibilidades de movimento, nesta posição acorçada em que se encontram, vão se identificando mutuamente e aproximando-se através de jogos espaciais e sonoros que constroem entre eles uma percepção de coletivo. Durante estes jogos, exploram amplamente o espaço, o jogo entre si e também com os transeuntes que compartilham do acontecimento.



Foto: Felipe Varanda

Finalizam o movimento **abstrato**, então, formando um grande e único monte com todos os performers embaixo sem serem vistos pelo público, geralmente no centro do espaço da ação. Permanecem parados nesta imagem por algum tempo e, assim, pontuam o final desta primeira parte da intervenção.

O próximo movimento, intitulado **cognitivo**, é iniciado com a emissão de palavras. Debaixo do monte de embalagens, os performers propagam aos poucos pregões de venda dos ambulantes. Explorando suas melodias, ritmos e timbres, para além de seus significados, criam uma 'paisagem sonora' cada vez mais sobrecarregada e que remete diretamente aos tumultuados espaços urbanos de comércio popular.



Foto: Cristiana Miranda

A seguir, este grande monte barulhento, que começa a mover-se desordenadamente como se estivesse fervendo, alegoriza uma grande explosão da qual se desprendem os performers, cada um em uma direção. Neste momento, calçados com seus tênis, usando suas meias, agora como tocas sobre os cabelos e acrescentados sobre seus rostos óculos escuros, figuram, afinal, como vendedores ambulantes. Como se intencionassem vender seus produtos, como estes em atividade de trabalho, interagem de forma humorada, dialogando diretamente com o público de transeuntes que testemunham a ação. Através de discursos que mesclam críticas sutis - que dizem respeito ao consumo exacerbado, ao excesso de produtos químicos que ingerimos, entre outras questões - aos pregões de venda tradicionais, ampliam as possibilidades significantes da intervenção para seus receptores.

Vivenciamos, em diversas intervenções, por meio desta proposta relacional verbalizada, distintas ações experimentais endereçadas diretamente ao público. Um exemplo delas foi uma determinada vez em que cada performer comunicando-se com o grupo de pessoas mais próximo, dava um depoimento pessoal relativo às questões levantadas pela intervenção. A partir deste momento abria-se um espaço

de discussão sobre essas questões, no qual o espectador ficava a vontade para expressar suas ideias e percepções, caso desejasse.

Para encerrar este movimento mais interativo e eloquente, denominado **cognitivo**, os performers reúnem-se novamente no centro do espaço performático formando uma roda. Ritmando com os pés, propagam, repetitivamente como num mantra, sobrepondo suas vozes, verbos no infinitivo referentes aos nossos afazeres diários, como por exemplo: “come”, “dorme”, “trabalha”, “pensa”, etc. Esta ação é interrompida pela emissão de um som vocal agudo em alto volume, propagado em cânone por cada performer, que pontua tanto o fim deste movimento quanto o início do próximo.

No terceiro e último movimento, intitulado **ritual**, cessa-se novamente a emissão das palavras e retoma-se uma atmosfera mais aberta à subjetividade dos receptores. Num estado mais contido, por meio de uma caminhada em câmera lenta, os performers se redistribuem pelo espaço performático, parando em posição vertical. Muito vagarosamente começam, então, a girar em torno do próprio eixo, num movimento espiral que vai aumentando de velocidade até provocar a total suspensão dos mantos. A força centrífuga gerada por este movimento conduz os performers a um estado de concentração semelhante ao exercício sufi praticado pelos *derviches*²⁷ em busca da transcendência.

²⁷ Os Mevlani, derviches rodopiantes, são os seguidores de Mevlana Celaleddin Rumi, que nasceu em 1207 no seio de uma família de teólogos Persas. Fundou a ordem Mevlana Sufi, que defendia que a melhor via para se chegar à divindade era através da poesia, da música e da dança. (<http://peroladecultura.blogspot.com.br/2012/01/os-derviches-rodopiantes-da-turquia.html>)

Imagem 9 - Cerimônia Sufi



<http://www.youtube.com/watch?v=iUfxbERMYdg>

Imagem 10 - Homem-Produto - III Semana Cultural em Santa - 2006



Foto: Cristiana Miranda

Os mantos flutuam ondulando horizontalmente no ar e emitindo um som suave do chacoalhar dos produtos, até que, rompendo com este movimento, os performers param bruscamente seus giros e sustentam-se em nova pausa por um tempo. Em seguida, lançam-se ao mesmo tempo no solo sobre seus mantos, numa tentativa fracassada de livrarem-se destes. A imagem final da intervenção apresenta, então, os performers com seus corpos caídos sobre os mantos de produtos virados do avesso e com suas cabeças ainda enterradas embaixo dos mesmos.

Imagem 11 - Homem-Produto – Espaço Cultural Sérgio Porto - 2006



Foto: Felipe Varanda

Após um tempo numa última pausa, em função de normalizarem suas respirações e diluírem os estados anímicos em que se encontram ao final, eles vão - um a um, de acordo com seus tempos particulares - retirando suas cabeças de dentro da fenda do *manto-instalação* e saindo tranquilamente em dispersão pela cidade.

2.5 Desassossegos da prática: questões e relatos

Mesmo existindo um roteiro de ações a ser executado, propósitos claros da intervenção em relação ao ambiente no qual iremos atuar, previamente investigados e também desenvolvidos em laboratórios e em ações anteriores, bem como, em discussões durante esses processos, ao nos lançarmos na rua para sua execução somos sempre surpreendidos por inusitadas e, por vezes, até violentas reações.

A partir de nossas vivências, “orbitando” com a intervenção *Homem-Produto* por diversos tipos de lugares de cidades brasileiras, viemos angariando em nossa bagagem uma série de experiências que fizeram surgir inúmeras questões sobre o (nosso) fazer performático.

Procurarei, então, relatar a seguir algumas experiências específicas e as questões que delas afloraram; assim como, as reflexões e investigações em que nos lançaram e o modo como lidamos com as mesmas.

2.5.1 A questão da ‘presença’ na performance

Dentre tantas perguntas que se colocaram a partir da prática, uma que considero axial, diz respeito ao ‘estado’ ou ‘qualidade de presença’ do performer no exercício da intervenção urbana.

Formulando mais precisamente, então, poderia perguntar: de que maneira o performer deve se disponibilizar para tal exercício? Ou ainda por outro caminho: em que estado se potencializa seu fazer performático? Como aguçar sua sensibilidade e inteligência específicas para este tipo de experiência?

Portanto, como a questão da ‘presença’ - esta imaterial qualidade do ser que se coloca em estado de jogo cênico - pareceu importante tanto na minha própria investigação quanto na de inúmeros performers que se dedicam à intervenção urbana, decidi dedicar-me a investigar possíveis - e muitas vezes divergentes - significados para essa noção. Significados forjados tanto por artistas quanto por teóricos das Artes Cênicas e das Artes Plásticas, já que tais campos se intercambiam na constituição desta linguagem. Assim, pretendo agora mapear algumas definições de ‘presença’.

Escolhi iniciar tal pesquisa, primeiramente, dentro do campo específico das Artes Cênicas, já que minha estrada como artista foi também iniciada neste território. Posteriormente, vou contrapor essas noções nascidas nas Artes Cênicas com proposições advindas das hibridizações no campo das Artes Plásticas e/ou performáticas em práticas estéticas para o espaço urbano.

No *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, no verbete ‘presença’, encontrei apontamentos distintos e até contraditórios, mas que possibilitaram um ponto de partida inquietante para tal mapeamento.

Segundo ele,

‘ter presença’, é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a *identificação* do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. (1999: 305)

Esta definição associa claramente a “presença” cênica ao carisma do performer, a capacidade do ator de exercer fascínio no espectador, de atrair sua atenção através de uma maneira especial de ser e agir, por sua qualidade de se fazer interessante. Pavis (1999: 305) diz ainda que, para o teatro, esse “seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador”. Diz tratar-se de “o grande desafio dos teóricos colocados diante de um mistério inexplicável”.

Pavis destaca também outras definições feitas por pensadores e artistas da arte teatral. Cita J.P. Ryngaert que diz que tal qualidade,

(...) nem sempre existe através de características físicas do indivíduo (...), mas sob forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali.

Já em sua abordagem da proposição de Grotowski, Pavis vislumbra outras possibilidades da noção de ‘presença’ menos centradas na ideia de carisma do ator. Afirmando que, para Grotowski, o mais importante era “reencontrar na gestualidade rastros de impulsos universais e arquetípicos, de raízes míticas semelhantes aos arquétipos junguianos”, Pavis define a presença num plano expressivo menos centrado no sujeito-ator e mais voltado ao sujeito percebido em uma dimensão humana/universal.

Por outra perspectiva, Eugenio Barba e Moriaki Watanabe enxergam a questão da “presença” como perturbadora para o trabalho do ator e afirmam ser ela uma busca paradoxal ao escreverem: “Ser marcadamente presente e, no entanto,

nada apresentar, é, para um ator, um oxímoro, uma verdadeira contradição, [...] o ator de pura presença [é um] ator representando sua própria ausência” (BARBA, WATANABE *apud* PAVIS, 1999:305)

Esta última definição, citada também por Pavis no verbete de seu dicionário, parece corroborar para uma problematização interessante sobre a questão da presença no campo específico das artes dramáticas, pois se refere a uma forma de presença na qual o ator deixa de se fazer visto em primeiro plano para abrir espaço a uma dimensão representativa menos narcísica na qual sua expressividade se coloca a serviço de um propósito que extrapola o seu sujeito-ator para dar a ver sentidos artísticos mais profundos e perturbadores da obra encenada ao espectador. Esta definição abre uma interessante perspectiva sobre a noção de presença para o exercício específico da performance urbana, na medida em que a mesma também visa acentuar o propósito da obra e não a glamourização do artista-performer. Mas, deixemos para aprofundar estas questões mais adiante, por hora continuarei apenas o levantamento mais geral de algumas visões sobre o tema da presença.

A pesquisadora teatral Andrea Stelzer, em seu livro *A Escritura Corporal*, ao descrever as abordagens de Eugenio Barba sobre o trabalho do ator em busca de uma técnica para a construção de um corpo “extracotidiano” que pudesse resultar num modo de presença expressivamente mais potente do que a que corresponde a nossa maneira de ser e agir no dia-a-dia, diz que:

(...) na visão de Barba as técnicas cotidianas do corpo caracterizam-se, de maneira geral, pelo princípio do mínimo esforço, no sentido de obter o máximo de rendimento com o mínimo de energia. Ao passo que as técnicas extracotidianas consistem em investir o máximo de energia para alcançar um resultado mínimo. Isso significa que o ator ao efetuar um gesto aparentemente simples, como pegar um copo de água, deve empregar muito mais energia, nas formas das tensões opostas que imprime ao corpo, do que faria em sua vida cotidiana. O gesto deve ser ampliado, reconstruído de modo a não se resumir à mera reprodução ou imitação da vida real. (...) Antes de compreender o que vê, o espectador tem que ser atraído para olhar; então, a tarefa primordial para o ator não é a de fazer o público compreender, ou fazer comover expressando-se, mas a de atrair a atenção do espectador com sua pré-expressividade, com a dramaticidade elementar de sua presença.” (2010: 63, 64)

Destaca, ainda, em seu texto palavras do próprio Barba onde este afirma que:

Todas as tradições teatrais, que elaboram normas para o comportamento dinâmico do ator, têm como meta sobrepujar o natural, o espontâneo e, portanto, o automatismo. Construir uma nova tonicidade muscular: um corpo dilatado. Todas as tradições partem do mesmo princípio: uma deformação do natural que desemboca em diferentes resultados. (BARBA *apud* STELZER, 2010: 63)

Esta maneira de enxergar o trabalho do ator imperou durante muito tempo em muitas pedagogias atorais, tradições teatrais e ainda rege a maneira de muitas companhias e elencos atuais empreenderem seus processos de pesquisa e montagem de espetáculos. A busca por um modo expressivamente distinto do modo cotidiano de mover-se e comportar-se, que transponha o gesto da criatura em exercício cênico para um patamar acima do gesto ordinário usado na vida prosaica, ainda é um investimento em voga para muitos artistas da cena. Para os mesmos, somente as técnicas que se alicerçam num tipo de atuação corporal intensificada - incluindo dentro do termo corporal também a vocalidade do ator, já que esta também se manifesta no corpo e através dele - superando a ação condicionada e funcional dos comportamentos humanos na vida diária, teriam competência para ampliar sua capacidade de se comunicar e criar um interesse especial em seu público-receptor. Esta vertente das Artes Cênicas aposta que somente um gestual elaboradamente diverso do usual e, em algum nível, “espetacularizado”, poderá valorar o movimento do ator tornando-o mais potente para dotar a cena de força expressiva e poética.

Numa outra corrente, o teatro pós-dramático - como intitula Hans-Thies Lehmann, os experimentos teatrais da arte cênica contemporânea - envereda por modos explicitamente relacionais e vivenciais de entender o encontro do ator com o espaço, com seus objetos de interação e com o espectador. Nele, a noção de ‘presença’ difere fortemente daquelas relatadas anteriormente. A qualidade da presença deste teatro se conecta diretamente à instância temporal, enfatizando a percepção do tempo presente, do “aqui e agora” e deslocando o foco de interesse de uma cena baseada na técnica e na virtuosidade atorial para uma experiência que ocorre no campo relacional do ator-performer com o espectador-testemunha (ou participante), valorando e revitalizando tal interação no tempo e no espaço do presente e desmontando as formas de atuação ‘super-expressivas’ que possam provocar distanciamento entre os dois.

O teatro pós-dramático é *teatro da presença*. (...) reformular a presença como presença do teatro significa, sobretudo, pensá-la como processo, como verbo. Ela não pode ser objeto nem substância; não pode ser objeto do conhecimento no sentido de uma síntese realizada pela imaginação e pelo entendimento. Contentamo-nos com entender esta presença como algo *que acontece*, apropriando-nos assim de uma categoria teórico-cognitiva – e mesmo ética – para caracterizar o campo estético. (LEHMANN,2007: 239)

No capítulo *Vertigem da Presença*, do livro do professor José da Costa *Teatro Contemporâneo no Brasil*, podemos encontrar boas indicações de reflexões possíveis a respeito da noção de presença. Dentre elas, interessa-me destacar aqui as associadas a uma acentuação da materialidade cênica empreendida mais recentemente pelo teatro ocidental.

O autor reforça em seu discurso que tal teatro vem empreendendo um movimento de ênfase na presença enquanto jogo instantâneo entre ator e espectador, enquanto ação concreta no tempo presente, acentuando o sentido sensorial do encontro – intensificando a percepção espaço-temporal do “aqui e agora” - e em certa medida diluindo, assim, a força do espaço ficcional, da fabulação criada na imaginação do espectador.

Cito alguns trechos do livro onde essa ideia é mais fortemente apresentada:

Reforçar, no teatro, a noção de presença material articula-se, frequentemente, com uma operação metafísica de valorização substancialista da atualidade como verdade da coisa em seu presente vivo, percebido como autêntico e não como mediado. (...)

A noção de presença plena, como aparece no trabalho de denúncia e de desconstrução que Derrida opera em relação ao pensamento que o autor caracteriza como o do logocentrismo metafísico e da significação transcendental (Derrida, 1995, 1999 2 2001), fornece subsídios significativos para um esforço desconstrutivo específico no campo dos estudos do teatro contemporâneo. Esforço este que não pode ser pura e simplesmente o da exclusão da ideia de presença, mas de seu deslocamento e reversão/revisão de sentido. (...) Teatro esse (...) marcadamente corporalizado, performatizado, valorizando intensamente a materialidade dos meios cênicos (...)

As discussões da presença e do sentido estão completamente imbricadas. Ambas exigem, por sua vez, uma atenção à corporeidade, à espacialidade e à temporalidade. (...)

(...) um teatro inspirado em Antonin Artaud – (...) - vai valorizar uma dimensão da intensidade corporal, da comunicação direta, ansiando, aparentemente, por uma quebra das formas de mediação em nome da possibilidade de uma autenticidade mais profunda que se poderia encontrar apenas no instante mesmo do encontro entre atores e espectadores. (2009: 124, 125)

Presença, então, passa a significar uma forma de encarnação radical na instância do presente, intensificação da sensualidade existente no evento dos encontros entre o sujeito-ator, os elementos-objetos de uso da cena e os espectadores.

Adentrando no universo mais específico da performance como linguagem particular e independente, Renato Cohen, em seu livro *Performance como Linguagem*, no capítulo dedicado à atuação, nomeia poeticamente o performer como

um “ritualizador do instante-presente”. Procurando diferenciar os territórios do teatro e da performance, afirma que o teatro ilusionista tende a acentuar o aspecto da representação enquanto que a *performance* e a *live art* tendem a acentuar o sentido de atuação. Diz o autor:

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. (...) Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo real) (...).

É um confronto cara-a-cara com o público (às vezes acentuado pelo uso de espaços diferentes como ruas, praças etc.) que exige muito mais “jogo de cintura” ou pelo menos um treinamento diverso do teatro ilusionista. (1990: 97, 98)

Assim, nota-se uma convergência, através dos discursos destes respectivos pensadores das Artes Cênicas contemporâneas, para uma noção de presença calcada, não mais na ideia de uma emanção ‘energética’ ou ‘vibracional’ especial - que difira da cotidiana - e seja capaz de atrair e manter o interesse do espectador. Também não se trata de melhor caracterizar uma representação mimética de um ser e lugar fictícios e, sim, de uma intensificação do sentido vivencial, experiencial, que pode se estabelecer no momento do encontro entre performer e espectador - a partir das específicas propostas com ênfase na corporeidade e temporalidade do presente.

Paradoxalmente, dentro deste novo momento, podemos também nos referir a um devir das artes por desconstruir este corpo cotidiano, porém em um nível mais sutil. Desejar tal desconstrução se torna necessário na medida em que a arte passa a demandar, tanto ao performer quanto ao público, uma desconstrução de nossa percepção condicionada, usual, cotidiana e vai em busca de revitalizar a relação do sujeito com sua realidade, provocando-o a enxergar seus comportamentos sócio-culturais automatizados. Portanto, uma demanda das Artes Cênicas parece ser aquela que almeja por um estado de presença que se dê a partir de uma resignificação do corpo. Busca-se o encontro com um corpo perceptivamente ativo e re-ativo – no sentido intercambiante que traz esta palavra - dentro de seu dia-a-dia. A imagem de um corpo “extracotidiano” pode ganhar, assim, novos sentidos, deixando de representar um ideal de ‘corpo-cênico’, que emana algo de si para fora e exerce fascínio sobre o espectador, para ser resignificado como lugar de onde se

pode estabelecer um contato potente, ativo, com o meio; um corpo “extracotidiano” por se constituir como lugar de possibilidades e de reinvenção da própria subjetividade e realidade.

Para pensar sobre o corpo cotidiano, Cassiano Sydow Quilici²⁸ ressalta a partir de Foucault, a ideia de que “(...) o comportamento cotidiano é funcional e adaptativo, “dócil e produtivo”, o que torna possível seu claro engajamento nos organismos sociais.” E complementa dizendo que:

Se “o ator é o poeta da ação” (Luis Otávio Burnier), essa abertura tem de ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar (torná-lo) acessível a experiência da “não-forma”. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. (2006: 262)

Então, podemos dizer que se a noção de presença no teatro fundou-se durante muito tempo num corpo que continha o paradoxo da ficção/realidade, a noção de presença, na performance, funda-se sobre um corpo em luta constante entre o conhecido, o cotidiano, o estabilizado, o delimitado, o finito e o seu avesso obscuro, vazio, impermanente, desconhecido, mutante, múltiplo, infinito, incompreensível, incomensurável. Sobre esta dicotomia essencial constituinte ‘do trabalho do performer sobre si’, Cassiano Quilici argumenta que:

(...) O contato constante do “corpo-mente” com estímulos variados faz originar simultaneamente sensações e percepções, construídas e interpretadas segundo padrões habituais aprendidos e herdados. A experiência ganha forma e estabilidade nas representações elaboradas a partir da seleção de elementos recorrentes e regulares. O corpo cotidiano se constitui no recorte e na ligação de seus fluxos, na canalização de seus apetites e energias.

Pode-se dizer que sem tais mecanismos, que estão na base de nossos hábitos, a vida cotidiana seria impossível. Ela exige um certo grau de constância, previsibilidade, convenção, regularidade. Mas na raiz desse processo encontra-se também um desejo de controle, de fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento. O fascínio da repetição e o desejo de apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos. O cotidiano torna-se assim o lugar de um esquecimento, um perder-se nas ocupações.

A arte pode aparecer justamente como (...) oportunidade de sustentar a abertura para o que ultrapassa o representável. (2006: 262)

Este aspecto vem ratificar também os rumos e interesses das artes em geral, desde o final do século XIX e início do século XX em diante, em se reterritorializar

²⁸ Pesquisador e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.

em aproximação com a vida, em suas manifestações e espaços cotidianos, fazendo uso de materiais e elementos ordinários a fim de valorá-los, investindo no exercício constante de renovação do olhar sobre o mundo. A arte, através de cada evento ou obra, afirmando “aquis” e “agoras” específicos e relativos imbricados no dia-a-dia do sujeito-cidadão, espelha uma subjetividade que deixa de se compreender por um ponto de vista único, não apostando mais em uma verdade fixa e absoluta que seja capaz de explicá-la como um ‘todo’ lógico e progressivo; ela passa a se ver e vivenciar-se fragmentadamente em sua parcialidade instantânea, aceitando sua condição mutante, movente, dinâmica, multifacetada e impermanente, como a própria realidade.

Formulo a partir desta constatação a pergunta: que forma de se entender e se investir na presença será, então, mais interessante para esta nova maneira de se compreender as subjetividades e o devir das artes no momento atual?

Que qualidade de presença será capaz de potencializar o diálogo deste sujeito-cidadão consigo mesmo, com seu coletivo e com seu mundo atual? Sujeito lançado numa realidade estonteante, numa trama veloz de informações virtuais e sensórias geradas de dentro e de fora de si e que lhe atravessam incessantemente? Tomando emprestada a palavra título do livro de Da Costa, lanço ainda outra questão: que estado de presença poderá dar conta de tamanha ‘vertigem’?

Dentro desta nova perspectiva ideológica (ou existencial? ou política?), na qual arte e vida se emaranham indistintamente, é preciso compreender os novos significados que também o corpo adquire, e como se constitui sua atual presença.

Quilici chama atenção para o conceito do “corpo sem órgãos” desenvolvido por Antonin Artaud que, apostando num teatro literalmente visceral e, portanto, essencialmente corporal no qual vida e arte seriam duas esferas indissociáveis, afirmava que:

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro/ E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada individuo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira. (ARTAUD *apud* Quilici, 2004: 197)

Segundo Quilici (2004: 202, 203) seu “corpo sem órgãos pode ser entendido como proposição de uma “descolonização” do corpo.” “(...) corpo multidão, corpo que acolhe o vazio.”

Afirma ainda que:

Uma arte da penetração em camadas sucessivas de profundidade, que possibilitaria, por exemplo, vivenciar o corpo como uma caixa com um “fundo falso”. (...) É uma determinada experiência de corpo que nos abriria para este espaço vertiginoso, este “dentro” sentido como um abismo. A ideia do interior do corpo vivenciado como um espaço fechado é posta em questão. O corpo é invólucro, mas invólucro de um espaço infinito. (2004: 198)

Será, então, neste lugar onde ‘somos’ e constituímos imagens e significados, onde afloram memórias, se processam percepções de ordem afetiva, formam-se impressões da realidade através de nossos órgãos dos sentidos,- enfim, nesse universo em interação dinâmica e constante entre seus inúmeros componentes, que também estão em relação entre si -, será a partir desta compreensão do corpo que o performer fundará seu modo de se colocar em ação (incluindo a não-ação também como ação)? Será através dessa massa de existência corpórea comunicante, constantemente em operação, desse sistema integrado extremamente sofisticado que sente pensando, pensa sentindo e expressa tudo isso em gestos, palavras e silêncios, e que é percebido por outros sistemas, também complexos, que interagem e integram-se com ele no mundo, reconfigurando-o, que se constituirá uma noção de presença vinculada às proposições performáticas no espaço urbano contemporâneo?

Ao pensar especificamente sobre o corpo do performer me permito almejar uma forma de corporeidade capaz de desnudar-se de seus comportamentos habituais, despojar-se dos gestos culturais e disposta a mergulhar numa atividade intensificada e consciente de sua percepção. Um corpo livre, que investe no exercício arrojado de desconhecer-se e desconhecer o mundo para reencontrá-lo sem suas pré-significações. Um corpo menos comprometido com comportamentos socialmente aceitos, capaz de revitalizar a sua relação com a realidade circundante e se arriscar no contato com a concretude das experiências instantâneas. Sua prática deverá permitir que o mesmo torne-se receptivo, sensível a todo e qualquer estímulo externo, tanto quanto consciente dos afloramentos internos de ordem afetiva, imagética, reflexiva ou orgânica, em fluxo ativo constante, oscilante, comunicante e expressivo. Sempre ciente, portanto, que nossa percepção nunca será capaz de abarcar tudo ao mesmo tempo, que este exercício será sempre uma

atividade de oscilação de foco entre todas as suas possibilidades perceptivas momentâneas.

Segundo Tatiana Motta Lima²⁹:

Pode-se mesmo dizer que, nessas abordagens, o ator experimenta-se (criando-se ou desvelando essa possibilidade, não importa) como 'cacos conscientes', como subjetividade porosa, no sentido de permeável ao mundo, e pode, talvez, experimentar também uma espécie de 'corpo-vetor', uma corporeidade que não bloqueando o dinamismo da vida pode moldar, mediar ou vetorizar esse fluxo junto ao espectador. (2010: 3)

Não há como desvincular a noção de presença dentro da prática da performance do exercício aguçado da percepção de si e do mundo. Tal exercício é essencial ao trabalho de quem faz da performance seu modo comunicante com o mundo. Uma presença para uma linguagem que tem por princípio a desconstrução dos modos conhecidos de ver e também, portanto, de estar no mundo, deve se estabelecer primeiramente a partir do ponto de vista do próprio proponente de tal experiência. Com isso quero dizer que, já de saída, cairia por terra uma forma de trabalho ancorada numa busca de desenvolver 'presença' a partir do carisma cênico, pois esse pressupõe um corpo fechado em si, resolvido, pré-construído e não em experimentação de si e em atrito com o universo fora.

Sendo a performance uma proposta que traz em seu âmago o devir de vivência, experiência, proposição a ser experimentada ao vivo, é vedada a ela empregar sua energia na obtenção do interesse ou admiração pelo olhar do público. O performer se coloca à vista em sua experimentação, porém seu ato não deve se impor ao espectador. Mesmo quando a proposição do performer só se complete com a interação de um público-participador é, de maneira geral, enfatizado o caráter aberto, optativo, da participação na performance. Deste modo, estabelece-se uma relação horizontalizada que busca um espaço de liberdade para ambas as instâncias envolvidas na interação. Há, sem dúvida, um investimento em uma noção de presença relacionada com a experimentação do aspecto fluido e movediço da percepção.

Pensar, então, a 'presença' na Intervenção Urbana será fortalecer o seu sentido de experimentação, jogo presencial imprevisível, investigação laboratorial de

²⁹ Atriz, diretora e doutora em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

caráter público, aberto tanto à visão quanto à interação? Exercitar o estado de 'presença' enquanto intensificação da própria condição de impermanência dos estados perceptivos, disponibilizar-se ao que já está acontecendo, entregar-se ao exercício do silêncio e à arte de não fazer (*agir sem agir - wei wu wei*)³⁰? A 'presença' será, então, um estado perceptivo consciente de seu constante movimento de construção e desmoronamento?

2.5.2 Desespetacularização do *Homem-Produto*: ressonâncias de Hélio Oiticica

Nesta parte do texto, apresentarei ao leitor, após esta reflexão sobre a qualidade da presença para o trabalho do performer, um relato de transformações da intervenção *Homem-Produto* sofridas durante o processo de algumas ações dos *Urbitanes*. Tais transformações serão descritas e relacionadas, tanto às questões processuais que as deflagraram, quanto a determinadas proposições artísticas que corroboraram para a abertura de novas diretrizes de seu exercício na rua. Diretrizes estas advindas do contato com as proposições de Hélio Oiticica, através de suas reflexões sobre suas obras interativas, em seu livro *Aspiro ao grande labirinto*.

Em algumas de nossas primeiras intervenções, no formato **roteirizado**, espalhávamos os *manto-homem-produto* mantendo ainda uma certa proximidade entre eles para que os performers durante suas ações pudessem se ver e assim executá-las conjuntamente.

Como os mantos eram colocados de modo que não ficassem muito afastados uns dos outros, o público acabava permanecendo em torno de todos os integrantes, formando uma enorme arena que contribuía para a criação de um espaço sutilmente mantenedor de territórios separados entre público e performers, numa configuração, portanto, mais aproximada do teatro de rua que de proposições performáticas relacionais. Reforçava-se, assim, uma relação mais distanciada, sem muita interação, entre as instâncias de quem assiste e quem performa.

³⁰ *Wei Wu Wei* é o princípio prático central da filosofia taoista. *Wú* pode ser traduzido por *não, nunca, sem, nada, vazio* ou *não existência*; *wéi* pode ser traduzido por *fazer, agir, servir como, governar*. O significado literal de *wú wéi* pode, portanto, ser traduzido como "sem ação" ou "sem agir" e é muitas vezes incluído na expressão paradoxal *wei wu wei* "ação sem ação" ou "agir sem agir". (http://pt.wikipedia.org/wiki/Wu_wei)

A preocupação advinda, possivelmente, de minhas antigas referências como coreógrafa e bailarina, ainda impregnavam meu modo de desenvolver propostas cênicas de expressão pelo movimento. Ainda deflagravam antigos padrões de concepção artística, nos quais a forma mais elaborada se sobrepunha a ideia da experiência do momento presente. Propunha aos performers ações bastante precisas e em simultaneidade entre eles, próximas de uma coreografia, que exigiam extensos ensaios. Deste modo, a disponibilidade dos mesmos para vivenciar a intervenção de forma mais interativa a partir das configurações do presente, se colocava proporcionalmente restringida pela demanda de atenção à precisão dos movimentos e à execução em sincronia coletiva. Mas, já se anunciavam para mim, neste modo de conceber e executar as intervenções, alguns desconfortos. As dúvidas que permeavam tais processos já deflagravam uma latência por novas formas de compreensão e intenção em relação à prática.

Um dos fatores que influíam nestes desconfortos dizia respeito a relação com o espectador. Percebi que o público ainda representava uma instância muito imperativa, instância a qual tínhamos o dever de interessar com nossa ação; uma classe a ser agradada ou favorecida de maneira muito determinante para o fazer performático. E, assim, o público ainda significava um fator aprisionante para expressão mais singular de minha arte urbana. Não que o espectador pudesse ou devesse ser eliminado ou ignorado neste processo de re-significação de sua 'posição/função/lugar' dentro da composição deste 'jogo'. Intuíam que não seria preciso criar uma relação dual e colocá-lo, agora, no outro extremo desta valoração para redescobrir um novo lugar para ele dentro das nossas proposições. Pressentia que poderia e deveria lidar com o espectador de uma maneira diferente da que vínhamos fazendo em nosso trabalho mais recente.

A necessidade de apresentar um 'feito' previamente ensaiado e, portanto, tecnicamente mais sofisticado, ao invés de um experimento que se dá na hora em improviso e contato instantâneo com o material, produzia uma carga de compromisso do performer com a execução que o tolhia em sua espontaneidade e vínculo com o "aqui e agora" e, assim, em suas possibilidades de trocar com o espectador específico de cada momento em cada ação. Do mesmo modo, esse 'feito' também produzia uma carga de expectativa para o público que acentuava seu lugar de admirador da virtuosidade do artista. Estávamos, naquele momento, colocando

o espectador no lugar de admirador da arte do performer, em detrimento da possibilidade de permitir que ele fosse tocado pelas questões que a performance intentava suscitar em termos políticos, afetivos e perceptivos. Assim, o fator provocativo de estranhamento contido na intervenção se tornava diluído e, conseqüentemente, despotencializávamos os propósitos reflexivos da intervenção.

Ao ler as considerações de Hélio Oiticica sobre o *Parangolé* fui diretamente lançada no cerne de minhas questões, ainda não maturadas, sobre meu próprio trabalho de pesquisa performática. Suas inúmeras colocações e reflexões artísticas, que desencadearam, simultaneamente à realização de suas obras, profundas transformações no cenário contemporâneo desde os anos 60, abordavam alguns aspectos que possibilitaram uma interessante desestabilização de algumas construções dentro da prática do *Homem-Produto*, me obrigando, assim, a repensar a forma com que nos colocávamos no espaço público e, portanto, a repensar as indicações que vinha dando aos performers.

A formatação dos *Parangolés* significaram um marco na trajetória de Oiticica, influenciaram e mudaram o rumo de outras obras suas: *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*. Em tais obras, o público era convidado a entrar e interagir com os materiais que o artista oferecia. Ocorreu a transformação conceitual do espectador em “participador”. Esse novo conceito rompeu radicalmente com antigos paradigmas artísticos que sustentavam o espectador num lugar de mero admirador/fruidor da obra. Diz o artista: “Toda a minha evolução, que chega aqui a formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora ‘participador’”. (1986: 71)

Ao propor a revisão do território do espectador, Oiticica corrobora para uma relação de interação mais próxima e horizontalizada entre as instâncias do artista e do espectador, desconstruindo a relação hierarquizada e glamourizada entre eles. Essa maneira de proceder interessa a intervenção do *Homem-Produto*, já que desejo, cada vez mais, intensificar o sentido da experiência no instante do acontecimento, ao invés de buscar apresentar algo previamente ensaiado e absolutamente fechado em uma partitura de movimentos e gestos escolhidos e super elaborados a serem executados precisamente e sem modificações a cada ação. Então, quando Oiticica propõe que o espectador seja um participador da obra, penso imediatamente no trabalho do performer na interação instantânea com seu

figurino-instalação-homem-produto. Segundo Oiticica, nos *Parangolés*: “a improvisação reina aqui em lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor”. (1986: 73)

Portanto, desejando aprofundar suas proposições artísticas, com as quais me identificava enquanto criadora de uma prática híbrida, constituída por uma diversificada interação entre o performer e uma “instalação-manto” – concebida, assim como os *Parangolés* do referido artista, para ser vestida e explorada em suas possibilidades sensórias e expressivas -, iniciei um processo autocrítico e reflexivo. Questionei-me sobre como, mantendo o roteiro de ações que ainda me interessava, poderia favorecer àquelas proposições que haviam me instigado tanto. Buscando investir na interação do performer com seu *parangolé-homem-produto* e dar espaço para uma maior autonomia nessa investigação, passei a observar as noções de precisão e simultaneidade que envolviam as ações e quais relações possíveis entre público/performer/espço poderiam ser reestabelecidas a partir de algumas mudanças na concepção e estrutura da intervenção. Para deslocar tais relações, optei por radicalizarmos as distâncias entre as posições iniciais dos performers no início da intervenção, esgarçando, assim, o espaço performático. Deste modo, nos diluímos mais pelo ambiente urbano, impedindo a anterior organização do público em arena em torno do grupo. Permitimos, então, que os transeuntes presentes circulassem entre nós e estabelecessem maior proximidade e interação com cada performer a partir de seus interesses, acentuando a ideia de um mesmo território compartilhado e poroso. Nele, tanto os performers, quanto o público formado instantaneamente por transeuntes disponíveis à observação e à interação com o evento, bem como os passantes e veículos em trânsito, a arquitetura do local e tudo que compõe o espaço que a intervenção abarca, passaram a se imbricar e dialogar mais diretamente.

A colocação dos mantos no local passou a levar mais em conta o entorno próximo dos mesmos, a conformação específica do espaço envolta de cada manto, do que a relação das posições entre eles (e entre os performers). Anteriormente, procurávamos principalmente diversificá-las entre si, pois a visão do espectador abarcava a intervenção como um “todo”. Nessa nova forma, a intervenção passou a não comportar mais este “todo”. Ela pode tanto convidar o transeunte a escolher um lugar de visão, permanecendo perto de algum performer específico, como instigar o

seu olhar em diversas direções, induzindo-o a variar mais seu foco. Ou pode, também, induzi-lo a transitar pelos espaços entre os performers, caso deseje ter uma visão mais dinamizada e abrangente do acontecimento. Deste modo, o espectador é deixado livre para penetrar nas interseções entre os performers, tal qual o “espectador-participador” é convidado a adentrar nos *Penetráveis* de Oiticica³¹. O espectador, a partir de uma percepção agora fragmentada, torna-se mais potente para inventar o seu percurso e, assim, construir sua própria visão, composta das várias perspectivas que se apresentam durante seu deslocamento pelo ambiente.

Outra transformação sofrida neste processo de reformulações dentro da intervenção foi também consequência desta expansão espacial. A distância entre os performers dificultou a visão e audição que anteriormente tinham dos movimentos uns dos outros, e que serviam de referências para a busca de uma simultaneidade de movimento do grupo. Disto resultou numa imprecisão na sincronicidade da execução das ações e de algumas pausas no roteiro previsto. Ainda assim, percebi que esses movimentos que perderam em precisão, mantiveram sua força e sentido original. E, mais do que isso, o performer ganhou mais liberdade e autonomia em sua vivência, pois ao diluir sua relação com o coletivo pode investir com mais intensidade na relação direta com o *manto-homem-produto* e na interação com o público próximo de si, despreocupando-se do encadeamento das ações do grupo, o que, também, acabava por tolher a investigação de cada um. Nesta nova conformação, existe ainda uma liga entre os performers, suavizada, uma espécie de rede expandida e, portanto, menos explícita, quase imperceptível, na qual cada um tem o seu nicho de ação específico que lhe permite uma experimentação mais autônoma com o material.

O alargamento do espaço acabou por alargar, também, o tempo da intervenção. Quando o performer passou a se entregar mais a experimentação sensorial no ‘aqui e agora’ de cada ação, esta ganhou uma intensidade vivencial maior, e o tempo tornou-se, da mesma forma, mais esgarçado e particular em cada ‘nicho performático’ criado por cada performer. Uma nova situação relacional se

³¹ Os *Penetráveis* são instalações em que os *espectadores-participadores* adentram com seu corpo a obra-ambiente. Tais obras compõem, junto com os *Parangolés*, *Núcleos* e *Bólides*, o *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica.

constituiu a partir daí, o performer não está mais preocupado em entreter o espectador, mas sim em compartilhar sua vivência com ele e até interagir, caso perceba abertura para tal por parte do mesmo.

O fazer do performer dá-se naquele instante a cada vez, pois não há mais uma partitura de gestos e tempos pré-estabelecidos para este momento. Deste modo, o passante interessado pode ou não se manter diante do performer em pesquisa, já que não há intenção de manter sua atenção vinculada pelo tempo integral da ação, como no teatro. Assim como o performer está livre sobre o tecido do tempo, o espectador também cria o seu movimento e seus tempos determinados para permanecer compartilhando do acontecimento. O tempo passa a ser livre, indeterminado, seu uso será de acordo com o desenvolvimento da experiência no presente, sem pré-ocupações e impregnado de entrega a ação, diálogo instantâneo com o material vivenciado a cada nova performance, como uma primeira vez.³²

2.6 Histórico das intervenções *Homem-Produto*

Experiência I – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005

Ação-laboratorial de formato ***aberto*** em itinerância pelo campus do CLA/Centro de Letras e Artes da Unirio, onde o grupo tem sua sede - em horário diurno, com duração aproximada de 2h.

V - Mostra Prática da Unirio. Botafogo. Rio de Janeiro, 2005

Ação de formato ***aberto***, vivenciada no sinal de trânsito em frente ao Instituto Felipe Pinel, na Av. Venceslau Brás e arredores, no horário de pico do trânsito de automóveis e transeuntes pela região, dentro do projeto Diálogos Urbanos – horário aproximado entre 18:30 e 20h.

³² Parte da intervenção *Homem-Produto* no *Festival Internacional de Arte ao Vivo / Cinelândia* – Rio de Janeiro, 2011 -, na qual investigamos as proposições relatadas neste subcapítulo, pode ser assistida na internet pelo *link*: <http://vimeo.com/27178463>.

Experiência II – arredores da UNIRIO/Av. Pasteur e Praia Vermelha. Rio de Janeiro, 2005

Ação-laboratorial de formato **aberto**, iniciada na Unirio, desdobrada em itinerância pelos arredores da Unirio, Av. Pasteur e Praia Vermelha e finalizada em retorno ao local de início - em horário diurno, com duração aproximada de 2h.

VER - I Festival de Live Art. Parque Lage. Rio de Janeiro, 2005

Ação de formato **misto**, iniciada no pátio interno da EAV/Escola de Artes Visuais e desdobrada em itinerância pelo Parque em direção à Rua Jardim Botânico e finalizada em dispersão, nesta mesma rua nas proximidades do Parque - em horário noturno, com duração aproximada de 40 minutos.

Riocenacontemporânea. Estação Leopoldina. Rio de Janeiro, 2005

Dois ações de formato **misto**, dentro do Evento Multicultural na Estação Leopoldina, vivenciadas em itinerância do pátio interno do galpão dos guichês para a área das plataformas de embarque e vagões dos antigos trens desativados – em horários noturnos, com duração aproximada de 50 minutos cada.

Evento de música e arte urbana *Rebimboca da Parafuseta*. Rio de Janeiro, 2005

Ação de formato **roteirizado**, vivenciada na pista de dança dentro do espaço de uma oficina mecânica situada à Rua São João Batista, em Botafogo – em horário noturno, com duração aproximada de 25 minutos.

MOLA – Mostra Livre de Artes. Circo Voador/Lapa. Rio de Janeiro, 2005

Ação de formato **roteirizado**, vivenciada na área interna (plateia) do Circo Voador– em horário noturno, com duração aproximada de 25 minutos.

III Semana Cultural em Santa – FUNARTE / Santa Teresa. Rio de Janeiro, 2006

Ação de formato **misto**, iniciada na área externa do antigo Espaço de Convivência Cultural *Tumbao de Malevo* - situado nas proximidades do Largo dos Guimarães - e desdobrada em itinerância pelas ruas do bairro de Santa Teresa em

direção ao entroncamento do Bar do Gomes, no qual foi finalizada – em horário noturno, com duração aproximada de 25 minutos.

Evento multicultural *Pé de Poesia*. Espaço Cultural Semente / Lapa. Rio de Janeiro, 2006

Ação de formato ***roteirizado***, iniciada na esquina da Rua Joaquim Silva em frente ao Espaço Cultural Semente e desdobrada e finalizada dentro do mesmo - em horário noturno, com duração aproximada de 35 minutos.

X – Circuito das Artes do Jardim Botânico. Rio de Janeiro, 2006

Ação de formato ***misto***, iniciada no antigo Posto Shell da Rua Jardim Botânico - situado na esquina desta com a Rua Conde de Afonso Celso -, desdobrada em itinerância pela mesma e finalizada na área da calçada da esquina com a Rua Lopes Quintas - em horário diurno, com duração aproximada de 55 minutos.

Evento multicultural *NAVE MARIA*. Espaço Cultural Sérgio Porto/Humaitá. Rio de Janeiro, 2006

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada na área externa do Espaço Cultural Sérgio Porto - em horário noturno, com duração aproximada de 30 minutos.

Homem-Produto nas Escolas (Escolas Municipais de Senador Camará e Bangu) – Projeto Sociocultural Atitude Cidadã/CASA DA MOEDA. Rio de Janeiro, 2009

Cinco ações de formato ***roteirizado***, vivenciadas nos pátios e quadras das escolas - em horários diurnos, com duração aproximada de 25 minutos cada. Estas ações tiveram desdobramento de oficinas de arte-educação em linguagens variadas para os alunos.

Evento de Encerramento da *Feira de Desenho Vivo* – PUC/Rio. Rio de Janeiro, 2009

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada no campus da PUC/Rio na Gávea na área dos jardins e pilotis - em horário diurno, com duração aproximada de 30 minutos.

Exposição *Confluências* / Evento de Reabertura do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Praça Tiradentes. Rio de Janeiro, 2010

Ação de formato ***misto***, vivenciada em itinerância pelo Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, desdobrada pela rua em direção ao pátio lateral do Teatro João Caetano e lá finalizada - em horário diurno, com duração aproximada de 35 minutos.

Projeto Cultural *Quartas Alternativas* / Prefeitura de São Carlos. Praça do Mercado. São Paulo, 2010

Ação de formato ***misto***, iniciada na Praça do Mercado de São Carlos e desdobrada em itinerância pelos arredores, sendo finalizada no local de início - em horário diurno, com duração aproximada de 45 minutos. Esta ação teve desdobramento com uma oficina vivenciada dentro do Teatro Municipal de São Carlos em linguagens de artes integradas, que culminou com a produção de uma grande instalação produzida pelos participantes e exposta no hall do mesmo.

Experiência III – arredores da UNIRIO/Av. Pasteur, Praia Vermelha e Botafogo. Rio de Janeiro, 2010

Ação-laboratorial de formato ***aberto***, iniciada na Unirio e desdobrada em itinerância pelos arredores da Unirio, Av. Pasteur, Praia Vermelha e Botafogo - em horário diurno, com duração aproximada de 2h.

Evento multicultural *Viradão Carioca*. Praça Tiradentes. Rio de Janeiro, 2010

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada na Praça Tiradentes - em horário diurno, com duração aproximada de 35 minutos.

Projeto *Teatro nas Prisões* / UNIRIO. Penitenciárias Lemos de Brito e Oscar Stevenson. Rio de Janeiro, 2010

Duas ações de formato ***roteirizado***, vivenciadas, uma, no auditório e, outra, num pátio interno e fechado das respectivas penitenciárias - em horários diurnos, com duração aproximada de 25 minutos cada. Todas as duas seguidas de uma conversa com os espectadores sobre a performance apresentada.

Ato Político e Cultural de Lançamento do Plebiscito Popular pelo Limite da Propriedade da Terra. Associação Brasileira de Imprensa - ABI / Centro. Rio de Janeiro, 2010

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada no hall de entrada do auditório da ABI - em horário noturno, com duração aproximada de 25 minutos.

Programa de Conscientização Ambiental da Casa da Moeda do Brasil (CMB). Rio de Janeiro, 2010

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada nos jardins internos da CMB - em horário diurno, com duração aproximada de 30 minutos.

Semana Nacional de Ciência e Tecnologia - Escola de Ciências Jurídicas / UNIRIO. Botafogo. Rio de Janeiro, 2010

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada no estacionamento da escola referida - em horário diurno, com duração aproximada de 35 minutos.

Evento *Abrço da Paz*. Parque Ary Barroso/Penha. Rio de Janeiro, 2011

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada em itinerância pelo parque - em horário diurno, com duração aproximada de 30 minutos.

Evento de lançamento do Livro/Projeto de intervenções e performances *Perpendicular* no Rio de Janeiro. Jardins do Museu da República, 2011

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada em itinerância pelo jardim - em horário diurno, com duração aproximada de 35 minutos.

Festival Internacional de Arte ao Vivo. Cinelândia. Rio de Janeiro, 2011

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada em itinerância pela praça da Cinelândia - em horário diurno, com duração aproximada de 35 minutos.

Evento de abertura da Exposição *Restos Urbanos*. Clark Art Center. Rio de Janeiro, 2011

Ação de formato ***misto***, iniciada simultaneamente dentro e fora do CAC – na calçada da frente do referido local - e finalizada em itinerância pelas ruas de seus arredores, em Botafogo - em horário noturno, com duração aproximada de 35 minutos.

Evento de abertura da Semana Sócio-ambiental da empresa *Farmoquímica*. Jacaré. Rio de Janeiro, 2011

Ação de formato ***roteirizado***, vivenciada no estacionamento da empresa - em horário diurno, com duração aproximada de 25 minutos.

Intervenção com a Instalação-interativa *MARÉ* (desdobramento do *parangolé-homem-produto*) no Evento de Encerramento da Exposição *Restos Urbanos*. Clark Art Center. Rio de Janeiro, 2011

Ação de formato ***aberto***, iniciada dentro do CAC, desdobrada em itinerância pelos arredores do referido centro de artes, sendo finalizada no local de início - em horário diurno, com duração aproximada de 50 minutos.

3 DUDUDE: uma artista em movimento

*“Dudude é uma das grandes artistas do Brasil
– uma improvisadora –
que se reinventa a cada obra e ação”*

(Cássia Navas)³³

3.1 Introdução

A escolha por dialogar com a reconhecida artista mineira, Dudude Herrmann, através de duas de suas práticas, deve-se ao fato de se evidenciarem nesses dois processos investigativos distintos, porém interligados, possíveis e férteis entrecruzamentos com as questões que motivam a presente pesquisa, voltada para o ‘fazer’ do performer.

O primeiro trabalho, *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora*, se configura como uma obra de caráter performático, suscitando questões relativas ao ‘fazer’ do performer no espaço urbano. Enquanto o segundo, *Prática de Sensibilidades*, tem caráter pedagógico e laboratorial e, portanto, fomenta reflexões a respeito da preparação do performer.

Dudude - como vem preferindo assinar seus trabalhos atualmente - através desta proposta possibilita o alargamento perceptivo do praticante e seu aprimoramento no exercício da improvisação ou ‘composição no instante’³⁴.

Travei contato, pela primeira vez, com a artista-pedagoga, casualmente, através de seu trabalho como professora de dança contemporânea³⁵. Tal contato

³³ Cássia Navas, pesquisadora e ensaísta, é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e da graduação em dança (UNICAMP), São Paulo.

³⁴ *Composição no instante* ou *composição em tempo real* foi o termo adotado pelos praticantes e pesquisadores mais importantes da arte da ‘improvisação’ na dança em torno dos anos 70, quando perceberam que tal prática vinha sendo banalizada. Durante este período, esta nova forma de arte foi intensamente desenvolvida gerando um extenso compêndio de exercícios para aprimoramento dos bailarinos e conquistou também um novo *status* dentro da linguagem da dança - tornando-se capaz de entreter e sustentar o interesse do público, tanto quanto os espetáculos tradicionais previamente coreografados.

imprimiu em meu corpo surpreendentes percepções. A partir dele surgiram novas perspectivas sobre o trabalho corporal do artista da cena, que desconstruíram antigos paradigmas sobre o 'fazer' do intérprete-criador do movimento.

A abordagem fornecida por Dudude, durante os exercícios que propôs em sua oficina, possibilitou uma nova maneira de vivenciar a dança. Por meio de uma condução bastante distinta da tradicional, livrava-nos da tarefa de produzir imagens comprometidas com linhas e formas corporais preestabelecidas por um vocabulário já instituído e dirigidas ao reconhecimento por um olhar de fora. A pedagoga nos possibilitou estabelecer contato com a materialidade de nosso corpo e sua potência sensível, fazendo-nos aventurar pelo exercício do mover em improvisado e potencializando, assim, nossa inata e ampla qualidade cinética e expressiva.

A partir de então, passei a acompanhar sua múltipla atuação. Pude perceber sua força criativa, tanto como artista cênica, nas diferentes funções de diretora, coreógrafa, bailarina, improvisadora e performer, quanto como mestra na arte do movimento e, mais recentemente, como escritora.

Dudude surge como figura questionadora e transformadora do fazer artístico e pedagógico dentro do panorama das artes no Brasil. Sua prática dialoga também com artistas e pensadores internacionalmente reconhecidos em seus ofícios, tais como Lisa Nelson, Daniel Lepkoff e Katie Duck³⁶.

Sua atuação como artista e pedagoga está completando quatro décadas este ano, de empreendimentos vigorosos e continuados. Mesmo dentro de um panorama cultural muitas vezes economicamente desanimador, política e culturalmente desfavorável, como refletem as palavras da artista em um de seus discursos, Dudude persiste: "Sinto muito desânimo, quando a cada ano, temos quase que começar tudo outra vez, batendo de frente com a nossa única opção, pensar e fazer projetos" (HERRMANN *apud* RETTORE, 2010: 90).

³⁵ Durante o período que integrei a Cia de Dança Deborah Colker, em uma das temporadas que tivemos em Belo Horizonte/MG, Dudude foi contratada para ministrar algumas aulas para a Cia.

³⁶ Lisa Nelson (EUA) é coreógrafa, performer de improvisação e videoplasta. Esteve, junto com Daniel Lepkoff (bailarino, performer de improvisação, professor e escritor nos EUA), em Belo Horizonte em fevereiro de 2010 para participar da inauguração do Atelier de Dudude Herrmann, em Casa Branca. Katie Duck é bailarina, coreógrafa e professora. Mudou-se dos EUA para Amsterdã na Holanda, onde Dudude a conheceu.

3.2 Breve histórico

Dudude nasceu em 1958 na cidade de Muriaé em Minas Gerais - batizada com o nome de Maria de Lourdes Arruda Tavares - e tem sua trajetória na arte da dança iniciada no ano de 1969, quando a família mudou-se para a capital Belo Horizonte.

Sua formação foi influenciada pela dança moderna e pós-moderna e, essencialmente marcada pela pesquisa dentro da linguagem do contato-improvisação, da consciência pelo movimento e da educação somática, linguagens estas em plena expansão durante este período. Arregimentou um vasto saber no campo das artes do movimento, da consciência corporal e das Artes Cênicas, através do contato com importantes artistas e mestres da dança nacional e internacional, como por exemplo: Marilene Martins (MG/BR), Rodrigo Pederneiras (MG/BR), Graciela Figueroa (Mont./UR), Klauss e Angel Vianna (MG/BR), Ivaldo Bertazzo (SP/BR), Sônia Mota (SP/BR), Hugo Rodas (URUGAUI/BR), Rolf Gelewski (ALEMANHA/SALVADOR), Katie Duck (HOLANDA), Lisa Nelson (NY/US), Daniel Lepkof (NY/US), Isabel Tica Lemos (SP/RB), Cristiane Paoli Quito (SP/BR), Rose Akras (BR/HOL.), entre vários outros.

Dudude - que se autodenomina “artista da dança” - integrou o *Trans-Forma*, de 1971 a 1981, grupo experimental de dança dirigido por Marilene Martins; em 1985, fundou a *Cia Absurda*, realizando *Universo Beckett*, juntamente com alguns artistas de Teatro, Artes Plásticas e Dança, entre eles, Eid Ribeiro (BH/BR), Niura Belavinha (BH/BR), Lydia Del Picchia (BH/BR); e em 1992 fundou sua própria companhia, inicialmente intitulada por *Dudude Herrmann Cia. de Dança* e, posteriormente, em 1998, renomeada por *Benvinda Cia de Dança*. Com ela, atuou no mercado nacional e internacional e angariou vários prêmios. O “desaparecimento”³⁷ da *Benvinda* começou em Março de 2007.

Em 1994, criou seu primeiro *Estúdio Dudude Herrmann (EDH)* na cidade de Belo Horizonte, que funcionou em paralelo à atividade com a companhia durante

³⁷ Palavra que usou para denominar e anunciar o processo de extinção da *Benvinda Cia de Dança* em 2008. Pontuando, assim, para si, para a Cia. e para o público, sua convicção de que o final da existência da Cia. estava próximo. Nessa escolha lexical, aparece, também, a importância ideológica de reconhecer e afirmar o fim dos processos em geral e de vivenciar os lutos deles decorrentes.

alguns anos, sendo fechado em junho de 2009. Nele, foram promovidas variadas pesquisas e práticas de dança contemporânea e linguagens de movimento relacionadas às abordagens do Contato-Improvisação³⁸, Consciência pelo Movimento³⁹ e Educação Somática⁴⁰, através de cursos regulares, oficinas curtas e *workshops*. Foram realizadas, também, neste espaço, apresentações de trabalhos artísticos, palestras e debates sobre aspectos da criação dentro das linguagens artísticas contemporâneas, *Jam Sessions*⁴¹, grupos de estudos, mostras de vídeos de dança, entre outras atividades afins. Estas práticas possibilitaram a formação de diversos dançarinos e coreógrafos em Belo Horizonte e também influenciaram inúmeros profissionais de outras áreas que frequentaram seu Estúdio.

Impulsionada por sua inquietude artística a ampliar seus territórios expressivos e à aventurar-se por novas e variadas linguagens para além da dança, suas obras sempre extrapolaram tais fronteiras, transbordando para a linguagem do teatro e da performance. Seus trabalhos compreendem espetáculos performáticos coreografados, improvisacionais ou híbridos - misturando estas duas propostas -, realizados e concebidos tanto para teatros, como para espaços menos tradicionais, como: centro culturais, parques, praças, pátios, dentre tantos outros.

Atualmente, Dudude reside num sítio no lugarejo de Casa Branca - localizado a aproximadamente uma hora de Belo Horizonte - onde construiu seu novo lugar de

³⁸ *Contato-Improvisação* é uma técnica surgida nos EUA no início dos anos 70, no marco da dança pós-moderna, e logo amplamente disseminada fora do âmbito artístico por vários países do mundo. Baseia-se no toque e na expansão das percepções para o desenvolvimento de um diálogo físico, espontâneo. (<http://contactinrio.jimdo.com/homepage/afinal-de-contas-o-que-é-contato-improvisação-after-all-what-contact-improvisation-is/>)

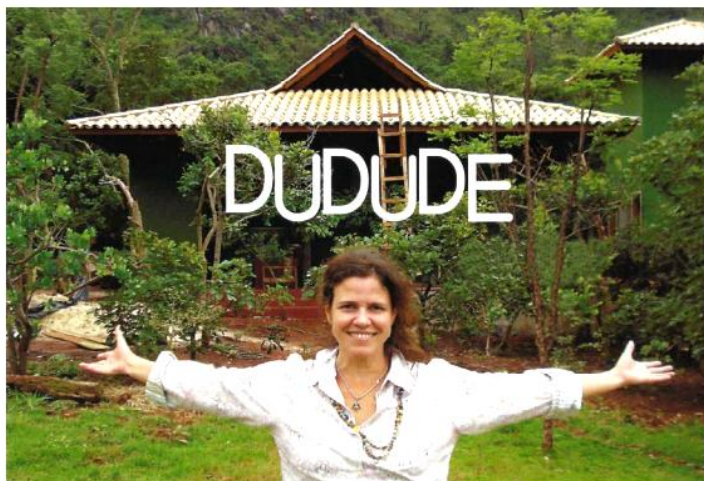
³⁹ *Consciência pelo Movimento* é o nome de uma das técnicas do Método Feldenkrais, caracterizada pela condução verbal do movimento e da atenção. Pode ser utilizada tanto individualmente como em grupo. (<http://brasilfeldenkrais.wordpress.com/2008/11/17/consciencia-pelo-movimento/>)

⁴⁰ A *Educação Somática* é o campo disciplinar que reúne um conjunto de métodos que tem como principal foco o aprendizado da consciência do corpo em movimento, sempre em sua relação com o ambiente. A palavra *soma*, de origem grega, refere-se ao corpo como experiência vivida, distinguindo-o da idéia de um corpo-matéria ou de um corpo-objeto. (<http://www.silviasoter.com/page8/page8.html>)

⁴¹ A origem do termo *Jam-Session* é controversa, alguns acreditam que vem da expressão "Jazz after midnight" - horário no qual acontecem a maior parte das sessões de improviso jazzístico -, outros associam *jam* ao significado da palavra em inglês: geleia, que configuraria o sentido de mistura às *Jam-Sessions*. No caso das *Jams* no *Estúdio Dudude Herrmann*, tratavam-se de encontros dançantes de improvisação, podendo contar ou não com a presença de músicos ao vivo também em prática improvisatória.

trabalho: *Atelier da Dudude*. Lá, vem dando continuidade à suas atividades artísticas e pedagógicas.

Imagem 12 - Atelier da Dudude - 2010



Atelier de Dudude Herrmann, 2010. Foto: Francisco Herrmann.

Foto: Francisco Herrmann

Além das propostas desenvolvidas no espaço, a artista tem apresentado suas obras e ministrado suas oficinas por todo o Brasil e conduzido práticas de preparação corporal dentro de reconhecidos grupos de teatro e de dança do estado de Minas Gerais.

A pesquisa-obra *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora*, a qual descrevo e analiso nas próximas páginas desta dissertação, resulta em um jogo de improviso com os acontecimentos no espaço público de uma praça, que fora fermentado em suas reflexões, inquietações, devaneios, leituras filosóficas e artísticas, assim como nas práticas que vêm desenvolvendo ao longo dos anos como artista performática e improvisadora. Tal pesquisa é processual em sua essência e desemboca nesta *atividade-andarilha* errante em constante atualização.

Iniciada em 2003 através do Programa Bolsas Vitae de Artes, deste mesmo ano, a primeira fase da investigação do *Andarilho* se deu na cidade de Belo Horizonte, sua cidade de residência. Num primeiro ciclo deste período da pesquisa, escolheu a Praça de Santa Teresa e num 2º momento transferiu-se para a Praça J.K.. Em tal fase, a artista frequentava o ambiente da praça no horário da manhã, geralmente, entre nove horas e meio-dia, de 2ª a 6ª feira.

Quando termina este período de pesquisa patrocinado pela Bolsa Vitae, Dudude inicia um segundo momento de sua *experiência-andarilha*, no qual passa a circular por diversas praças de outras cidades do Brasil; geralmente participando de festivais de Dança ou Artes Cênicas em geral, promovidos nas mesmas.

Em 2011, a investigação desdobrou-se em seu primeiro ‘rebento’ literário: *Caderno de Notações: A poética do movimento no espaço de fora*⁴². Diz Dudude, a respeito de seu *Caderno*: “a escrita era um desejo meu de transcrever a dança que eu via e fazer conexões.”⁴³

Além do livro *Caderno de Notações*, sua *Poética de um andarilho* resultou também em três obras vídeo-gráficas com parceiros distintos: Joacélio Batista⁴⁴, Juliana Saúde e Marcelo Kraiser.

Hoje em dia, Dudude vem se dedicando também a desenvolver e apresentar seu já estreado espetáculo-performance *A Projetista*. Nele, coloca em discussão a necessidade dos artistas de venderem ‘seu peixe’ em função de sua sobrevivência a um sistema que exige projetos escritos e enquadrados nos formatos dos editais de cultura de um mercado de arte institucionalizado. Sua *Projetista* - dosando em sua ação humor e denúncia - apresenta para o público os conflitos ideológicos e artísticos que Dudude vivencia há muitos anos, em seu dia-a-dia de artista brasileira da contemporaneidade, através destes processos exaustivos, que a mesma considera como amortizadores de sua visceralidade poética.

Sua inquietude existencial e artística sempre caminharam juntas num fazer que integra a artista Dudude à ‘sujeita’, sua criação à sua vida cotidiana. Uma das frases que expressa bem seu modo de construir seu trabalho é aquela em que afirma que “está valendo tudo o tempo todo”. E outra que reforça sua crença na arte

⁴² Lançado primeiramente na cidade de Belo Horizonte em 2011, seu livro *Caderno de Notações: A poética do movimento no espaço de fora* - além das “notações” da artista feitas durante o processo vivencial da obra-acontecimento de nome semelhante, *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora* -, traz relevantes depoimentos poéticos de vários artistas contemporâneos a respeito deste seu trabalho. Em um deles, Cássia Navas comenta: “O caderno é a cartografia deste *dentro e fora*, tradução de percepções em contínua rede *interior-exterior-interior-exterior*, na invenção de uma poética em dança.” (HERRMANN, 2011: 337)

⁴³ Em entrevista realizada pela autora da dissertação no Atelier da Dudude, Casa Branca / MG, maio de 2012.

⁴⁴ A obra vídeo-gráfica de Joacélio Batista, contida no *Caderno de Notações*, pode ser assistida na internet pelo *link*: http://www.youtube.com/watch?v=zpEG_JhNQQk

como modo de viver e enxergar a existência, diz: “meu escritório-corpo está sempre aberto”.

3.3 Tempo de “farejamento”: pré-história do *Andarilho*

Quando você começa um trabalho vai aparecendo: ‘quem pediu pra começar, foi o trabalho ou foi você?’ Eu, pra mim, acho que é o trabalho. A gente tá sempre a serviço, porque essa é uma das missões - nem função do artista - é escutar aquilo que lá está escancarado, mas que ninguém vê. Por isso que uma sociedade precisa de artistas.⁴⁵

Esgotada por um processo contínuo de luta em função de sustentar ao mesmo tempo um estúdio e a sua extinta *Bemvinda Cia. de Dança*, dentro do árido panorama econômico da dança contemporânea e das artes experimentais no Brasil, Dudude inicia um processo de revisão de seus caminhos em relação ao seu labor artístico. Assim, anunciando publicamente o “desaparecimento” de sua companhia fecha as portas do seu antigo estúdio para lançar-se solitariamente numa travessia oceânica em direção ao velho continente.

Em busca de novos alimentos para seu pensamento e fazer na dança, Dudude ganha, em 2001, uma bolsa de estudos pelo Programa Virtuose no Centro Coreográfico Nacional de Orleans (FR), a convite de seu diretor: Josef Nadj. Lá, além da parte prática promovida pelo curso, Dudude tem a oportunidade de se aprofundar no exercício reflexivo, bastante fomentado durante o mesmo. Aproveitando a distância espacial e temporal engendrada por tal deslocamento e as aulas com novos mestres de dança que pôde frequentar, a artista foi, assim, ‘arando’ seu terreno e renovando seus interesses artísticos e motivações existenciais.

De volta ao Brasil - encantada, então, pela atividade de registrar suas experiências com o movimento por meio da palavra escrita -, a artista começa a vislumbrar sua próxima ‘poética movente’ adicionando à sua arte a expressão pela linguagem literária.

A primeira urgência quando eu pensei no *Andarilho* era de me experimentar num espaço público; ir pra rua pra entender por que que eu fazia dança. Por que, pra que, pra quem, por causa de que? Porque eu estava sem alimento demais dentro de uma sala de dança; eu estava deixando minha cabeça

⁴⁵ Cf. p. 69, nota 43

ficar imensa e o meu corpo desaparecer. Fui buscar vitamina, fui me nutrir, fui ver o que que era. Foi logo depois que eu voltei da França e eu senti muita necessidade de saber um pouco..., qual o meu interesse em dançar? O meu trabalho é o que?⁴⁶

Levando em consideração também sua necessidade de experimentar um fazer mais independente - que não lhe demandasse o esforço, a responsabilidade e o vínculo que normalmente envolve um trabalho de grupo, o qual ela vinha acostumada a empreender até então – Dudude, atenta a todas suas atuais urgências, orienta-se em direção a uma nova aventura artística num formato solo, abrindo mão, concomitantemente, da sala de ensaio e da sala de espetáculo tradicionais.

Com intuito de desconstruir as referências mais conhecidas de seu corpo, tão experimentado dentro da linguagem da dança, a artista começa a projetar para seu próximo projeto configurações bastante distintas das usuais. Desprende-se radicalmente, então, dos passos e linhas já formatados e repetidos do mesmo modo por inúmeros corpos em inúmeras aulas e espetáculos de dança contemporânea e dos seus meios mais tradicionais de apresentação, como: o uso dos pés descalços sobre os solos planos e macios dos espaços das salas fechadas, amplas e vazias, onde costumava ensaiar e das roupas maleáveis, que normalmente expõe claramente as formas do corpo, entre outras características comuns desta prática.

Vislumbra, deste modo, no espaço da praça um lugar favorável a sua proposta e o justifica em seu discurso,

O banco, os transeuntes, o ônibus, o carro, tudo que eu vejo são os meus colegas da minha sala ampliada de dança. E fui pra lá justamente reaprender e, novamente, re-significar o que pode vir a ser um movimento potente e o movimento em arte. Isto pra mim foi maravilhoso e me abriu várias portas de conexão: pra que a gente dança? Este *religare*...? Qual é a urgência do dançar? Esse corpo que dança, ele desvela o quê? Sua dança tem assunto?⁴⁷

Neste movimento de resgatar o essencial na sua dança, de redescobrir o 'mover' conectado ao espaço e tempo da sua vida cotidiana, Dudude decide, então, disponibilizar-se diariamente, durante um ano inteiro, aos fenômenos do dia-a-dia no espaço de uma praça, experimentando-se também por meio da reflexão e expressão escrita, como dito anteriormente.

⁴⁶ Cf. p. 69, nota 43

⁴⁷ Idem

Em busca de vivenciar o movimento do mundo e re-esclarecer para si mesma o porquê de 'mover-se' - num sentido amplo, existencial - vai "farejando" sua nova obra,

Minha pesquisa chamava-se *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora*; meu desejo era transcrever o que via acontecer no movimento natural da vida ordinária; meu intuito era, assim que entrava no estado de *Andarilho*, assistir a todo o movimento que via como a um espetáculo de dança. Coloquei um filtro de dança em minhas retinas, observei o movimento das coisas, dos seres, do tempo, das falas, dos sons e assim por diante. Tudo o que movia era vida e dança para mim, conexões entre vida e arte. (HERRMANN, 2011: 319)

E afirma, ainda, sobre seu processo investigativo,

Eu fui me realimentar, eu fui nutrir o motivo que eu danço, fui me alimentar de vida, fui me alterar e ganhar entendimento. Eu fui lá reaprender a dança, a potência da linguagem do movimento, o entendimento com os corpos.⁴⁸

Através de sua *poética-andarilha*, Dudude possibilita para si um espaço para pesquisar o seu fazer artístico jogando com os acontecimentos que emergem no dia-a-dia de uma praça com ampla liberdade - já que em seu jogo lança mão de diversas linguagens expressivas sem a preocupação com delimitações e restrições em relação aos territórios artísticos pelos quais transita. Dentre tais linguagens estão a escrita, a dança, intervenções plásticas, registros fotográficos, desenhos, entre outras formas lúdicas e inusitadas que serão mais detalhadas e exemplificadas adiante.

Por meio da criação de um *ser-andarilho*, a artista traz à superfície suas inquietações e seus afetos a partir de sua própria fricção com a realidade do mundo e seus fenômenos. Assim, então, expõe seus anseios advindos de sua percepção das cisões entre os territórios da vida e da arte, conectando-os diretamente ao cotidiano.

Cássia Navas comenta no *Caderno de Notações*,

É a meta de todo o processo de Dudude - desvelamento do processo vital da espécie, mimetizado no processual do improvisado, em constante atualização, onde o súbito fende o cotidiano de novidade. *Dentro e fora*. Perene e viva criação. (HERRMANN, 2011: 339)

⁴⁸ Cf. p. 69, nota 43

3.4 Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora

*Uma praça com um extenso gramado cheio de árvores, crianças brincando ao longe com
uma bola, pessoas atravessando.
Caminhos construídos para a passagem dos homens.
Uma mulher, vestida com uma jardineira cheia de bolsos, em tons fortes de vermelho e rosa,
calça um tênis e usa um boné.
Um carrinho de feira cheio de trecos atravessa o espaço, guiado por suas mãos.
À sombra de uma árvore, contemplando o entorno, após um tempo parada, ela começa a
movimentar-se de joelhos sobre o solo.
É uma bailarina, entretida com o ressoar do som das suas mãos deslizando sobre as folhas
secas...*

Imagem 13 - Andarilho - 2005



Foto: Nilmar Lage

3.4.1 'performance?', 'acontecimento?' ou 'o quê?'

Este trabalho eu nem nomearia de performance, eu nomeio de um 'acontecimento'. É uma 'prática de sensibilidades'. Não é uma performance. Mas o que é performance? É aquilo que não está medido, que não tem lugar? Então, pode ser. É aquilo que sobra? Pode ser. É aquilo que está faltando? Pode ser. É aquilo que transbordou? Pode ser. É aquilo que não cabe dentro do sistema?⁴⁹

Falar da obra *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora* será uma tentativa de contornar com significantes linguísticos uma experiência relacional-artística que se afirma no campo das sensibilidades. Uma tentativa de compreender, em alguma medida, a construção de um modo 'brincante' com que Dudude tem de lidar com a realidade do mundo e que intitula de "acontecimento". Modo que se dá através de um 'ente' que ela inventa e batiza de *Andarilho* e que exercita uma atenção 'desinteressada' às percepções instantâneas e inconstantes do seu entorno.

O *Andarilho* é um ser rabiscado pela artista no 'espaço de fora' a partir de uma interação deslizante sobre os fenômenos sempre escapantes do tempo-presente. Diz, então, de seu *Andarilho*: "Ele é um farejador, um detetive, porque ele vai escutando as pistas. Ele não pré-ocupa, ele ocupa, daquilo que lhe vem naquele momento, então, é um exercício da ação contínua do instante-já."⁵⁰

Dudude oferece muitas "pistas" em seu discurso, sobre como se dá a composição de sua *poética*, que conduzem a uma compreensão da mesma como uma atividade de um velejador sem um rumo predeterminado ou rígido que leva seu barco com um manejo sensível e aberto, com extrema atenção aos ventos incidentes. Afirma ela, "A arte se alimenta de incerteza, de instabilidade, da impermanência. Tudo que eu falo é paradoxal."⁵¹

Portanto, sua *arte-andarilha* ancora-se sobre forças aparentemente paradoxais, que curiosamente se complementam. Essas forças, que constituem as propostas improvisacionais e performativas, são preenchidas com ações constituídas por escolhas e decisões no tempo presente, porém não descartam uma

⁴⁹ Cf. p. 69, nota 43

⁵⁰ Idem

⁵¹ Idem

série de definições de ordem estrutural e apoios previamente concebidos - que serão detalhados mais a frente.

Segundo Dudude,

Improvisação e performance são linguagens distintas e irmãs, porque elas presam pelo momento “agora”. Quando eu vou improvisar eu preciso entrar zerada, porém munida de todo um repertório adquirido na vida. Agora, no estado da performance, eu já tenho estruturas previamente calculadas para estar agindo. Eu já tenho uma imagem determinante, eu já tenho uma roupagem calculada. Quando eu falo assim: - eu entro sem intenção, isso já é uma intenção, entrar sem intenção. O Andarilho, ele, tem essa intenção ou essa desintenção intencionada.⁵²

A artista cria para si algumas diretrizes básicas em sua obra referentes ao espaço onde se dá o acontecimento, ao tempo de duração e horário aproximados do mesmo, dispõe de uma vestimenta específica e carrega consigo uma série de apetrechos que, de algum modo, dão suporte à ação.

Além destas diretrizes e elementos, Dudude se apoia também num repertório de interações verbais e de ações já experimentadas anteriormente, de forma similar, que foram compondo uma espécie de repertório de *motivações-andarilhas* – as quais também descreverei mais a frente.

Estas ações, angariadas ao longo da pesquisa, vão sendo sempre atualizadas de acordo com sua sensibilidade no momento presente, levando em consideração o que denomina por “humor do espaço”. Como sinaliza em uma de suas falas: “Eu tenho que escutar o humor do espaço, perceber o humor com que eu entro nele, escutar a permissão.”⁵³

Assim, se por um lado, em tais ações, Dudude busca uma maneira de vivenciá-las plenamente conectada com o ‘aqui’ e ‘agora’, por outro, também permite que essas ações comportem certas características predeterminadas. Tais características, que podemos considerar similares às regras de um jogo, não anulam o exercício constante da experiência atualizada pelas configurações do momento específico em que a ação se dá. Podemos falar, então, de um ‘estado de presença’ aguçado que a coloca numa atitude de prontidão semelhante a do jogador que não tem como prever precisamente suas próximas jogadas. O *acontecimento* se

⁵² Cf. p. 69, nota 43

⁵³ Idem

desdobra numa forma de composição instantânea, como sinaliza neste trecho de seu texto de apresentação do *Andarilho*: “E assim na prática do mover cheguei a várias questões. Uma delas: o desapego; outra: a necessidade de repetição que nunca se repete”.

Este tipo de composição que a artista exercita em sua *poética-andarilha* tem como suporte mais direto sua extensa experiência dentro da prática do Contato-Improvisação - já mencionada anteriormente como “composição em tempo real” ou “composição no instante”.

Conclui Dudude, “O improvisador acontece nas rachaduras. É preciso farejar o espaço (...). Um bom improvisador fareja, abre sua cinesfera⁵⁴, antenas da pele (...). Observa os habitantes e - o mais importante - pede permissão.” (RETTORE, 2010: 102)

Complementa seu pensamento esta outra afirmação,

Minha habilidade conta nessas ações, o tempo de exercício e treinamento... qual é o tempo? É a vida inteira. Tudo tá valendo ali: a aula de clássico que eu fiz há 30 anos atrás, ali foi a aula de afro que eu fiz há quarenta, foi um encontro que eu tive, talvez, com o Klauss⁵⁵, foi uma aula de Graciela...⁵⁶ é essa somatória, essa colcha de retalhos.⁵⁷

Dentro desta perspectiva agregadora destes dois aspectos – um que se refere a um tipo de estrutura e apoios pré-definidos e outro que investe na aventura e risco próprios do campo performativo e improvisacional - procurarei oferecer ao leitor uma cartografia que contribua para desvelar as questões que envolvem a sua Poética de um andarilho. Obra esta que busca a mestria de caminhar no campo movediço de correntes sensíveis, equilibrando-se entre estruturas e devires, entre a carnalidade

⁵⁴ *Cinesfera* ou *kinesfera* é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. É um conceito que pertence ao Método Laban de Análise do Movimento. (<http://www.yogaindaiatuba.com/2009/03/cinesferakinesfera.html>)

⁵⁵ Klauss Vianna (1928-1992), bailarino e coreógrafo brasileiro, escreveu o livro *A Dança* e desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Klauss_Vianna)

⁵⁶ Graciela Figueroa (Montevideu - URU, 1944), é bailarina, coreógrafa e professora de Dança. Em 1975, viaja para o Brasil e começa a dar aulas e coreografar no *Grupo Transforma Centro de Dança*, do qual Dudude fazia parte. Em 1977, Graciela mudou-se para o Rio de Janeiro para dar aulas no Centro de Pesquisa Corporal (1975-1982), dirigido por Angel Vianna e Klauss Vianna, e funda na cidade o Grupo Coringa. Seu principal projeto atualmente é a direção do Espacio de Desarrollo Armónico, onde Graciela dá forma e método à seu trajeto profissional e pessoal.

⁵⁷ Cf. p. 69, nota 43

dos corpos e seus “humores”, entre o reconhecível e o que ainda não constituiu significado, entre a paisagem e a possível “invisibilidade” de seus elementos; obra que aposta num aguçado estado de atenção às percepções como prisma refrator de luz para sua prática.

O *Andarilho* pra mim é um *acontecimento*, ele é um *happening*, ele é uma prática de sensibilidades. Ele não estaria nem no nicho da performance e nem no nicho da improvisação, porque eu sei tudo que eu vou fazer, quase tudo. Ele trafega, transita, porque essas palavras começaram a ficar duras e eu tenho que me adequar a elas. Talvez o não-lugar seria bom. É um acontecimento, acho que nem *happening*, é um acontecimento, em português.⁵⁸

3.4.2 Contornos do *Andarilho*: margens e “roupagem”

Mesmo sendo um jogo relacional de improviso, como já mencionado, executado a partir das situações que se configuram sempre novas e imprevisíveis no momento presente ou no “instante-já”, como diz a artista, existem alguns apoios, definições ou direcionamentos que a mesma cria para sua prática.

Apresentarei ao leitor nesta parte que se segue, então, algumas premissas, delimitações, vestimentas, objetos e apetrechos que auxiliam seu fazer-andarilho.

Em seu caderno “nota” para si uma espécie de roteiro das ‘ações e não-ações’:

Trajeto do acontecimento

1. chego
2. avisto
3. procuro um pouso
4. encontro o pouso temporário
5. territorializo
6. aviso
7. abro antenas
8. sintonizo
9. vazio
10. vazio
11. vazio
12. meses de *experienciação*

então desapareço deste lugar” (HERRMANN, 2011: 292)

⁵⁸ Cf. p. 33, nota 25



Fonte: Caderno de Notações – DVD/Joacélio Batista

3.4.2.1 Casa-corpo-andarilho

O *Andarilho* é uma prática. E, então, o que que eu faço? Primeiro eu coloco meu uniforme, territorializo. O meu uniforme tem: caderno, máquina fotográfica, lápis, lápis de cor, um boné, celular... antes tinha cartão telefônico! (...) Eu entro e saio a hora que eu quiser, tem a minha bandeira, o meu estandarte, o estandarte são meus fragmentos, né?⁵⁹

Como qualquer andarilho tradicional, o *andarilho* de Dudude faz do mundo seu espaço de habitação, seu território de interagir e pelo qual desloca-se com sua *casa-corpo* itinerante.

Portanto, carrega consigo os pertences de que necessita para transitar e agir no ambiente e delimitar seu território subjetivo no mundo. Seus pertences materializam para si uma espécie de *cinesfera-andarilha*, delineiam uma órbita espacial em torno de seu corpo, constituindo, assim, um campo de ação e um lugar de pertencimento.

Dudude, durante seu processo de pesquisa, foi descobrindo objetos com diferentes funções que corroboram para apoiar sua *obra-performance*. Objetos que

⁵⁹ Cf. p. 33, nota 25

possibilitam o registro de suas percepções e suas diversas interações expressivas. Por meio da escrita ou de expressões plásticas, como: desenhos, fotografias, colagens, intervenções escultóricas, entre outras formas; outros objetos que revelam memórias e afetos, delineando sutilmente, para quem compartilha de sua *obra-acontecimento*, aspectos de sua “persona” ou de sua história, como sua bandeira por exemplo – na qual está escrito o subtítulo de seu *Caderno de Notações*: “Poética do movimento no espaço de fora”; e outros ainda, que possibilitam o transporte dos anteriores em seus trânsitos pelo mundo, como seu carrinho de feira, sua bolsa ou seu macacão cheio de bolsos.

Meu corpo está recheado de outros corpos (...) então, você está sempre dentro da imagem pra se enquadrar e apoiando nela. Ela é o seu suporte. Então, a roupa do *Andarilho* é pensada desta forma. Ele tem um carrinho, tá cheio de rastros naquele carrinho. Tem o estandarte com um tanto de coisinhas; os detalhes fazem a maior diferença. Tem olhos que não capturam, mas tem olhos detalhistas que pegam um ponto e fazem a conexão. O *link* é sempre o outro que faz. Você sempre vai estar trazendo algum significado. Faz parte da nossa educação. Como trazer pra um entendimento na superfície? E tem muitos outros pontos que a gente nem sabe, mas um outro pode puxar pra um outro lugar. Viva a diversidade!⁶⁰

Assim, em constante experimentação e em diálogo com Gabriela Demarco⁶¹ foi compondo sua forma, sua *casca-casa-andarilha*. Usando vestimentas e apetrechos às vezes novos, foi construindo aos poucos sua *roupagem* e indumentária atuais, mas que continua sempre passível de sofrer modificações por acréscimo de novos objetos e obsolescência de outros. Em sua dinâmica se coloca sempre aberta a atualizações, “ganhando presentes do espaço” e desapegando-se do que, porventura, não contenha mais vitalidade e interesse para si.

Sua *roupagem* é composta por uma jardineira surrada, de cor terrosa, com vários bolsos de diversos tamanhos; por um boné que a protege do Sol; um par de tênis⁶², também surrado; uma camisa de malha básica; uma bolsa tiracolo, que a artista chama de matula - na qual carrega coisas variadas, como: um caderno para

⁶⁰ Cf. p. 69, nota 43

⁶¹ Gabriela Demarco, figurinista mineira, é responsável pela criação da marca Elvira Matilde, marca de sucesso dentro do campo moda brasileira.

⁶² Calçado este, que ajuda a artista a desconstruir seus condicionamentos de bailarina - acostumada a trabalhar descalça em salas de dança ou palcos apropriados para o exercício da dança contemporânea - reforçando para ela sua condição de pessoa comum. Já não se trata de um trabalho de dança contemporânea tradicional, no qual, normalmente, se dança descalço.

fazer suas “notações”, lápis de cor para desenhar, canetas para escrever no caderno, fotos que seleciona durante seu dia-a-dia, que lhe despertaram algum interesse, dinheiro para comprar picolé ou outra coisa do gênero e, assim, “desaparecer” momentaneamente, uma garrafa com água, um celular, uma máquina fotográfica para registrar as “paisagens”, entre outras pequenas coisas.

Imagem 15 - Andarilho



Foto: Adriana Moura

Imagem 16 - Andarilho



Foto: Adriana Moura

Complementam também sua *indumentária-roupagem*: além de seu carrinho de feira, os trecos maiores que nele carrega, como por exemplo: a bola que ganhou em uma de suas *ações-andarilhas*; uma urna coberta com recortes de jornal, com matérias sobre o *Andarilho*; uma bandeira em forma de faixa que contém o nome da obra pintado manualmente, que por vezes estica sobre o solo onde visita; um estandarte com coisas penduradas, como: a foto de Dona Olympia⁶³ - andarilha da cidade de Ouro Preto, já falecida -, um saco plástico com um álbum de fotografias do *Andarilho* em diversas ações anteriores, pedaços de telas e tecidos de cobertor com fotos coladas sobre estes pedaços; entre outros “fragmentos”.

⁶³ Dona Olympia (1889-1976) foi uma andarilha tão popular da cidade de Ouro Preto em Minas Gerais que acabou se tornando uma das atrações turísticas do local.

É com esta *roupagem* toda que Dudude leva a praça seu *Andarilho* e, portanto, também, com o apoio destes objetos, alguns sem função precisa, ‘desinteressados’, que constrói suas ações, seus intercâmbios lúdicos e afetivos com os outros visitantes da praça.

Eu acho que a minha roupa vista de longe pode parecer que tá quase igual, mas vista de perto começa a ter as rachaduras, algo que tá meio estranho ali. Na verdade toda essa roupa foi pensada pra criar um território, uma ilha flutuante no meio daquele espaço; mas pode passar despercebida pra muitos, porém sempre vai ter alguém olhando, mesmo que seja o passarinho (risadas).⁶⁴

3.4.2.2 Espaço-tempo na praça-mundo

A praça constitui uma das escolhas que Dudude faz *a priori* para efetivar a pesquisa de sua *escrita do movimento no espaço de fora*, pois lá encontra características espaciais, ambientais e culturais favoráveis a poética de seu *Andarilho*.

Sua função como lugar público de lazer urbano ao ar-livre e que, portanto, integra os fenômenos e seres do ambiente natural às construções projetadas para o descanso, diversão e encontro dos seres humanos, promove o entrecruzamento de uma diversidade configurativa de elementos que corrobora para a riqueza de seu exercício artístico-existencial.

Por ser um espaço, concretamente aberto ao infinito - exposto aos fenômenos do clima e da passagem do tempo -, tanto quanto um território sócio-economicamente democrático e, portanto, compartilhado por diferentes tipos humanos, bem como, por diversas existências vegetais e animais – pássaros, insetos e outros bichos, incluindo os domésticos; árvores, flores e outros tipos de vegetação e seus resíduos –, Dudude enxerga na praça o lugar propício a sua atividade de expressão e liberdade artística. Nela o *Andarilho* encontra um pedaço do “mundo” repleto de variadas formas que o inquietam e interessam. Conta a artista, quando convidada para apresentar-se em alguma nova praça fora de sua

⁶⁴ Cf. p. 69, nota 43

cidade: “Eu peço pra ter árvore, pra ter flor, pra ter banco. O *Andarilho* ele tem um cenário exigente, asfalto não me interessa.”⁶⁵

Então, sua praça não é qualquer praça e em qualquer horário. Sua praça, preferencialmente, tem que ter jardim com flores, árvores, gramados e generosos bancos para seus frequentadores; e sua visita se dá pelo turno da manhã, no qual é mais frequentada por crianças, aposentados, idosos, varredores, entre outros visitantes em busca de um ambiente tranquilo ao ar livre - para tomar sol, ler jornal ou jogar algum jogo. Ela deve ser um espaço aprazível dentro da cidade, uma espécie de oásis urbano que possibilite um convívio prazeroso entre seus usuários.

“Queria uma praça que tivesse bancos, árvores, crianças, bola, jardim, flor, jardineiro e só no período da manhã. Que a praça fosse uma praça leve, porque o *Andarilho* não carrega nenhuma bandeira social”, explica Dudude.

A praça é o ‘lugar-mundo’ onde exercita sua percepção, seu tabuleiro de jogo, seu espaço de brincar, de interagir; seu lugar de se encantar ou se “espantar” – como costuma dizer a artista; de provocar e ser provocada; de filosofar, de compor, de desenhar e esculpir; enfim, de exercer as diversas formas de sua *poética-andarilha*.

A *ação-andarilha* ou *acontecimento* dura aproximadamente duas horas, normalmente, no período da manhã. Contudo, não existe uma rigidez de tempo para a mesma, existe apenas um período, aproximadamente, determinado para o *acontecimento* e que durará de acordo com cada ação ou momento específico. Diz Dudude: “Eu posso aparecer e desaparecer várias vezes, eu posso estar bem aparecida para uma árvore e completamente desaparecida pra raça bípede humana”.⁶⁶

Sua duração é resultante das relações estabelecidas no fluxo de “instantes” que vão se sucedendo dentro deste período, no qual conta para a artista sua percepção sutil do “humor do espaço” e do seu próprio humor enquanto *Andarilho*. Tal fator tem suma importância sobre o tempo da ação.

Os acontecimentos e ‘não-acontecimentos’ ou ‘des-acontecimentos’ constantes que vão compondo o tempo sempre em gerúndio do *Andarilho*,

⁶⁵ Cf. p. 33, nota 25

⁶⁶ Cf. p. 69, nota 43

possibilitam, ainda que intermitentemente, sua permanência no espaço da praça até seu “desaparecimento” final.

Nossa, tem isso, né? O fim sempre chega. Eu me proponho a ficar duas horas à deriva, pode ser um pouquinho menos, pode ser um pouquinho mais. Esse pouquinho pode ser mais algumas horas ou alguns segundos (e ri). E a grande questão é: - sem expectativas, por favor. Isso eu falo pra mim: ‘confiar nesse material’ (mostra seu corpo com gesto da mão). Confiar, escutar os desejos do espaço, abrir as antenas, ficar à deriva – imagine um barco a deriva, uma hora ele pode encontrar o rumo, ele ‘pode’, uma hora, encontrar o rumo. Pode ser que ele não encontre.⁶⁷

Assim, podemos falar de ‘começo’ e também de ‘fim’ em cada performance que realiza, mas sem, por isso, estabelecer um sentido lógico de ações desencadeadas interligadamente e sem, do mesmo modo, definir um tempo preciso para a mesma.

3.4.3 Mas afinal: quem é o *Andarilho*? e o que o move?

“Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram o desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda multiplicavam o nada por zero - o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para sempre de surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa é a pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza. Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam pra ela. (...)”

(Manoel de Barros)

Dudude se pergunta,

Quem é o *Andarilho*? Você sabe que eu não sei. O *Andarilho* são vários num corpo só. Porque ele é um corpo fragmentado, ele é um corpo derivado, ele é um corpo *dervirneano*, ele é um corpo de surpresas, é um corpo a deriva. É um ruído no espaço.⁶⁸

⁶⁷ Cf. p. 33, nota 25

⁶⁸ Cf. p. 69, nota 43

Dudude diverte-se sustentando seu *ser-andarilho* em pergunta, procurando não delimitá-lo precisamente, não defini-lo integralmente por meio de palavras; ela não tem a pretensão, nem o desejo de esgotar seus significados, de explicá-lo completamente, nem para si mesma.

Ela constitui seu *Andarilho* por faíscas, lampejos, rabiscos, traçados soltos num espaço público ao ar ‘livre’ – e, similarmente, livre de limites e de contornos precisos, de censuras comportamentais, de padrões e comprometimentos artísticos, se dá a ‘bricolagem’ de sua criatura.

Seu *corpo-andarilho*, “derivado” e “devirneano” como denomina, é um corpo disponível aos acontecimentos do espaço-tempo em que age. É um corpo, também, atento, interessado, porém sem uma intensão precisa, sem predeterminações. É um corpo aberto, que se coloca num estado paradoxal de ‘neutralidade’ e procura, simultaneamente; em estado de experimentação, deixando-se afetar e afetando o seu entorno “desintencionadamente”.

Afirma ela sobre os acontecimentos durante a ação,

Aí, tem isso, se eu fico muito querendo pegar, eu não deixo nenhum chegar, eu estou assim: ouriço! Eu tenho que permitir. Quem captura quem? É, se eu estou procurando, eu estou procurando tanto, que eu perco a oportunidade de ficar aqui, ué. Pra quê? Eu estou procurando o quê? Eu não estou procurando nada. Eu estou ali à deriva; mas viva, se passar uma ventania aqui e ela tiver novidade, eu vou atrás dela. E pode ficar horas sem acontecer nada, mas já está acontecendo.⁶⁹

Evitando estabelecer um modo único de estar ou algum movimento continuado e duradouro, ele aprofunda o sentido do improviso numa dinâmica semelhante ao fluxo dos pensamentos – sempre atravessado por novas imagens, memórias e percepções. Deste modo, o tempo do *Andarilho* nas ações que empreende pode ser curto e constantemente interrompido. Seu corpo nunca constitui precisa e integralmente um ‘ser’ acabado ou estável. Seu corpo-ser “devirneano”, fragmentado e múltiplo, nunca ‘é’ alguma ‘coisa’ finalizada, identifica-se mais com o verbo ‘estar’ e com o tempo em gerúndio.

Eleonora Fabião propõe interessantes reflexões, a partir de desdobramentos que Deleuze empreende sobre o corpo *espinoziano* e que dialogam bem com as

⁶⁹ Cf. p. 69, nota 43

proposições de Dudude na construção de seu *Andarilho*. Diz a performer e pesquisadora, sobre a primeira proposição do filósofo,

Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa. O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas. Corpo é movimento e mobilidade. (2008:6)

Correlacionando a construção do *Andarilho* a tal conceito de corpo, o qual enxerga-o como uma constante dinâmica intra-relacional que nunca se estagna ou cessa, podemos compreender o *corpo-andarilho* mais como um ‘lugar’ de trânsitos, em fluxo de movimentos, vibrações e “humores” – numa linguagem *dududeana* -, do que como um corpo inteiramente estável, resolvido e compreensível. Dudude radicaliza em seu fazer a ideia de um corpo em constante processamento e transformação; inacabado, em potência de algo, em devir de alguma coisa.

E sobre uma segunda visão do mesmo pensador, aprofunda ainda Eleonora sobre o corpo:

Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado - esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado. Então, Espinosa não define corpo por sua forma ou função, como dito anteriormente, nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo *espinoseano* não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, parte do mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante - está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo *gerado*. (2008: 6)

Em acordo também com esta outra afirmação de Fabião, desdobrada a partir da primeira, sobre o corpo do performer, podemos dizer que Dudude compõe seu *ser-corpo-andarilho* a partir de ‘forças’ de afetação que se dão entre ela e o mundo por vias de mão dupla. Revalidando a ideia de um ‘corpo-lugar’, a artista configura seu *Andarilho* mais como um ‘lugar’ de trânsitos de sensibilidades e afetos, um ‘lugar de experiências’ - poroso, permeável, atravessado pelas percepções que produz em

atrito com o “espaço de fora”; um corpo como ‘via’, como ‘lugar’ de recepção e emissão, um corpo como ‘meio’ inter-comunicante.

Seu *Andarilho* se identifica, assim, como um ‘modo de estar’, como uma ‘dinâmica de jogo’ com a paisagem que o envolve e todos seus elementos; constituindo-se mais como um ‘estado de presença’ e menos como uma personagem teatral com contornos precisos e subjetividade, ou vida interior - como se costuma dizer dentro da linguagem do teatro realista -, e que tem uma história para informar ao público. Aproxima-se, deste modo, dos propósitos mais performativos – nos quais o artista cênico afirma a experiência do ‘momento’ em que é vivenciada a ação, verticalizando o contato com a materialidade dos elementos em jogo - que de propósitos teatrais ou dramáticos mais tradicionais, nos quais os artistas, normalmente, almejam compor para seu público sentidos unívocos, alicerçados sobre alguma lógica consequente.

Dudude diz “travestir-se” de *Andarilho*, que, segundo ela, não é um personagem e sim uma “persona”, destarte, não veste um figurino, mas possui uma “roupagem”. Isto significa que em seu agir não constrói situações encadeadas ou comprometidas entre si, que intencionem configurar uma leitura precisa de seu *Andarilho*, uma personalidade ou um ‘sujeito’ *Andarilho*, como já afirmado anteriormente. Sua *roupagem* sugere, sim, um universo simbólico, porém sem aprisioná-la ao mesmo; servindo ao jogo do improvisado e, simultaneamente, construindo referências representacionais sutis do mesmo. E afirma:

Quando eu me travisto de *Andarilho* eu perco o meu nome, é de propósito. (...) O *Andarilho* é um andarilho falso, ele está só na metáfora. Eu não sou andarilho. Assim, minha condição não é andarilha. Aí, eu roubo o nome andarilho. Mas são condições, são abstrações, na arte pode tudo. Mas o que é esse tudo? É a gente trabalhar com imagens já construídas e dar potência nessa imagem.⁷⁰

O *Andarilho* de Dudude, seu ‘ser inventado’ e ‘descontinuado’, é inspirado, talvez, em inúmeros andarilhos que vagueiam pelo mundo sem um sentido pré-determinado. Dona Olympia – a qual a artista expõe em uma das fotos de seu estandarte – é, possivelmente, uma destas figuras que habita ainda o seu imaginário, somando-se às suas referências na concepção de seu *ente-andarilho*. A seu respeito, conta Dudude:

⁷⁰ Cf. p. 69, nota 43

Eu cheguei a conhecer Dona Olympia. Ela ficava com um cestinho cheio de flores, uma sombrinha, chapéu, lá em Ouro Preto na época do Festival de Inverno. E ela ficava lá, enfeitando as ruas. Você vê, isso entra no nosso depositário e quando você entra em processo de alguma 'coisa' que está te chamando, aí você vê os fragmentos todos saírem. Isso foi uma surpresa grata.⁷¹

Imagem 17 - Dona Olympia



<http://www.ouropreto-ourtoworld.jor.br/donolimpia.htm>

Dudude aprofunda um pouco mais sua reflexão sobre o 'fazer' de seu *Andarilho* dizendo,

O *Andarilho* anda às voltas. Eu posso andar no meu pensamento. Enquanto a gente é vivo a gente não para nunca. O movimento é uma coisa da vida. Quando eu pensei nesse *Andarilho* não era só a questão do fisicamente andar - um corpo que anda, que desloca -, mas um corpo que desloca pensando, sonhando, vivendo. Gerúndio completo. Mesmo parado eu continuo andando, porque o mundo gira.⁷²

O eixo de sua ação no mundo, então, é andar à deriva, 'deslocar-se' pelo 'mundo de fora': mundo-praças, ruas, mundo que o contorna e o interessa, mundo de pequenos acontecimentos. Mas também pelo 'mundo de dentro': de percepções, pensamentos, memórias. Assim, mesmo quando se encontra aparentemente parado, o *Andarilho* está sempre em 'deslocamento perceptivo', 'notando' as coisas do ambiente, o "humor do espaço", o seu próprio humor. Afirma sua criadora, "o

⁷¹ Cf. p. 69, nota 43

⁷² Idem

Andarilho é aquele que anda às voltas; às voltas com alguma questão; às voltas com alguma coisa que não se sabe o que. E o *Andarilho* é também um mensageiro, aquele que anda, aquele que leva, aquele que traz.”⁷³

Assim, uma das grandes motivações ou *ações-andarilhas*, neste seu constante ‘deslocamento perceptivo’, é o exercício de inventariar questões a partir dos fenômenos que a realidade vai apresentando, ou como usa dizer em seu discurso, das “provocações que recebe do espaço”.

Tal atividade se desencadeia a partir da ação de observar tais fenômenos e desenvolve-se através da reação de estranhamento e reflexão sobre os mesmos. Dudude, deste modo, experimenta-se numa forma de ‘performatividade reflexiva’, que ela desdobra por perguntas e, também, por sugestões ou suposições endereçadas a si mesma ou também aos outros visitantes da praça, por meio da escrita ou oralmente.

Afirmando em sua *performance-acontecimento* a potência destas três ações imbricadas - observar, estranhar e refletir -, para a construção de uma percepção mais aguda da realidade, vai exercendo um modo de presença interativa que põe em foco, através das perguntas e observações que vai emitindo, os elementos e fenômenos que configuram a paisagem da praça à cada momento; elementos e fenômenos estes que podem passar despercebidos pelos usuários locais, acostumados com tal paisagem.

Seu *Andarilho* propaga suas perguntas e observações sem almejar respostas ou algum tipo de comentário ou retorno, pois o que de fato lhe move é próprio exercício brincante de curiosidade em relação ao mundo; é o jogo lúdico e reflexivo de inventar questões advindas das “provocações” que recebe deste e de, assim também, provocar e sensibilizar os outros visitantes humanos da praça para essa experiência perceptiva que o interessa e diverte.

Tais perguntas, sugestões ou colocações compõem - junto com outras tantas ações que serão descritas a seguir - uma espécie de repertório de *ações-andarilhas*. Para citar alguns exemplos de suas interações verbais, no DVD que se anexa ao seu *Caderno de Notações* estão registrados alguns momentos da ação em que endereça suas questões a outros usuários da praça como quem reflete em voz alta:

⁷³ Cf. p. 69, nota 43

“Quanto tempo vive uma formiga?”, “Será que a intensidade da vida dela é a mesma que a nossa? Talvez seja?”, “Que que ela tem na cabeça? Já pensou nisso? Eu fico pensando nisso!”, “Igual o quê que tem na cabeça de um bicho de goiaba? Goiaba, né?” e gargalha, “Mas será?”.

Em outro momento distinto, segue, do mesmo modo: “A loucura se aproxima da arte? Quando você é artista, eles falam que você é louca! Eu não entendi muito bem?!” e sai, deslocando-se para um outro lugar, como quem interrompe um pensamento. E, em seguida, continua sua reflexão executando gestos simultâneos as suas falas, movendo-se num novo espaço, “Talvez seja justamente o contrário: exercício de lucidez! apropriação! o ser espaço!”.

Mais adiante, “Aonde está o foco gente: do nosso olho? Será que é em mim?”, “Então vamos abrir ele. Vamos escutar as várias ações deste espaço. As transferências de foco. Aonde o nosso olhar busca? Olha só o compromisso: o foco está comigo!?”.

Outra pequena fala provocativa que costuma fazer aos visitantes, é: “Você já olhou pr’o céu hoje? Olha agora! Quê que você tá achando? tá bonito?” e sem esperar pela resposta, sai, deixando seu interrogado na ação de olhar para o céu.

Os acontecimentos e presenças lhe comovem, lhe afetam, por vezes, o fazem deslocar-se impulsionando sua *dança-andarilha*. Conta Dudude,

Tem um presente que eu ganhei, que eu nunca vou esquecer: eu estava na praça - pra variar estou sempre na praça, dando sopa (gargalha) - e aí, este dia tinha pouca gente, né? Isso é ótimo! Passou uma borboleta amarela e eu pensei: vou seguir o rastro desta borboleta e fui. De repente eu escuto: - Vamos embora! E em seguida ouço uma vozinha falando assim: - Não, não vou embora, não, que eu estou vendo ela dançar! Quando eu olhei, era uma criança de três ou quatro anos, que ainda não tinha o mundo totalmente nomeado e que chamou aquilo que eu estava fazendo de dança. Isso é um presente! Ele estava, assim, de perninha cruzada, com a mão no queixo, completamente imbuído daquela imagem. Aí, você pensa: eu tenho que continuar! Isso é uma prática de sensibilidades, feita no movimento do pequeno.⁷⁴

Em outras vezes, os “presentes que ganha do espaço” desdobram-se em desenhos, fotos, recortes ou intervenções plásticas que constrói com pequenos lixos - materiais residuais que vai encontrando pelo caminho onde passa. Sua *arte-andarilha* pode resultar em esculturas com as guimbas de cigarro ou com garrafas

⁷⁴ Cf. p. 69, nota 43

plásticas amassadas que encontra pelo chão. Os pequenos objetos abandonados que encontra pela praça também lhe servem como motivação para desdobrar sua atividade sobre o espaço; tais elementos, passíveis de serem movidos, fomentam sua criatividade como um jogo de encaixes interessa a uma criança. Deste modo, o *Andarilho*, com delicadeza, ao rearranjar tais ‘peças’ em seu ‘território de brincar’, chama a atenção dos visitantes da praça para a existência destes materiais no mundo e suas respectivas presenças no específico local da praça sem, portanto, tornar-se panfletário em relação às questões que dizem respeito à cidadania e à ecologia, tão em pauta atualmente. Revela, “O *Andarilho* é nostálgico, ele é sentimental, ele é romântico, ele é barroco, ele é político, ele é amoroso e ele acredita, ele é esperançoso. E tudo se dá no movimento do pequeno, porque a minoria tem poder.”⁷⁵

Em seu diálogo com o espaço de sua *praça-mundo* o *Andarilho* produz registros e expressões de diversas naturezas estéticas e dentre elas, talvez a mais constante, seja a escrita. Sempre acompanhado por seu *Caderno de Notações*, o *Andarilho* vai buscando decifrar a si e ao mundo com o auxílio das palavras.

Meu caderno é meu corpo também

objeto de curiosidade
sou também uma coisa curiosa?

o mundo existe há muito tempo

corpo poroso
o que tem no corpo? (HERRMANN, 2011: 131)

Em seu caderno revela-se, então, sua poética vocabular por meio do que Dudude nomeia de “notações” – observações, percepções e afetos que vai anotando nele.

Através do registro escrito de sua *experiência-vivência* – que foi editado no formato de livro, posteriormente a primeira fase da pesquisa – Dudude possibilita também uma recepção de sua *poética-andarilha* por uma linguagem distinta e independente da expectativa ao vivo.

⁷⁵ Cf. p. 69, nota 43

Seu *Caderno de Notações* transpõe, deste modo, sua arte para um novo campo expressivo, no qual Dudude oferece sua poética a um público leitor e que, portanto, possuirá consigo – independente da presença do mesmo – os pensamentos desdobrados a partir de sua, outrora viva, experiência.

Em seu *Caderno de Notações*, nos conta ela:

como um andarilho

enquanto andava dançava

dancei com o chão no chão
dancei com o vento no vento
dancei com o ruído, o movimento das coisas

As impressões imprimidas em minha pele, ossos, carne e espírito
refletem o espaço

em meu trabalho faço uma única coisa essencial
estar
sempre estou.(HERRMANN, 2011: 144)

Assim, sua arte ‘movente’, desdobrada de inúmeras formas, inclusive a literária - através de um repertório de *ações-andarilhas*, dos apetrechos que carrega consigo, e pelas coisas, surpresas ou presentes que encontra pelo caminho -, aponta sempre para um estado de consciência e atenção perceptiva intensificado e que a artista denomina por “exercício de lucidez”.

Seu o *andarilho* vai produzindo suas intercambialções comunicantes não só com os seres humanos, mas também com animais, vegetais e todas as ‘coisas’ que compartilham do mesmo *espaço-praça*.

Conta a artista um outro evento marcante em sua *trajetória-andarilha*,

Isso foi no começo do *Andarilho*, que eu comecei a me espantar. Porque uma vida na cidade, quando você começa a entrar em estados de sensibilidade, você vê os seus vizinhos, né? Então, você vê que o passarinho está botando um ovo, que ele constrói um ninho - ele vive aquela vidinha dele no meio da cidade; e tem muitos. E aí, eu cheguei na praça e tinha um passarinho na cabeça da estátua. Foi a primeira coisa que me chamou: o passarinho lá! Aí, eu parei, fiquei aumentando minha cinesfera pra avisar pra ele que eu estava ali também... isso foi um tempo. E me propus: quando ele saísse, eu também ia desaparecer. Ficamos ali, minha cinesfera assim, né? (mostra gestualmente seu corpo aumentado de tamanho). A energia igual bicho mesmo. Aí, ele pegou: ffff... voou. Aí, eu desapareci daquele lugar e sentei num banco de frente pra uma roseira. De

repente, esse passarinho pousa e gorjeia, fica gorjeando pra mim e eu ali, recebendo aquilo, eu fiquei em êxtase, só agradecendo.⁷⁶

Assim, uma formiga que caminha por uma superfície pode lhe interessar, um vento que faz voar um saco plástico deixado no chão pode conduzir seu *deslocamento-dança* pelo espaço, o tronco retorcido de uma árvore pode atrair o foco de seu olhar, o espaço e todos os seus ‘habitantes eventuais’ lhe capturam a atenção e podem lhe provocar a escrever, dançar, desenhar, esculpir, trocar ideias, fotografar, entre outras ações.

A poética de seu *Andarilho* se instaura, então, por um corajoso pacto de entrega aos eventos e encontros no espaço-tempo do presente; nela Dudude mergulha numa intensificada atividade de percepção e tradução da realidade em torno por um viés lúdico, uma “prática de sensibilidades” exercida no espaço da rua através da arte e do afeto, um constante exercício de ‘presença’.

Imagem 18 - Caderno de Notações



Desenho: Dudude Herrmann

⁷⁶ Cf. p. 33, nota 25



Fonte: Arquivo pessoal de Tatiana France

3.5. Prática de Sensibilidades

O que é uma prática de sensibilidades? O próprio nome já diz: é uma Prática de Sensibilidades! (risos) Eu descobri isso, quer dizer, esta ficha caiu no [meu] trabalho enquanto *Andarilha*. Eu fui afetada na minha essência por essa pesquisa e por essa prática diária *linkada* a vida ordinária - que é o simples viver: um dia depois do outro. E o simples viver, todos os dias, olhando de longe, são iguais: amanhece, passa o dia, anoitece. Todos os dias você vai pra cozinha e cozinha, todos os dias a gente faz as mesmas coisas, mas completamente diferente. E ali tem pérolas de descobrimento. Na simplicidade há pérolas.⁷⁷

Todo o processo de pesquisa que Dudude vem empreendendo através de sua atuação como artista e pedagoga na área das Artes Cênicas - dentro da linguagem da expressão pelo movimento: via dança contemporânea, improvisação e performance e, também, através das práticas para o aprimoramento da consciência corporal - vê-se verticalizado em sua obra *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora*. Tal pesquisa, então, desdobrou-se no conceito e proposta pedagógica da *Prática de Sensibilidades*.

⁷⁷ Cf. p. 33, nota 25

3.5.1 Uma proposição de resignificação da “escrita pelo movimento”

Dudude veio, nas últimas décadas, desenvolvendo um modo de investigação laboratorial e cênico, através de proposições que prezam pelo aguçamento da percepção e do estado de presença voltado à composição instantânea e/ou performática. Em permanente revisão, a partir das questões emergentes no presente de cada encontro, afirma sobre este seu modo de condução de práticas coletivas calcado sobre os princípios da improvisação e do contato:

Improvisação é um lugar que eu fico muito satisfeita, mesmo sofrendo. Porque é de frente para o abismo mesmo, você se coloca no risco de ser um fiasco ou ser maravilhoso. E é um exercício de humanidade. (...) Não é a toa que meu campo de interesse tem sido a improvisação. A linguagem da improvisação é uma linguagem de desapego, né? Desapego, porque pra eu dançar eu preciso ser livre, desapegada e curiosa. Então, a minha aula vai perseguir a potência dos sentidos. Vai perseguir e lembrar de questões simples de pertencimento. É uma aula que preza, sim, pela ecologia. Vou falar demais de lixo, vou falar de como você lida com o mundo. Qual é o seu discurso? Como seu corpo se coloca? Porque isso tudo vai trazendo consciência. A minha tentativa é abrir a porta de fortalecer a intuição e o instinto. É uma aula de lembrar, o que é mais importante? Tudo, tudo.⁷⁸

Contribuíram para fomentar suas inquietações, sobre os princípios e modos dessas práticas improvisacionais e performativas, leituras de textos de grandes pensadores da cena, poetas e filósofos - como Anna Hide, Walter Benjamim, Marcel Proust, Cora Coralina, Fernando Pessoa, entre tantos outros. Bem como, os inúmeros encontros para intercâmbios intelectuais, laboratoriais e cênicos com diversos artistas contemporâneos de distintas áreas expressivas, incluindo as linguagens do corpo, que proveu e participou durante este longo período de pesquisa. Dentre os artistas com os quais veio desenvolvendo diversas formas de intercâmbio, através de workshops, projetos artísticos de espetáculos e performances, edições de revistas ou propostas que envolveram parcerias e encontros para fomentar trocas artísticas e ideológicas estão: Isabel Tica Lemos⁷⁹, Luiz Carlos Garroucho⁸⁰, Marcos Hill⁸¹.

⁷⁸ Cf. p. 33, nota 25

⁷⁹ Isabel Tica Lemos é a introdutora da técnica Contato-Improvisação no Brasil. É também uma das fundadoras e diretora do Estúdio Nova Dança e da Cia Nova Dança 4, onde exerce a função de diretora, bailarina, orientadora corporal e professora.

⁸⁰ Luiz Carlos Garroucho é professor e pesquisador da Universidade Federal de Minas Gerais, professor de Teatro na Fundação Clóvis Salgado – BH, criador teatral, arte-educador e gestor cultural.

Todo este percurso - em confluência com uma urgência de desconstrução de antigos padrões de produção artística, com seus propósitos políticos e ideológicos e suas questões existenciais mais recentes – deflagrou para a artista, desde os últimos anos do século passado até a primeira década deste século, um extenso processo de crise e revisão de valores e investimentos no campo da arte.

Como vimos, foi durante este período que - aflorando novos anseios - vivenciou o “desaparecimento” de sua *Benvinda Cia de Dança* e seu antigo estúdio *EDH*; que viu ruir seu interesse por antigas formas do fazer da dança contemporânea; rumou à terras estrangeiras em busca de rever e renovar sua prática na dança para repensá-la e reintegrá-la aos seus sentidos e propósitos mais viscerais; que, enfim, experimentou diversos movimentos e sintomas que desembocaram na afirmação de novas crenças e transformações do seu fazer artístico.

Afinal, todos estes aspectos e passagens de sua trajetória se plasmaram na pesquisa empírica e processual da obra *Poética de um andarilho*. Resultante de todo um período extenso de desmoronamentos paradigmáticos, tal pesquisa vem revitalizar sua prática artística e seu entendimento da vida.

Sua *Poética de um andarilho*, em certo sentido, pontua e atualiza – sem forjar uma relação dual com sua história pregressa - um ‘novo’ ciclo de seu trabalho. Ciclo este, no qual desvela-se com maior propriedade uma, já renunciada, identidade artística e ideológica em que Dudude funde radicalmente as instâncias da vida e da arte.

Esta sua *obra-acontecimento* representa um divisor de águas em sua história como artista da cena e, conseqüentemente, como promotora – pedagoga - de práticas de movimento em favor de desenvolvimento humano e artístico, como afirma em seu discurso sobre o supracitado *Poética de um andarilho*.

Esse trabalho da praça, eu acho que ele é, sim, um divisor de águas do meu processo de entendimento na pedagogia do ensino da dança e do meu trabalho em criação artística; porque ele me fez ver e *linkar* à arte com a vida o tempo inteiro. (...) Ele me fez ver que a gente dança como a gente se move no mundo, como a gente comunica com o outro, como a gente cuida das coisas e dos outros. Como você lida com seu espaço pessoal? E para com os outros? E os outros é tudo aquilo que está além ‘corpo’. E como que

⁸¹ Marcos Hill, artista plástico, estudioso e investigador da imagem, pesquisador e professor de História da Arte dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas-Artes (EBA) da UFMG.

eu lido com meu corpo? Como que eu escuto ele? Qual é o meu discurso?
Como eu faço política?⁸²

Prática de Sensibilidades passou a ser, então, o nome que Dudude, após sua primeira fase de pesquisa de *Poética de um andarilho: A escrita do movimento no espaço de fora*, encontrou, tanto para designar o seu fazer durante sua *obra-acontecimento*, quanto para redefinir e, conseqüentemente, re-significar suas oficinas de movimento – até aquele momento, intituladas, genericamente, como aulas de dança contemporânea.

Diz ela sobre seu atual trabalho,

Hoje em dia eu trabalho com a dança 'desviada'. Ela desviou pra um lugar mais amplo. Eu não trabalho neste nicho *dança contemporânea, dança clássica, dança isso, dança aquilo*. Eu trabalho com a potência do que a dança pode trazer enquanto esfinge mesmo: 'decifra-me ou te devoro!'⁸³

Em verdade, torna-se difícil e até desimportante determinar quem veio primeiro, ou quem originou quem, pois as duas pesquisas se amalgamam e se retro alimentam. Segundo as palavras da própria criadora, a *Poética de um andarilho* é “uma prática de sensibilidades a céu aberto”. Portanto, as duas proposições que se interligam e, por vezes, se diferenciam em seus objetivos finais - uma em favor da experiência artística e a outra voltada a propósitos laboratoriais e educativos dentro do vasto campo do movimento -, apontam numa mesma direção e demarcam um amadurecimento, tanto de sua arte, quanto de sua pedagogia dentro do ensino da dança. Ambas representam, atualmente, para a artista, seu “exercício de lucidez”.

3.5.2 A prática e seu fio condutor

E aí nessas minhas práticas, nas oficinas que eu dou, eu peço pra todo mundo esquecer o que possa vir a ser dança para deixar que a dança apareça. Eu não estou falando, nem criticando as danças do mundo, porque as danças do mundo também são potências de uma inteligência absurda.⁸⁴

Dudude propõe, ao participante de sua *Prática de Sensibilidades* - em oficinas e laboratórios de construção cênica - o exercício constante de atenção às

⁸² Cf. p. 33, nota 25

⁸³ Idem

⁸⁴ Idem

percepções, o aguçamento de um estado de presença pela conexão e exploração das diversas potencialidades sensíveis com as quais somos dotados.

Sua *Prática de Sensibilidades* constitui-se, essencialmente, como uma vivência de intercambio das sensibilidades e afetos pela via do movimento e da conscientização do próprio corpo; uma atividade de comunicação e troca entre os sinais e estados internos do ‘ser-corpo’ e os sinais-informações dos elementos e fenômenos externos, do “espaço de fora”, em constante fluxo de movimento e atravessamento por vias de mão dupla - de dentro para fora e de fora para dentro.

Deste modo, algumas ideias norteiam seu ponto de partida nos encontros que promove para tal atividade e contribuem para a promoção de uma atmosfera favorável as suas proposições pedagógicas, como as que relata abaixo:

A primeira prática que eu proponho é *laissez-faire* (se deixar fazer). A segunda prática, não seria uma prática, mas um aviso: ‘é que já está acontecendo’. Porque este intervalo que a gente nomeia de aula, é um intervalo pra gente trazer, chamar, a consciência das coisas, mas eu acho que como o corpo é uma matéria viva, a gente não fecha o escritório. Talvez essa aula vá ressoar daqui a um tempo; então, são lembretes. E uma coisa que eu faço questão de falar é que dança pra mim é deslocamento de massa no espaço, que o pensamento é massa também, que o desejo é massa também; e, que é claro que a gente se desloca todo tempo, então, transformar este deslocamento de massa no espaço em estado de dança é preciso de uma afinação e uma intimidade adquirida com esta matéria.⁸⁵

Então, para promover esta vivência, que prima pela construção de uma atmosfera e estado anímico de abertura para cada participante individualmente e entre eles, Dudude faz uso de uma fala condutora que permeia quase toda a vivência.

Assim, mesmo sendo um processo que almeja fomentar nos praticantes uma atitude de autonomia perceptiva e disponibilidade para o imprevisível, sua efetivação se dá por meio de uma condução muito presente por parte da artista-pedagoga durante boa parte do encontro – em especial o momento inicial que ela denomina por “aquecimento”.

Esta sua fala - bastante precisa e já maturada, devido a sua extensa bagagem vivencial como aluna e como educadora - funciona como indutora de processos cognitivos para cada ser em particular, de acordo com cada configuração de cada prática específica.

⁸⁵ Cf. p. 33, nota 25

Sua condução verbal se constitui basicamente pela enunciação de inúmeras instruções que vão facilitando o entendimento dos exercícios que propõe; imagens que vão elucidando caminhos de investigação e construção de autoconhecimento corporal para seus praticantes durante a execução dos mesmos; orientações e delimitações para os jogos relacionais-interativos e alguns “lembretes” específicos que vão pontuando suas proposições e constituindo sua abordagem pedagógica. Toda ela é sempre permeada por colocações humoradas que contribuem subliminarmente para a construção de uma atmosfera descontraída entre os participantes.

3.5.3 À luz das ignorâncias

Dudude fomenta, inicialmente, para os praticantes, através das suas colocações, um estado de disponibilidade e receptividade, uma atitude de neutralidade, abertura e entrega. Propõe o esvaziamento de possíveis expectativas, induzindo um estado de atenção ao corpo e ao espaço entorno como mote principal da prática, cultivando uma atitude despreziosa em relação aos acontecimentos futuros, que o encontro possa propiciar. Através de diretrizes como: “vamos nos desaprontando, gente”, “nos despreparando”, “observem o espaço”, “agora troca de lugar e observa o espaço deste novo lugar”.

Assim, Dudude orienta os praticantes de suas propostas a se desprenderem de alguns modos usuais de estabelecer suas relações com o espaço em torno, com elementos que o integram e, principalmente, entre si.

Durante uma das práticas, perguntou Dudude a um dos participantes:

E então, André, aí está bom para você? Está se sentindo bem neste lugar? Se não estiver bom, troca! Pode trocar sempre! Ajusta! Tenta um outro espaço na sala para se colocar. Veja se você se sente melhor. (...) O corpo está sempre vivo, vai vendo se está bom para ele. Deixa ele perceber e reagir ao espaço e aos outros corpos. Permita que ele dance com os outros corpinhos que também estão se movimentando e se rearranjando pelo espaço da sala.⁸⁶

⁸⁶ Condução de Dudude durante a *Prática de Sensibilidades* ministrada em seu Atelier em Casa Branca-MG, em maio de 2012

Visando a abertura de novas percepções pela construção de interações no campo das sensibilidades, ela conduz os praticantes a um mergulho corajoso num estado de desconhecimento e 'vazio' mais aproximado, talvez, do estado de espanto da criança em relação à experiência inaugural das coisas do mundo; inspirado também, de certa forma, na percepção e forma de agir instintiva e instantânea, não racionalizada, nem ponderada, dos animais, como os cães, os pássaros, entre outros seres que vão simplesmente reagindo aos estímulos do entorno e dando vazão aos seus impulsos de movimento.

Segue abaixo um outro exemplo de suas indicações durante um exercício no qual Dudude propôs que os praticantes se deslocassem de um canto ao outro da sala explorando o plano horizontal e usando ao máximo a mobilidade do corpo através das possibilidades articulares de sua estrutura. Diz ela,

Vamos espreguiçando, gente. Vamos desinformando esse corpo da vertical. Deixando ele entrar em contato com o chão... abre a massa, espreguiça a pele... observa a atividade do seu olhar..., observa a respiração..., observa a informação que vai circulando no seu corpo pelo sangue..., pela linfa..., pelo ar..., pelos fluidos do corpo. Vai percebendo a qualidade do seu contato com o chão.⁸⁷

Seu interesse está em restaurar uma espécie de 'inocência' e curiosidade em relação a si e ao mundo; de realimentar pela experiência do 'mover' a possibilidade do 'reencantamento' pela realidade e sua materialidade.

Aí, eu comecei a lançar essa ideia da gente ir escavando mesmo. Escavar, escamar, ir descascando palimpsestamente e ir deixando esse corpo, que tem uma inteligência absurda, de sobrevivência mesmo, ir aflorando.⁸⁸

Deste modo, os praticantes são incitados ao refinamento de seu 'corpó-sensório' - seu instrumento de recepção da realidade em torno - e ao jogo do improvisado intuitivo e instintivo com os outros corpos e fenômenos compartilhantes do mesmo espaço-tempo.

Esse trabalho com o aguçamento da percepção, dos sentidos, é pra mim, assim, um lugar de descobrimentos maravilhoso. Você vai se deparar com as coisas que estão impregnadas no seu corpo, que são o seu corpo. Que é essa questão da memória cognitiva, você vai acessar esta memória que já é do seu corpo, que é pertencente deste planeta: é zinco, é ferro, é manganês, tudo está aqui. Então, quando você começa a movimentar essas

⁸⁷ Cf. p. 98, nota 86

⁸⁸ Cf. p. 33, nota 25

células da memória do desenvolvimento da espécie, elas vão subindo a superfície.⁸⁹

3.5.4 Estrutura e errância

Para promover sua *Prática de Sensibilidades*, Dudude foi constituindo - a partir de sua experiência, tanto como mestra, quanto como aluna de diversos professores de práticas afins, já citados anteriormente - uma forma de encadear e estruturar seus vários momentos e movimentos, buscando um modo que favorecesse o desenvolvimento de seus propósitos investigativos e de um estado de adensamento perceptivo do praticante.

Mesmo constituindo uma prática 'errante' por natureza - como fica claro em seus discursos - e que preza pela instabilidade, podemos identificar, geralmente, três grandes movimentos que compõem sequencialmente a estrutura de suas oficinas.

O **primeiro movimento** é intitulado pela própria como "aquecimento" e configura um momento de iniciação; um momento preparatório, no qual visa apresentar e ir aproximando os praticantes de sua linguagem e propósitos.

Durante este, Dudude investe, paradoxalmente, na ideia de "des-prepará-los" ou "des-aprontá-los", como costuma enfatizar, buscando desconstruir crenças comuns a respeito de padrões e imagens sobre a arte da dança para promover um estado físico e anímico de abertura. Suas principais indicações, nesta parte inicial do encontro - que serão descritas com mais pormenores adiante -, intentam 'acordar' o corpo promovendo novas vias de acesso às suas sensações e, também, às suas possibilidades motoras. Neste movimento a pedagoga investe em ativar a consciência de cada parte deste para construir para seus praticantes uma percepção integral e viva do mesmo.

O **segundo movimento** é um momento no qual Dudude possibilita o aprofundamento e desenvolvimento de seus principais propósitos. Nele, apresenta diversas propostas que variam muito a cada encontro e podem ser direcionadas tanto a investigações individuais, simultâneas, como a duplas, trios ou pequenos

⁸⁹ Cf. p. 33, nota 25

grupos, normalmente em revezamento espaço-temporal. Ou seja, um grupo pratica enquanto outro testemunha. Por vezes, nessas dinâmicas, Dudude propõe aos participantes que assistem que determinem o momento de término do exercício, ousando com sensibilidade dizer, individualmente, em voz alta: “fim!”, no instante que perceberem que a atividade se esgotou ou, de algum modo, fechou um ciclo.

Nestas propostas são fornecidas diretrizes específicas que determinam os focos de investigação que serão trabalhados pelos participantes. Tais propostas configuram-se, normalmente, como ‘jogos relacionais perceptivos’ ou ‘interações corporais dirigidas’ por meio do movimento, em constante improviso e diálogo entre os indivíduos, o espaço e seus elementos constituintes.

O **terceiro movimento**, configura-se como um movimento de encerramento da *Prática de Sensibilidades* e varia muito a cada encontro. De acordo com a percepção de Dudude sobre a demanda da cada prática específica - ou o que a própria denomina como “humor do espaço” -, ela pode propor aos participantes distintas formas de finalizar o mesmo.

A atividade mais comum para tal momento consiste numa vivência de “improvisação” ou “composição no instante”. Nela, todos os elementos trabalhados e toda a experiência exercitada, até então, são acessados e se desdobram em função de uma vivência ampliada do exercício da improvisação pela via do movimento.

No texto abaixo a pedagoga reflete sobre seus propósitos e apresenta algumas de suas premissas para tal prática:

O tempo vale.
A vida vale.
Tudo é importante.
Não vivemos de aparência.
Vivemos de acordos potentes e lúcidos, o intuito talvez seja de escancarar aquilo que lá está, uma aventura certamente!⁹⁰

3.5.4.1 Aquecimento: “abertura de antenas”

Aí, a primeira coisa que eu faço eu nomeio de dança do aquecimento. Que aquecimento é esse? Cada um entende da sua maneira. Aí, eu vou chamando e pedindo permissão para que o corpo se disponibilize a mover,

⁹⁰ HERRMANN, Dudude. *Corpo em estado de Obra*. 29 abr. 2012. E-mail

porque às vezes é duro mover. Abrindo a permissão para que ele seja o fio condutor e que dê uma licença pro nosso racional, para que o nosso racional, o ‘euzinho’ ali, fique só observando, sem julgamento e nem crítica; essas duas coisas são terríveis, você já entra com o modelo, com as exigências de ser *the best*, aí nada acontece.⁹¹

Em geral, o processo inicial de “aquecimento” é feito em roda e os participantes vão espelhando os movimentos fluidos e ritmados, em repetição contínua, que Dudude vai propondo com seu corpo. Esses movimentos, executados num fluxo contínuo ininterrupto, funcionam como uma espécie de ‘mantra de movimentos’.

Assim como as práticas vocais meditativas denominadas *mantras*, tais movimentos propiciam um intenso aquecimento físico, concomitante a um estado mental, paradoxalmente, atento e relaxado. Durante sua execução o praticante se conecta com entrega a sensação de sua fisicalidade no tempo presente, não encontrando espaço para que seu pensamento se deixe levar por preocupações com o futuro ou remeta-se a imagens e emoções do passado. Deste modo, verticalizam, através da contínua repetição, o ‘estado de presença’ do praticante, a sua percepção e consciência do ‘agora’ ou “instante-já”, como costuma dizer a artista.

Portanto, em simultaneidade ao seu contínuo discurso, Dudude vai construindo um campo vibracional menos racional e, conseqüentemente, menos autocrítico. Descrevendo inúmeras imagens que elucidam os sentidos para o qual apontam os seus movimentos, a propriocepção⁹² vai sendo intensamente estimulada. As indicações de focos de atenção aos diversos elementos constituintes do *organismo-corpo* – pele, estrutura óssea, membros, articulações, células, órgãos e sistemas internos - ajudam a fomentar a consciência corporal dos participantes, como revela sua fala a seguir,

Eu acho que o movimento ele aguça demais a nossa sensibilidade, porque ele é um trabalho de acordar as células. Quantas células você tem no seu corpo? Tem alguma parte do seu corpo que está dormindo, que está abandonada? Fatalmente vai ter, porque é célula demais pra cuidar

⁹¹ Cf. p. 33, nota 25

⁹² *Propriocepção*, também denominada como *cinestesia*, foi o termo empregado por Charles Scott Sherrington por volta de 1900, para nomear a capacidade dos indivíduos de reconhecerem a localização espacial do corpo, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte em relação às demais, sem utilizar a visão e construir, assim, a imagem do seu próprio corpo: o esquema corporal.

(risadas). Você lúcido todo tempo você morre do coração rápido, às vezes anestesiado é bom, né? Ficar um pouco dáhhhh... fingindo que não vê.⁹³

Neste processo de aquecimento, ou sensibilização inicial, pelo movimento fluido e repetitivo, empreendido coletivamente e em paralelo ao estímulo a uma atenção mais aguda das sensibilidades táteis – das texturas, temperaturas, dos pesos, consistências e formas de cada parte do corpo -, das sensibilidades visuais, sonoras, olfativas e energéticas, vão se abrindo e revitalizando espaços internos, por vezes ainda, desconhecidos.

Pela via do movimento, pelo estímulo oferecido através das imagens que ilustram as formas e sensações do corpo, os participantes vão experimentando deslocamentos perceptivos, transformações vibracionais e alterações de consciência que favorecem aos jogos improvisacionais que serão propostos posteriormente. Este movimento vai construindo para os praticantes um estado de curiosidade e de disponibilidade às interações sensíveis com o mundo em torno, extremamente potentes e revitalizantes.

Ações simples, que mantêm o corpo em fluxo constante de movimento, compõem as propostas iniciais da atividade, como: na posição vertical manter-se em constante deslocamento de apoio dos pés sobre o solo, promovendo um movimento de avançar e recuar com o corpo em relação ao centro da roda; as vezes executando um balanço simultâneo dos braços para frente e para trás; ou, então, fazendo deslizar uma das mãos pelo braço oposto, indo do peito até a mão e retornando várias vezes da mesma forma e depois trocando o lado da execução deste movimento. Tudo feito sempre com atenção à participação do fluxo respiratório e as reverberações do mesmo sobre a coluna vertebral.

Conta Dudude,

“Aí, essa dança do aquecimento, que nessa dança do aquecimento as pessoas vão dar o seu tempo, vão escutar as demandas daquele instante: se está precisando deitar, se está precisando ficar em pé, se está precisando ativar os olhos, se está precisando lembrar de respirar, se o corpo está querendo espreguiçar... - é deixar as demandas virem... se tem muito ruído na cabeça... E eu vou chamando essa imagem do primeiro corpo que são os ossos, as células. Vou desenhando - que está tudo vivo, né? Então, você vai chamar sua estrutura óssea, você vai imaginar que seu corpo por dentro é todo viscoso, que ele tem brilho interno, que o sangue está fluindo, que a linfa está ali, que ele tem desenho! Qual é a conversa dos órgãos? O humor deles? Aonde estão os meus rins? E os meus rins

⁹³ Cf. p. 33, nota 25

com o meu calcâneo? E sempre na aula eu deixo um livro de corpo humano para ativar esse lugar. Porque é esse lugar que te leva, que é aonde você tem as suas experiências, né? Mas tudo depende do 'humor do espaço' (...)"⁹⁴

3.5.4.2 Jogos relacionais perceptivos

Neste segundo momento do encontro, Dudude, costuma propor interações em pequenas formações, como duplas e trios. A partir de indicações que norteiam os praticantes na pesquisa de movimento, estes pequenos grupos vão desenvolvendo suas interações improvisacionais lúdicas e sensíveis.

Um bom exemplo de jogo relacional é o "passeio", feito em dupla. Nesta proposta um da dupla leva o outro para um passeio, no qual vale tanto o espaço de dentro da sala, quanto do jardim em torno. Durante o mesmo o condutor da dupla indica, somente com seus movimentos corporais de deslocamento e foco do olhar, os lugares que lhe chamam atenção no espaço e que deseja que seu parceiro compartilhe com ele. Assim, vai se deslocando de acordo com seus impulsos e interesses e gentilmente propondo que seu 'parceiro-conduzido' se desloque consigo. Usando o tempo que deseja para contemplar cada lugar, o condutor vai permitindo que seu movimento flua, sempre num acordo sensível e divertido com o conduzido.

Esta é uma proposição bastante simples que promove a ampliação de nossa percepção através da contemplação do espaço e seus elementos numa troca afetiva com sua dupla. Formas, cores, texturas, aromas e sonoridades podem ser observadas durante este exercício que nos remete, assim, a emoções pueris, pouco experimentadas em nosso atual cotidiano, super demandado de tarefas e sobrecarregado de informações virtuais.

Diz Dudude, durante a explicação do mesmo,

Se eu começo a conversar com o outro[a], esse lugar da contemplação ele é substituído pela fala e eu entro num lugar social. (...) [No entanto, sem a fala] a imagem começa a chegar nela, a tocar nela. Então, a gente entra em outro lugar de percepção... Se eu converso com ela, falo 'e aí você está gostando?' pode ser um outro lugar, mas se nós duas mantivermos o

⁹⁴ Cf. p. 33, nota 25

silêncio por um longo tempo, nós fatalmente vamos entrar num lugar de conexão e de apreensão alterado.⁹⁵

Em seguida o exercício é repetido com as funções invertidas, para que cada um da dupla possa se experimentar na função oposta.

Um outro exemplo, neste caso de jogo em trio, é feito com um dos três participantes colocado entre os outros dois e dando as duas mãos, uma para cada um. O que está no centro movimenta-se aleatoriamente, podendo: torcer seu corpo, ir ao chão, sair dele, puxar-se para um dos lados, enfim, fazer qualquer movimento que desejar usando o contrapeso dos outros dois e o apoio do chão como suporte. Os dois das extremidades podem, também, propor movimentos ao que está no centro do trio.

Este exercício promove, de acordo com a confiança que forem alcançando durante, um estado de entrega vertiginoso entre seus participantes. Os apoios, alavancas, propulsões oferecidas pela interação do trio possibilita a experiência de uma grande amplitude de movimentos corporais inusitados e inviáveis a execução individual.

Outro exercício feito em dupla, proposto por Dudude, caracteriza-se por um deslocamento executado de um canto ao outro da sala. Este deslocamento é iniciado no chão – com um dos participantes se colocando horizontalmente, enquanto que o outro componente da dupla se posiciona sentando perto deste - e termina com os dois na vertical ao final do percurso.

Nele, o primeiro integrante deita-se sobre o solo de barriga para cima com os olhos fechados e entrega todo peso do seu corpo ao chão, enquanto que o outro, após perceber que o primeiro está completamente relaxado em tal posição, realiza um primeiro contato físico com o mesmo, através das palmas de suas mãos sobre seu abdômen. Este contato é feito com bastante calma e delicadeza, pois o integrante deitado encontra-se numa posição bastante vulnerável e com suas sensibilidades táteis aguçadas pela exclusão do sentido da visão e pela pausa dos movimentos voluntários do corpo.

Então, após um tempo neste contato, o integrante deitado inicia movimentos de deslocamento em direção ao outro canto da sala, porém sem pressa e com

⁹⁵ Cf. p. 33, nota 25

bastante atenção as sensações do corpo aguçadas pelo estado de relaxamento inicial e pelo toque do parceiro. Durante este deslocamento vai experimentado suas possibilidades articulares em relação ao solo, apoios, alavancas, texturas e temperaturas das superfícies que vão entrando em contato com seu corpo. Simultaneamente, a seus movimentos de deslocamento, o parceiro vai se colocando em posições que criam impedimentos para a realização livre e fluida do seu percurso. O corpo do parceiro, que vai se interpondo de diversas formas em seu caminho, fazendo-o perceber também suas superfícies de contato e ativando seu tônus, funciona tanto como apoio quanto como barreira, surpreendendo o integrante em sua movimentação e obrigando-o a reorganizar-se constantemente para realizar sua trajetória em direção ao seu objetivo de chegar ao outro canto da sala.

Ao final do percurso, o parceiro, que se interpunha ao movimento do que se deslocou, oferece-se integralmente – pernas, tronco, braços, mãos - como base de apoio para ajudá-lo na reconstrução de sua verticalidade; passiva ou, também, ativamente, de acordo com o diálogo que vai se configurando entre os dois no momento. O exercício termina, então, com a dupla vivenciando um amplo contato entre seus corpos na posição vertical. Contato esse que pode ou não desdobrar-se num abraço de corpo inteiro.

3.5.4.3 Encerramento ou improvisação

O momento do encerramento da prática pode ser direcionado de diversas formas, sendo a mais comum a prática do “improviso” ou “composição no instante”.

Para sua realização, Dudude costuma dar poucas orientações. Como todos já estão bastante aquecidos e treinados em suas diversas ‘sensibilidades’ - devidamente “desaprontados” e sentindo-se mais a vontade entre si devido às diversas parcerias, trios, entre outras formações experimentadas durante os momentos anteriores -, o grupo, nesse momento, encontra-se, normalmente, disponível para experienciar a vivência do “improviso” com grande liberdade e entrega.

Nele, Dudude costuma abrir as portas do atelier que o integra ao jardim indicando aos participantes que todo espaço está valendo para o jogo. Assim,

começa a experimentação final, na qual todos os elementos podem servir de estímulo para o improviso no mover, tanto quanto para sustentar o corpo em pausa e contemplação apenas. A tônica que sustenta a autenticidade das ações e gestos durante o decorrer da proposta é o descompromisso com o fazer ‘certo’ ou ‘errado’, com ‘ser interessante’ ou ‘não’. O que se coloca em jogo, nesse momento da prática, é a disponibilidade dos participantes para agir por meio do movimento ou da pausa, num diálogo e troca constante com tudo que está presente no espaço. Esse ‘agir’ deve se dar através de um estado de presença sensibilizado e arrojado, calcado numa escuta atenta aos próprios impulsos e as “provocações” advindas do espaço.

Não existem, então, regras ou exigências a serem cumpridas. Cada participante exercita nele a liberdade de escolha de focos de atenção, de formas de mover com suas respectivas dinâmicas e qualidades, de diversas parcerias com outros participantes e elementos presentes que estabelece relação para desenvolver suas composições de movimento ou seus lugares de ‘silêncio’. A música e os sons do ambiente, os volumes encontrados no espaço, as texturas e cores que compõem a paisagem em torno, a temperatura do ar, o espaço vazio e os “humores” que o habitam contribuem e interferem nas ações de cada participante durante a vivência.

As escolhas de movimento, que cada integrante faz a cada instante, criam reverberações irreversíveis no espaço-tempo da prática. Todos os movimentos ou pausas vão compondo uma trama de acontecimentos desencadeados e de algum modo correlacionados durante o “improviso”. Então, movimentos sutis produzidos por alguém num canto da sala podem ser percebidos por um outro praticante atento em uma parte distante do jardim e que, portanto, deixa que em seu movimento repercute o movimento deste que movia-se dentro da sala. Assim, a experiência vai sendo desdobrada pelos participantes em jogo com a configuração de todos elementos presentes - através de escolhas que vão se estabelecendo por contínuos atravessamentos dos estímulos externos, em acordos sensíveis, com os interesses internos que vão aflorando simultaneamente.

Durante esta experiência de “composição no instante”, os participantes experimentam um estado de atenção às configurações do ‘agora’ num fluxo de ação vertiginoso. Este fluxo de eventos com incessantes repercussões vai se intensificando através de uma força inercial. A sustentação do exercício consciente e contínuo da percepção os faz imergir num estado de presença alterado favorável a

alquimia desse jogo do “improviso”, que Dudude almeja como estágio final e mais avançado da sua *Prática de Sensibilidades*.

Conta-nos a pedagoga sobre sua inquieta e sempre surpreendente trajetória de pesquisa,

Eu já dou aula há muitos anos. Essa oportunidade que eu tive de ter um espaço por dezesseis anos, um estúdio de dança, onde eu prezava o experimento, eu dava aula, propositalmente, de coisas que eu não sabia. E naquele lugar eu fui desvendando, os meus alunos eles foram cobaias. Eu falava isso pra eles: - vamos pra um lugar que a gente não sabe. E eles compravam isso, então nós tivemos, assim, experiências maravilhosas, de ver a dança desvelar no espaço, de ver quem produz essa energia ser e ficar entregue a essa energia cinética que o movimento faz e do corpo fazedor disso desaparecer e virar rastro. Isso é uma coisa maravilhosa, é quântico!⁹⁶

3.5.5 Lugares “incomuns”

Eu preciso ir num lugar que eu ainda não fui, não conheço; então eu dou aula das coisas que eu não conheço, não sei. Provocação! Vamos ver é essa inquietude, né?! Esse desassossego!⁹⁷

Como Dudude valoriza, acima de tudo, a atenção e receptividade ao momento presente e isso significa para ela, em primeira instância, perceber o que “já está acontecendo” ou ao que denomina “humor do espaço”, parte do princípio de que “está valendo tudo o tempo todo”, mas que também e, paradoxalmente, “não vale qualquer coisa”.

Através desses “lembretes” que costuma enunciar nos encontros, norteia a si e seus praticantes a moverem-se dentro de um fluxo de ações permissivo e espontâneo, mas que é, ao mesmo tempo, apoiado por indicações que visam a construção de um estado anímico de acuidade consigo e com os outros, bem como, de atenção às sensibilidades e a própria intuição. E explica um pouco mais,

Amaciar as camadas, se permitir à ir em lugares que você nem imagina. Sair, se retirar um pouco, desse corpo social. Tudo é importante: o corpo orgânico, corpo social, corpo cultural, corpo político, corpo econômico, corpo geográfico, corpo ecológico, todos eles são importantes! Imagina quantos corpos você tem?!⁹⁸

⁹⁶ Cf. p. 33, nota 25

⁹⁷ Cf. p. 69, nota 43

⁹⁸ Cf. p. 33, nota 25

Neste processo alguns ‘lugares comuns’ na forma de perceber, agir ou comunicar costumam ser pouco incentivados por ela, como, por exemplo, a **expressão verbal** entre os praticantes durante os exercícios. Dudude sugere, com indicações sutis, a atenção ao próprio corpo e aos outros corpos em interação e ao ambiente e seus sinais, como foco para o preenchimento do tempo nos encontros, deixando pouco espaço para a troca pela oralidade. Já que esta forma expressiva ajuda a manter os praticantes num território de interação racional conhecido, considerado por ela como mais seguro e confortável e, muitas vezes, limitador e desinteressante à tal prática, como expressa em seu discurso durante um dos exercícios:

Se a gente conversa, entra ruído. E nesse exercício seria bom a gente não conversar. Porque aí vocês entram num lugar de um hábito, num lugar onde todos os dias eu habito e, assim, eu não deixo o espaço chegar. Então, eu não aproveito tanto quanto eu poderia aproveitar. Tem algum problema? Nenhum, mas nós viemos aqui pra que? Pra entrar num processo de experiência.⁹⁹

Nessa citação, pode-se verificar que a pedagoga considera que a amortização da fala pode contribuir para a manutenção de espaços vazios e desconhecidos, que ela acredita ajudarem a fomentar a abertura de novas percepções e possibilidades de comunicação e troca menos usuais, entre os sujeitos praticantes e entre os mesmos e o espaço.

As palavras são articuladas em alguns momentos específicos da prática - normalmente, ao final dos exercícios - no intuito de possibilitar uma troca mais consciente e elaborada das percepções subjetivas dos participantes. Dudude também costuma usá-las para promover uma atmosfera de descontração coletiva, através de imagens e percepções humoradas, com as quais vai pontuando os diversos momentos da prática.

Outra indicação bastante constante em sua pedagogia dirige-se ao **sentido da visão**. Observa ela sobre tal sensibilidade,

Essa coisa do olhar é poderoso, imperativo. Você entra na alma do outro. Na nossa sociedade da sedução das embalagens, é pelo olhar que se captura. Então, você trabalhar isso como ferramenta num trabalho cênico, é um lugar de poder. É possível trabalhar o olhar criando várias modulações, tirar ele da cena principal, deixar ser visto, trabalhar a potência que ele tem pra trazer a imagem. Eu estou aqui olhando diretamente pra você, mas se eu desfoco meu olhar de você, é você que entra e a imagem vem; mas se

⁹⁹ Cf. p. 98, nota 86

eu olho pra você, essa imagem desaparece; ele toma a frente, se torna dominante. O olhar direto pode ser invasivo - ele julga -, pode ser opressor, tornando a interação obrigatória.¹⁰⁰

Assim, Dudude indica cautela no modo de olhar durante a *Prática de Sensibilidades*. Solicita que seja evitado o olho no olho de forma ostensiva ou mesmo uma forma de olhar para o espaço muito direcionada ou focada, que se sobreponha imperativamente às outras possibilidades sensíveis.

Considerando que, normalmente, somos muito influenciados pela ‘imagem’ das pessoas e das coisas do mundo, a artista sugere que procuremos uma forma mais difusa e desfocada de nos relacionarmos com o sentido da visão. Ela acredita que tal influência, advinda de uma cultura que supervaloriza a visualidade a partir de padrões excludentes, fazem aflorar, à primeira vista, significados e, conseqüentemente, afetos que comprometem instantaneamente a forma com que nos aproximamos uns dos outros. Portanto, Dudude propõe que se busque um modo de olhar mais arrefecido, menos dirigido e menos crítico também, para que este nosso sentido possa se tornar mais permissivo, receptivo e aberto ao que chega a nós pelo ‘todo’ da paisagem.

Esta indicação relaciona-se diretamente a revalorização dos outros tantos sentidos corporais - como os táteis, olfativos, sonoros, entre outros - com os quais também somos agraciados e dos quais, normalmente, somos menos conscientes, tornando-os muitas vezes subutilizados.

Aonde tocar? Como tocar? Vamos primeiro dar as mãos, vamos dar uma passadinha mão com mão. Esse trabalho a gente chama de toque orgânico, pra gente deixar a mão ganhar disponibilidade e permissão. Vai trocando de pessoa, deixa a mão livre descobrir a pele, a massa da mão que são os músculos. Troca. Os ossos, vamos mapear os ossos. Vai dando um passeiozinho e deixa os olhos ficarem no espaço e não precisa olhar seriamente... Isso! Olha a natureza! É pra isso que a gente passeia, pra distrair a mente, pra ela não ficar muito *caxias*. Troca! Vocês vão vendo que cada mão tem uma pessoa dentro, uma textura, uma temperatura,...¹⁰¹

Então, um dos sentidos considerado por ela de grande valia para contribuir com este processo de aprimoramento humano e artístico pela via da percepção é o **tato** - este, que sofre de uma certa ‘atrofia’ sensível, resultante de nossa restrita e castrada forma de explorá-lo em nosso dia-a-dia. Portanto, Dudude aposta nele

¹⁰⁰ Cf. p. 69, nota 43

¹⁰¹ Cf. p. 98, nota 86

como meio de contato e troca para viabilizar o acesso ao “espaço de fora” e desenvolver, simultaneamente, a propriocepção.

Eu trabalho muito o toque, porque o toque já é um acesso mais de estudo pra você trazer a consciência dos materiais que o seu corpo é constituído e também de intuição. Essa sabedoria que as mãos têm de ler o espaço é impressionante! E quanto mais você trabalha, mais coisas vêm a partir disso.”¹⁰²

Portanto, um dos focos de interesse que costuma valorizar em suas propostas é o trabalho com as mãos. Segundo ela, as mãos tem a capacidade de se moldarem as diferentes partes do corpo e, do mesmo modo, as distintas superfícies que encontram pelo espaço. Sua plasticidade e capacidade sensível em relação aos corpos e superfícies nos permitem intercambiar temperaturas, umidades, trocar afetos, exercitar a ludicidade, acessar imagens e memórias diversas.

Para Dudude as mãos são valiosos instrumentos de comunicação e troca; potente lugar de conexão e contato; poderosas pontes de acesso entre o ser e o seu entorno, constantemente levando e trazendo informações de diversos níveis, de dentro para fora e de fora para dentro.

Em uma de suas práticas, ela propôs que vivenciássemos o encontro entre os participantes através do contato das mãos. Caminhando pelo espaço, fomos nos trançando e estabelecendo contato de dois em dois pelo toque das mãos. Assim, experimentamos uma forma de reconhecimento do outro e de nós mesmos nesta interação centrada na matéria e sensibilidade manual. Sentimos as variadas temperaturas, a força ou suavidade das diversas mãos que tocamos, as distintas umidades das peles, as formas, os “humores” com que interagimos com os outros, etc.

Outra proposta interessante, centrada no contato pelas mãos, foi a do “carro na estrada”. Neste exercício, feito em duplas, um dos participantes trabalha com a imagem do carro através do deslizamento de sua mão sobre o corpo do outro participante, que, em constante movimento pelo espaço, funciona como estrada para o primeiro. Deste modo, estabelecesse uma movimentação bastante fluida e imprevisível entre cada dupla em expansão pelo espaço. Tal proposta demanda dos mesmos um estado de entrega e atenção a si e ao outro que resulta numa dança de contato-improvisação. A partir de orientações precisas para o estabelecimento deste

¹⁰² Cf. p. 33, nota 25

contato específico, feito pelo toque da mão sobre o corpo, os corpos dos dois participantes são induzidos a uma experiência de movimento que pode se tornar bastante ampla e complexa dependendo do grau de escuta e permissão que conquistem durante a interação.

Mais uma potente percepção explorada por Dudude - desdobrada a partir desta mesma perspectiva que intenta a ampliação de outras qualidades sensíveis, mais sutis ou menos ativas, por conta de nossa limitada atividade cotidiana - é a **tridimensionalidade** de nosso corpo.

Dudude chama atenção nas suas oficinas para a dificuldade do performer em romper com a percepção do corpo a partir de sua frontalidade. Tal percepção é produzida, do mesmo modo, pelo sentido imperativo da visão. Portanto, vai atentando os alunos a conectarem-se com suas outras “antenas” perceptivas como a pele, através do contato do corpo com o solo e com outros corpos, a propriocepção, o sentido da audição, que também nos ajuda a constituir o espaço entorno.

Em suas propostas, sempre induz seus alunos a movimentarem-se por partes do corpo menos visíveis ao olhar e, portanto, menos exploradas. A parte de trás do corpo, como as costas, é um bom exemplo; pois, normalmente, são menos presentes em nossa percepção e, conseqüentemente, menos ativas nas interações com os outros e com o espaço em geral.

A pedagoga busca conscientizar seus alunos de seus corpos como um todo vivo e pulsante; receptivo de informações por todos os poros, por todas as vias, por todos os seus órgãos sensíveis e viscerais - espalhados pela superfície ou contidos em seus espaços internos. Toda a potência perceptiva do sujeito em exercício é provocada, interna e superficialmente; seus lugares escondidos, seus órgãos desconhecidos, suas áreas esquecidas, tudo que constitui seu ‘corpo-ser’ vai sendo conscientizado, trazido à tona pelos estímulos do toque, do movimento ou pela criação de imagens dessas partes a que se referem e suas respectivas localizações no próprio corpo. Deste modo, a propriocepção ou a percepção da integralidade do indivíduo em prática vai se constituindo.

Um outro aspecto também relevante de sua condução é a relação que estabelece com a **música** durante os exercícios. Como artista da dança, a música sempre foi um elemento bastante presente e determinante em sua atividade.

Contudo, para desconstruir padrões preestabelecidos e formas antigas empregadas a esta linguagem, a improvisadora e pedagoga passou a experimentar e fomentar uma relação de maior autonomia entre o movimento e a música ou as sonoridades em geral.

Mesmo fazendo uso quase constante deste elemento durante suas oficinas, sugere que os praticantes estabeleçam uma maneira descomprometida de relacionar-se com ele, na qual o movimento pode se dar completamente descolado do mesmo. Orienta, assim, os praticantes a exercerem sua liberdade nas escolhas dos estímulos oferecidos às suas sensibilidades, afirmando, também no caso da sonoridade, que não necessitam estabelecer uma relação com a mesma onde sejam sempre submetidos a sua dinâmica e atmosfera; que podem ou não serem influenciados por ela.

Deste modo, a música, similarmente a percepção das imagens, constitui 'um' dos elementos em jogo, dos quais os praticantes 'podem' fazer uso para suas 'composições no instante', porém sustentando, também, a possibilidade de não seguirem seus estímulos. A sonoridade presente configura-se como 'um' dentre outros tantos elementos deste diversificado e complexo leque de atravessamentos sensoriais, que dinamizam suas percepções e promovem impulsos de movimento.

Uma das orientações que constitui outro aspecto importante de sua mestria na condução desta prática é a forma como estimula seus alunos a lidarem com a **instância do tempo**. A maneira com a qual incita os mesmos a praticarem acordos temporais sensíveis, constitui, sem dúvida, um mérito de seu saber educativo para o desenvolvimento da autonomia do sujeito praticante.

Dando liberdade ao aluno na determinação do tempo de iniciar ou finalizar os exercícios ou de permitir que o mesmo se estenda, sustentando o fluxo do movimento em vigor, Dudude aguça ainda mais sua atenção para os elementos que estão em jogo em cada proposta de sua *Prática de Sensibilidades* e, conseqüentemente, o seu sentido de 'presença'. O momento de começar, o momento de terminar, o tempo de desenvolver, a hora de trocar de função dentro do decorrer de alguns exercícios, todos estes 'tempos' estão sempre em aberto para que os praticantes possam os determinar.

A indicação a seguir, fornecida por ela em uma das práticas, ajuda a elucidar a compreensão desse aspecto: “Quando você achar que está selecionando demais, censurando demais, aí você fala: ‘troca’.”¹⁰³

A mestria de Dudude está em equalizar para os seres moventes, praticantes de suas proposições, a potência de suas diversas sensibilidades; acordando algumas mais adormecidas, arrefecendo outras muito imperativas. Assim, ela vai sondando novas possibilidades dentro do campo das percepções. Desestabilizando o modo ordinário como as vivenciamos e desviando-nos dos lugares de conforto, propiciados por comportamentos preestabelecidos nas costumeiras interações cotidianas. Dudude vai fomentando, então, através das proposições pedagógicas de sua *Prática de Sensibilidades*, o enriquecimento do exercício da existência:

O que é uma prática de sensibilidades? É o que o artista faz. Todo artista produz significado - assim se espera - para tocar o mundo. Será que o artista comunica? Eu prefiro pensar que o artista toca... toca! Eu fico ‘tocada’ quando eu vejo algo que me espanta, que provoca alterações no meu entendimento para com a vida, que me abre janelas; janelas de persuasão; janelas de sentido; que me traz uma outra percepção sobre coisas, sobre a maneira que a gente vai levando a vida, sente a vida. Então, o sentido está ligado à percepção, a produção de sensibilidades. É uma prática que busca amaciar as camadas, (...) aproveitar a existência. Nós viemos pra esta existência, para ser provocados, pra entender e encontrar com coisas, com pessoas, com cachorros,...¹⁰⁴

Imagem 20 - Prática de Sensibilidades – Atelier da Dudude - 2012



Fonte: Arquivo pessoal de Tatiana France

¹⁰³ Cf. p. 98, nota 86

¹⁰⁴ Cf. p. 33, nota 25

4 CRUZAMENTOS: *Homem-Produto*, *Poética de um andarilho* e *Prática de Sensibilidades*

Aqui, após o mapeamento da intervenção *Homem-Produto*, seus propósitos, questões e alguns de seus processos vivenciados até então, e depois de investigar e buscar analisar, do mesmo modo, duas formas de *Práticas de Sensibilidades* de Dudude – uma performática e a outra com finalidades laboratoriais – desdobrarei algumas reflexões a fim de interligar mais claramente tais práticas. Algumas dessas reflexões serão levantadas a partir de aspectos já abordados na dissertação em capítulos anteriores e outras sobre aspectos emergidos do atrito produzido aqui neste cruzamento.

4.1 *Homem-Produto* e *Prática de Sensibilidades*

Para iniciar, então, descreverei um exercício criado por mim que tem como foco de trabalho alguns dos aspectos apontados por Dudude em sua *Prática de Sensibilidades*. Estabelecerei uma relação direta entre este e alguns dos movimentos vivenciados durante a intervenção *Homem-Produto*, somando também nesta trama o relato de um caso ocorrido numa das ações.

4.1.1 Exercício

No exercício escolhido para estabelecer tais relações, solicito que o performer, com seus olhos fechados, procurando mover seu corpo como o corpo de uma “anêmona ultra sensível”, se desloque por um percurso que vai de um canto ao outro da sala. A intenção é que os performers vão permitindo movimentos e deslocamentos estimulados pela percepção do corpo como um todo tridimensional, vivo e pulsante, sem privilegiar uma parte em detrimento de outras.

Tais aspectos, que conectam-se diretamente às práticas e principais apontamentos propostos por Dudude, já eram trabalhados por mim de forma intuitiva em minhas propostas de treinamento com os performers. Porém, anteriormente,

solicitava a estes que se deslocassem pelo espaço usando apenas a imagem da “anêmona” como indutora do exercício. A partir do contato com o trabalho da pedagoga, adquiri uma compreensão mais aprofundada destes aspectos, tornando meu discurso mais preciso e detalhado e, conseqüentemente, mais eficaz no resultado pretendido.

Antes de iniciar, passei a promover um tempo de pausa em silêncio - já com os olhos fechados, para que as percepções mais sutis pudessem se estabelecer - e a indicar, que durante o percurso, os executantes trabalhassem num tempo menos acelerado que o tempo cotidiano. Pois, desta forma, podemos provocar um aprofundamento do estado de entrega e evitar reações condicionadas aos estímulos recebidos do “espaço de fora”, além de possibilitarmos, do mesmo modo, uma escuta mais consciente do “espaço de dentro” - com sua constante produção de imagens, memórias, emoções e sensações internas.

Passei a solicitar, também, que os performers percebessem a presença de suas costas e de partes do corpo menos expostas – como, por exemplo: axilas e virilhas - explorando a tridimensionalidade do corpo através de toda a superfície da pele. Passei a indicar que usassem todo contorno de seus corpos como ‘antenas’ receptoras e também transmissoras de toda e qualquer sonoridade que percebessem, superfície estranha que por contraste lhes sensibilizassem, de qualquer nova temperatura ou umidade com a qual entrassem em contato; enfim, passei a pedir que atentassem a todas informações captadas por seus ‘corpos-antenas’ e que a partir destas percepções pudessem produzir espasmos de movimento das partes afetadas ou do corpo como um todo.

Deste modo, ampliei a disponibilidade física e expressiva do praticante, somando a esta, a consciência corporal necessária para uma execução mais aprimorada do exercício. O discurso mais claro e elaborado, advindo do contato com a *Prática de Sensibilidades* proposta pela pedagoga, possibilitou potencializar a imagem da “anêmona”, já usada como indutora, e refinar, assim, sua propriocepção e expressividade corporal.

4.1.2 Movimento

Este exercício específico se conecta diretamente à pesquisa de movimentos que se dá durante a intervenção, quando afloramos partes de nossos corpos pelas fendas dos *parangolés-homem-produto* no movimento intitulado **abstrato**. Em tal momento, procuramos tornar as partes que colocamos para fora dos mantos extremamente sensíveis e reativas às percepções das informações advindas do entorno. Concomitantemente, pesquisamos a propriocepção dessas partes – gerando movimento por meio de sua estrutura óssea e de seus contornos. Tal trabalho, exige dos performers - como o exercício supra citado - uma escuta corporal aguçada. Nele, a amortização do sentido visual, outro aspecto também enfatizado por Dudude, corrobora para promover uma forma de movimentar na qual o foco de atenção está mais voltado às potências sensíveis do tato.

4.1.3 Relato

Desdobrarei, aqui, para finalizar este diálogo entre as respectivas práticas, o relato de um acontecimento marcante, que se deu durante uma de nossas ações no momento acima especificado e que se relaciona, diretamente, a aspectos que envolvem o fazer do performer, enfocados no exercício descrito, bem como, aos apontamentos também citados da pedagoga.

No momento inicial da intervenção, ocorrida dentro do festival *riocenacontemporanea* em formato **misto** – formato no qual misturamos na ação movimentos previamente definidos e encadeados a momentos de livre improviso – eu me encontrava num canto do hall central do galpão, coberta pelo *manto-homem-produto*, formando um montinho com somente uma mão e o antebraço para fora desse, como no momento que usamos chamar de “brotação”. Por não ter notado a aproximação de um espectador que por ali transitava, fui surpreendida ao sentir sua mão tocando a minha com bastante presença e vitalidade. Como não estava prevenida para tal contato, a isenção do sentido visual e a surpresa do acontecimento, super dimensionaram minha sensação tátil, que tomou assim, uma proporção gigantesca naquele instante. Percebi minuciosamente o calor, a umidade

e o t̄nus do toque deste “espectador-participador” que ali buscou minha m̄o. Pude notar, portanto, seu grande interesse pelo acontecimento e seu estado de entrega à interāo, tornando-me, ent̄o, intensamente afetada por seu gesto.

Imagem 21 - Homem-Produto – Cinelândia - 2011



Foto: Vladimir Freire

Tal acontecimento dialoga, tamb́em, com o exerćcio proposto por Dudude, no qual indica aos praticantes que estabeleam contato entre si atravs das m̄os. Lembrando que uma relevante indicao sua ́ de que nossas m̄os que t̄m por qualidade a plasticidade, sendo capazes de moldarem-se de forma bastante amalgamada ̀as superf́cies com as quais fazem contato, quando h ́ entrega e abertura de ambas as partes envolvidas. Ela acredita que a troca pelo tato propicia, tamb́em, o intercambio de sensibilidades e afetos mais sutis, com menos m ́scaras sociais que os trocados, normalmente, por meio da oralidade.

Ent̄o, ali naquele encontro, pude experimentar verticalmente os objetivos de nossos treinamentos e proposiões perform ́ticas, conectados diretamente a tais apontamentos de Dudude. No referido momento da interveno, deu-se, portanto,

um momento de rara potência interativa; certamente, uma “prática de sensibilidades”.

4.2 Homem-Produto e Poética de um andarilho

4.2.1 Estruturas

Visando estabelecer, agora, relações entre as práticas, especificamente, performáticas: *Homem-Produto* e *Poética de um andarilho*, analisarei, primeiramente, aspectos que dizem respeito às suas estruturas, ao modo como se dão. São eles relativos às formas de se estabelecerem no espaço e tempo de suas *ações-acontecimentos*.

4.2.1.1 Repertório X Roteiro

No trabalho de Dudude em *ação-andarilha*, podemos verificar um tipo de estrutura porosa, por ser - entre as margens que determinam seu início e fim - recheada com uma atividade de improviso. Deste modo, podemos correlacioná-lo com as ações do *Homem-Produto* em seu formato **aberto** – nas quais os performers se exercitam a partir do uso instantâneo, ou seja, imprevisível, de um repertório de movimentos e ações já anteriormente experimentado, entremeado a momentos de livre improvisação.

O *andarilho*, em seu exercício, empreende, então, uma atividade que se configura paradoxal, sob certa perspectiva, já que no seu caminhar ‘ocupa’ a praça ‘ocupando-se’ com o presente, mas carregando na bagagem um passado, deflagrado em sua *roupagem* e nos diversos jogos relacionais que propõe. Assim, ainda que a artista trabalhe com seu foco voltado ao “instante-já” e seu *andarilho* não tenha “projeção de futuro”, sua errância mescla percepções e jogos que afloram no ‘aqui e agora’ a um repertório angariado num tempo que já fora presente. Portanto, a dualidade do trabalho se configura pelo uso de um repertório já experienciado, mas que é re-atualizado no tempo presente, como nas ações

laboratoriais do *Homem-Produto* pelas ruas da cidade em seu referido formato **aberto**.

Já em nossas intervenções em formato **roteirizado**, temos uma forma de construção a partir de uma estrutura mais fechada, na qual já está previsto o repertório de movimentos e ações que se sucederão e sua respectiva ordenação, diferindo, essencialmente, do *acontecimento-andarilho*; mesmo tal formato acolhendo certa margem de improvisos e variações a cada vez. O *Homem-Produto* constrói um movimento sequenciado e processual - ainda que não seja uma história lógica com princípio meio e fim -, enquanto Dudude, em seu improviso, trabalha com uma estrutura mais fragmentada e alicerçada sobre a ideia de corte, de “desaparecimento” e desconstrução constante.

Nas duas intervenções, também suas margens se compõem distintamente. Pois os performers no *Homem-Produto*, quando **roteirizado**, primeiramente mostram-se enquanto *cidadãos-performers*, separados do *objeto-manto-instalação*, que já se encontra estendido sobre o solo.

Somente aos poucos vão construindo, aos olhos dos espectadores, o ser *homem-produto*; diferentemente do *Andarilho*, que já chega com a *persona* pronta em sua *praça-espaço-de-fora*. Então, depois que se desdobram inúmeros movimentos, encadeados com certa organicidade no seu desenrolar, é que finalizam, desconstruindo novamente à vista dos transeuntes-testemunhas, a imagem deste *ser-produto*.

A ideia de “rastro”, de sustentação de uma memória do acontecimento - também proposta por Dudude em sua *poética* -, no caso do *Homem-Produto*, é concretamente construída quando estes abandonam seus mantos sobre o solo do espaço da ação e saem em diversas direções, deixando a paisagem local e pontuando, deste modo, seu encerramento.



Foto: Vladimir Freire

4.2.1.2 Solo X Coletivo

Pensemos, então, sobre a quantidade de performers implicada em cada uma delas. No caso da *Poética de um andarilho* temos Dudude como único elemento em performance, o que configura uma ação solo e no caso do *Homem-Produto* um coletivo em atividade simultânea. Este aspecto já condiciona uma série de distinções sobre os modos performativos das mesmas.

O *andarilho* exercita uma atenção que oscila entre a percepção de si, de sua *roupagem-apetrechos* e do “espaço de fora”. É na oscilação de tais relações que o mesmo vai construindo seu *jogo-acontecimento*. No caso dos *performers-urbitantes*, estes desenvolvem suas ações levando em consideração a percepção de si, a interação com o *material-manto*, o entorno local com suas respectivas configurações, porém, acrescentando, a este jogo relacional, a percepção do movimento dos outros performers.

A consciência do coletivo, especialmente no formato **aberto**, torna a atividade do performer um pouco mais complexa, já que o mesmo - além dos três elementos com os quais Dudude em solo, também joga -, tem que exercitar uma constante negociação entre seus movimentos e impulsos e seus respectivos tempos e o que

está sendo proposto pelos outros parceiros. A configuração dos vários movimentos simultâneos, que podem ser convergentes ou não, implica numa atenção a mais dentro de sua atividade. Suas disposições espaciais e ações se contaminam mutuamente, pois o fazer de cada um ecoa sobre o fazer dos outros. O jogo performático se estabelece em rede, com vetores de focos simultâneos e diversos. Suas ações dialogam, às vezes por contágio, outras por contraste, mas, necessariamente, se influenciam; assemelhando-se, aqui, ao exercício da ‘improvisação’, proposto pela pedagoga, geralmente, para finalizar suas *Práticas de Sensibilidades*.

Quando temos apenas uma pessoa em ação, é possível criar um espaço de maior autonomia em suas escolhas e na forma de sequenciá-las a cada instante. Dudude em trabalho solo, autora de sua própria *intervenção-acontecimento*, tem maior liberdade nas decisões de seus *movimentos-andarilhos*, pois em sua atividade não compartilha de um objetivo comum com um coletivo de performers.

4.2.1.3 Ser e não ser visto: eis duas intervenções

Pensando agora sobre a questão da recepção do público, ainda com base no aspecto ‘solo’ já levantado e suas respectivas implicações, tal característica propõe um único ponto provocador de expectativa/interação, um único ponto, portanto, para o qual tende o olhar do receptor. Enquanto que os movimentos simultâneos, empreendidos pelos vários performers, pulverizam o foco dos espectadores por todo o espaço da ação.

Já Dudude, através de seus movimentos e suas colocações, brinca de conduzir o olhar de sua testemunha para diversas direções, tirando por vezes o foco de si – ela indica que observe os pássaros, as árvores. Em contraposição, a natureza coletiva do *Homem-Produto* instaura uma multiplicidade de focos que o espectador é quem administra.

Na intervenção *Poética de um andarilho*, a bailarina direciona o olhar de seu observador como um espécie de “ioiô” - que é lançado dela para um outro ponto e que tende a retornar, mas que se perde quando esta opta por “desaparecer” do espaço no qual se encontrava. Assim, o foco se configura como um elemento

marcante na poética de seu *acontecimento-andarilho* em busca de construir este lugar limítrofe entre o exercício performático e a pura experiência. Quando esta desestabiliza o olhar de sua testemunha, sumindo de sua direção, problematiza concomitantemente tais territórios.

No caso do *Homem-Produto* é notória a demanda pelo olhar do espectador, pois a figura do ambulante, mote inicial desta intervenção, carrega intrinsecamente a ideia de trazer o foco para si. O vendedor deseja e precisa se fazer visto por seu possível “comprador”. Portanto, também a performance se constitui a partir de tal princípio: capturar o olhar do espectador. E, assim, quando os performers aludem à atividade dos ambulantes, instauram, também, um paralelo entre a ação de performar - que traz a tona questões sobre nosso modo de vida – e a ação que estes empreendem de apresentar seus produtos para venda. Deste modo, o artista-performer leva para a rua ideias e percepções, enquanto que o ambulante vai para lá mostrar seus produtos.

Desde a presença dos mantos – objetos dotados de grande apelo visual - sobre o solo do local determinado para a intervenção, se evidencia o objetivo de chamar a atenção dos transeuntes. A opção estética pelo uso das embalagens também reforça tal ideia, por serem estas idealizadas com intuito de atraírem o olhar e incitarem o desejo de consumo dos produtos que contêm.

Sob uma ótica ideológica, poderíamos dizer que esta criatura, indo à rua para se fazer vista, em uma instância conceitual, vai para lá para ‘vender-se’, como aos produtos das embalagens que carrega em seu *figurino-instalação*. E este, analogamente, pode ser percebido, em sua imagem integral, como a uma grande embalagem de um *homem-produto*, ou de um “corpo-produto” colocado à venda.

Diferentemente, o *andarilho* não tem a preocupação com ser visto. Ele vai à rua para estar, para buscar “des-intencionalmente” uma compreensão de si e do mundo e naturalmente ele é visto, ainda que não seja seu objetivo. Mas quando a visão do outro sobre ele parece começar a construir um possível significado, a buscar um sentido para o que vê ou a estabelecer uma relação contemplativa e passiva com o acontecimento – na qual se instauram lugares rígidos entre quem atua e quem assiste -, ele, então, recorre ao “desaparecimento”. Abandona o espectador no vácuo da ação anterior, afirmando-se, desta forma, somente por um possível “rastros”.

4.2.1.4 Singularidade X Multiplicidade

Sobreporei nesta reflexão - ainda desdobrada a partir de diferenciações entre aspectos de um trabalho solo e de um trabalho coletivo e a relação que ambos estabelecem com a questão do olhar - algumas percepções sobre os sentidos destes formatos.

As duas proposições trabalham com a construção de imagens e conceitos no espaço público. Ainda que Dudude priorize em sua ação a interação de improviso com todos os elementos no 'aqui e agora' e busque mais radicalmente a diluição das delimitações entre performer e espectador – como já ressaltado anteriormente -, seu fazer se alicerça, também, sobre a construção da 'imagem' de um andarilho que habita de algum modo nossas memórias. Portanto, as duas proposições vão construindo significados para seus receptores, a partir dos elementos – *manto-homem-produto* e *roupagem-andarilha* - que trazem para o espaço da ação e das referências que os espectadores possam ter das figuras dos vendedores ambulantes e andarilhos.

Dudude dá corpo à imagem de seu *Andarilho* através de sua *roupagem* e das próprias ideias e memórias que tem desta figura. Porém, ao performar sozinha, afirma ainda a identidade singular e normalmente solitária deste tipo humano. Enquanto que, o personagem e conceito *Homem-Produto* se constrói por meio de uma interação coletiva com vários *parangolés-homem-produto* similares, espalhados pelo local da ação.

No *Homem-Produto*, o conjunto dos performers aborda um mesmo conceito, compondo um 'todo' significante, já que trabalha com uma imagem multi-espelhada pelo espaço. A múltipla presença do *homem-produto* remete, assim, diretamente ao sistema contemporâneo de produção em série¹⁰⁵. A figura replicada deste aborda a questão da reprodutibilidade, remete ao modo de produção e propagação da cultura de massa. O *homem-produto* é um indivíduo que perdeu o valor de 'sujeito', desprovido de sua singularidade; que passou a ser visto não mais como um ser

¹⁰⁵ Tal sistema emergiu como mote na cena artística dos anos 50 de forma contundente através do movimento vanguardista da *pop art*. Este movimento, além de fazer uso de imagens de pessoas que se tornaram ícones de seu tempo, devido aos meios de comunicação de massa, também apropriou-se de imagens de embalagens de produtos industriais bastante populares na época.

único, mas como um 'homem-objeto', um 'homem-função', que serve a uma cadeia de relações estabelecidas pela economia. Faz, portanto, menção aos processos de despersonalização sofridos, não só pelos produtos, como também, pelos indivíduos que os vendem, consomem e produzem. Estes processos, decorrentes do crescimento de uma cultura sustentada por indústrias e empresas nacionais e multinacionais, atuam sobre as diversas camadas de nossas vidas, influenciando sobre nossas percepções, comportamentos e atividades sociais. Não por acaso, então, a figura do *homem-produto* - encontrada aos montes nos dias de hoje pelos sinais de trânsito, engarrafamentos, centros comerciais ao ar livre, espaços de lazer populosos e transportes públicos - emerge replicada durante a ação.

Em contraste, sozinha, a figura do *Andarilho* à praça afirma sua política do pequeno, das pequenas trocas, negociando no espaço público através de suas proposições relacionais mais individualizadas com suas testemunhas, valores, afetos e percepções.

4.2.2 Lugares: praça X entroncamentos

A poética do *Andarilho* acontece nos pulmões da cidade - suas praças e parques -, seus oásis, lugares onde esta ainda 'respira'. Na metrópole a praça resgata, em certa medida, o campo, a ideia de re-integração do homem com a natureza; nela, este revive um tempo menos conectado aos paradigmas contemporâneos. A praça, então, é intrinsecamente nostálgica, romântica como a *persona-andarilha*. Ela representa no ambiente urbano um espaço de resistência de um "antigo" modo de vida; um espaço que traz a ideia de memória, de encontros, de tempo para o ócio, de um tempo potencialmente contemplativo, como o almejado neste trabalho da artista. A praça é 'ocupada' pelos "des-ocupados", como os velhos, as crianças, cães e *Andarilhos*. Esta, possibilita aos seus frequentadores um descolamento da velocidade demandada pelo sistema capitalista.

Fazendo, então, destes locais seu nicho, seu habitat, o *Andarilho* contrasta, também por sua escolha espacial, com o conceito do *Homem-Produto* - um ser 'super urbano', que, mesmo que por vezes, em errância performática, invada com suas questões praças, parques e outros espaços públicos de lazer, irrompe e lança-

se, primordialmente, em espaços tumultuados e adensados da cidade em busca de gente. Não podemos esquecer que seu *locus* original é o sinal de trânsito em horários de grande fluxo. Este se interessa, primordialmente, por espaços repletos de consumidores em potencial; enquanto que o *Andarilho* rejeita vigorosamente o asfalto e tem como foco um ambiente bucólico e tranquilo que abriga diversificadas existências e formas de vida.

4.2.3 Formas distintas, distintos significados

Coloquemos, agora, questões estritamente relativas aos possíveis significados de ambas intervenções.

Homem-Produto é a expressão explícita de um humano adaptado a um sistema de 'produção' e 'consumo', no qual prevalece o poder econômico; um ser que se rende, para sobreviver, às diversas pressões impostas por este sistema, integrando-se precariamente a ele.

Em contraposição, *Poética de um andarilho* apresenta um personagem que rompeu com este mesmo sistema e que trafegando 'à margem' pela urbes, atravessa-a, com leveza e desassossegado 'bom humor', sem sujeitar-se às suas demandas comportamentais e aos comprometimentos socioeconômicos impostos pelo mesmo.

Os dois em intrínseca relação com o habitat urbano: um que 'rompe' com seu sistema, por um triz de transbordar para fora dele e outro submergindo, chafurdado nele, buscando saídas para nele sobreviver.

Serão estes dois acontecimentos de Intervenção Urbana, essas duas errâncias artísticas, duas faces de uma mesma questão sociopolítica matriz?

Andarilho, diferentemente do *Homem-Produto*, se sustenta ainda como sujeito livre que, mesmo sem rumo preciso, não está perdido. Seu olhar para o mundo se constitui aquém das lentes condicionadas pela cultura instituída. Sua *poética* nos coloca diretamente em contato com o universo simples e concreto das coisas do mundo, do afeto trocado em pequenos e instantâneos encontros, ainda possíveis, entre os seres nos 'protegidos' espaços de lazer da urbes; em contraposição

Homem-Produto nos colocando diante de nossos deturpados valores, atitudes, gestos sociais e condicionamentos culturais capitalistas.

Um por seu delicado exercício de interagir com as coisas e fenômenos que nela se dão – resgatando valores e camadas sutis de percepção. O outro, por catarse, iluminando a pressão que sofremos dentro da *polis*, expondo nossas formas de viver, de buscar sustento, de nos nutrirmos e nos inserirmos em seu sistema social, transbordando nela, expressivamente, suas cargas e demandas.

Um nos faz refletir, enunciando em bando as repetitivas ações de nossa existência: “nasce, cresce, reproduz, envelhece, morre, nasce, cresce, reproduz, envelhece, morre, nasce, cresce, ...” E o outro que, quixotesco, nota em seu caderno suas percepções de caminhante urbano:

Um andarilho passou
seu andar não tem projeção de futuro
Simplesmente faz a ação do deslocamento um pé depois do outro
suas pernas cambaleantes acompanham os pés incertos
um pé depois do outro, andando com um acúmulo de sujeiras

abandonado de si, tem em seu corpo apenas um pé depois do outro
(HERRMANN, 2011: 164)

Os dois em exercício de autoconhecimento, em busca de descobrir a si e seu universo em torno. Ambos deixando seus “rastros” pela cidade, produzindo pensamento sobre ela e sobre nosso modo de existir (ou resistir?!) dentro dela.

Imagem 23 – Andarilho - 2004



Fonte: Caderno de Notações – DVD/Jocélio Batista

Imagem 24 - Homem-Produto – Cinelândia - 2011



Foto: Vladimir Freire

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo algum poderia intitular a parte final desta dissertação por “Conclusão”. Pois após percorrer tal caminho, daqui do ponto em que me encontro deste processo de pesquisa teórico-prática - que não cessa com o final deste ciclo, mas ao contrário, vê-se agora intensificado -, ‘considerações finais’ me parece um modo mais adequado de denominar tal momento.

Percorrido este caminho investigativo por meio de diálogos com outros artistas e pesquisadores, ações de intervenção em constante atualização e da análise das três práticas escolhidas - dentro do limitado tempo em que se insere uma dissertação de mestrado -, chego aqui, não com certezas ou respostas às minhas originais inquietações, mas, com algumas percepções mais evidentes das características movediças e, até, paradoxais deste fazer.

Durante esta pesquisa pude perceber que tal caminho não se afunila em direção a um ponto convergente no decorrer de seu processo, mas ao contrário, se amplia a cada novo apontamento surgido, fazendo emergir novas e múltiplas questões, abrindo sempre as perspectivas de investigação à distintas possibilidades e direções.

Assim, sobre este princípio, desdobro uma percepção que considero axial neste processo e sobre a qual me debruçarei nesta finalização. Tal percepção se evidenciou, simbolicamente, para mim, pela fala de um transeunte-testemunha durante uma de nossas ações pela cidade do Rio de Janeiro.

Na calçada lateral do Shopping Botafogo, os performers aglomerados - cobertos com seus *parangolés-homem-produto*, formando um único grande monte de ‘descartáveis’ - empreendiam, em improviso, ‘brotações’ das diversas partes de seus corpos pelas fendas centrais de seus mantos. Um cidadão passante, interessado pela inusitada imagem, parou próximo ao grupo e iniciou um diálogo com uma ciclista que, do mesmo modo, interrompera seu deslocamento para assistir ao ‘estranho acontecimento’. Fazendo considerações sobre o que via, ele disse à ciclista que faltava ao fundo daquela imagem um cartaz com um grande ponto de interrogação. Segundo ele, o tal símbolo explicaria o sentido do evento, tornando a ação mais ‘clara’ em seu propósito para o público presente.



Foto: Marina Nicolaiewsky

Deste pequeno acontecimento, então, desdubro minhas últimas considerações, para o leitor, sobre esta arte tão livre de padrões e cânones formais e processuais.

Tal cidadão, testemunha de nossa ação, elaborando intuitivamente para si e sua interlocutora, por meio da imagem de uma:

“ ? ”

- que segundo ele, deveria ser exposta durante a ação dos performers -, constrói uma ideia carregada de contradições, que contribui para ratificar a natureza conflituosa e questionadora desta prática. Pois, ao desejar que houvesse ali um cartaz ‘explicativo’ com o significante ‘interrogativo’, tornaria, paradoxalmente, explícito o propósito desestabilizador e o caráter dual deste fazer.

Em seu discurso espontâneo, este ‘sujeito comum’ - mesmo desconhecendo o vasto campo de pesquisa em que esta prática vem sendo se desenvolvendo e aprofundando - aflora uma percepção que contribui para a discussão deste exercício

estético e relacional que tem motivado a reflexão de tantos artistas-pesquisadores e pensadores.

Portanto, retomo aqui, algumas dessas importantes reflexões que se articulam com este discurso espontâneo, perspicaz em sua percepção, como, por exemplo, a afirmação de Eleonora Fabião em que diz ser uma estratégia da performance: “resistir a definições. Ela trata justamente de desnortear classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística”.

Outra, que da mesma forma se soma a esta reflexão, é a sentença de Jocken Gerz destacada no livro de Renato Cohen, *Performance como Linguagem*, na qual diz: “Performance é aquilo que ainda não foi nomeado”.

Lembro também das palavras do jornalista Dilson Miklos, que reforçam este pensamento, afirmando ser o artista de performance “um propositor de experiências”, um criador de “um estado de permanente tensão e expectativa” - em diálogo com o pensador Cohen, que afirma ser a arte da performance uma arte de fronteira, que escapa às delimitações.

Remeto-me, ainda, do mesmo modo, a *experiência-andarilha* de Dudude, quando a artista se exercita na praça numa contínua atividade de formular questões a partir de sua fricção com o “espaço de fora” e denomina este seu fazer por “exercício de lucidez”.

Assim, em exercício análogo, ponho-me, aqui, a indagar:

Será esta, então, uma arte que tem como singularidade o próprio exercício de formular questões?

O que de fato queremos com esta prática: abrir espaço ao que está por se compreender e permanece como pergunta, em devir de cognição? ao que se mantém em suspensão, antes do definível?

Investir no exercício de vivenciar a realidade instantânea e despojada de pré-significações, para quem sabe, possibilitar a construção de novas significações?

Investigar maneiras de experimentar um ‘respiro’, aquém das construções comportamentais, para vivenciar e comunicar algo que se encontra para o próprio performer ainda em intencionalidade?

O que nos move será expor, sem subterfúgios, a radicalidade de nossa condição humana no espaço-tempo cotidiano da cidade?

Será o propósito primeiro da performance, colocar-nos em risco através do exercício de elaborar publicamente nossos desassossegos?

Nossa arte será, então, a arte de perguntar?

Neste tortuoso caminhar - no qual me deparei com tantas perguntas e incertezas, por vezes, desconfortantes - também experimentei grande prazer ao encontrar algumas inspiradoras reflexões dos pensadores e artistas com os quais dialoguei e que iluminaram este adensado período de investigações.

Destaco aqui, para pontuar este ciclo, que de algum modo se encerra, palavras do filósofo Maurice Merleau-Ponty que me impulsionam a seguir ampliando esta pesquisa para além deste período,

“(...) justamente para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo é preciso romper nossa familiaridade com ele (...)”.

E acrescento ainda dele,

“O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção. Artigos de Opinião. *Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI)*, v.1 n.1, p.213-218, jul./dez. 2008. Disponível em: <www.red.unb.br/index.php/RICI/article/download/816/2359>

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MENDES, Eloisa Brantes. Os limites do espetáculo na intervenção urbana como experiência estética. *Portal Abrace*, 2010. Disponível em: <[http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Eloisa Brantes Mendes - Os limites do Espetáculo na Intervenção Urbana como Exp.pdf](http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Eloisa%20Brantes%20Mendes%20-%20Os%20limites%20do%20Espect%C3%A1culo%20na%20Interven%C3%A7%C3%A3o%20Urbana%20como%20Exp.pdf)>

CAMPOS, Wagner Rossi. *Perpendicular: cenário # ambiente*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas - ICC, 2010.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Humanitas)

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. *O Percevejo Online*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UNIRIO- Vol. 1- n°1, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>>

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo*. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UNIRIO- vol. 2 - n° 2 – 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431>>

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. *Diário do Nordeste* – Caderno 3, 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>

_____. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Disponível em: <http://impromptucoletivo.files.wordpress.com/2009/09/performance_e_teatro_fabiao1.pdf >

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GARCIA, Andréa Maciel. *O Chão nas Cidades*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – UNIRIO, Rio de Janeiro.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HERRMANN, Dudude. *Caderno de Notações: A poética do movimento no espaço de fora*. Edição da autora. Belo Horizonte, 2011.

KOSOVSKI, Lidia. Espaço Urbano e Performance Teatral. In: *PERCEVEJO* - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UNIRIO- N°12- 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. Performances na Rua e As Comunidades-relâmpagos: Re-Humanizando Espaços da Cidade. *Artefilosofia*. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(6\)%20dossie_zeca.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(6)%20dossie_zeca.pdf)>

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOTTA LIMA, Tatiana. Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo?. *Subtexto* (Belo Horizonte), v. 6, p. 27, 2010. Disponível em: <<http://www.galpaocinehorto.com.br/images/arquivos/subtexto6parte1.pdf>>

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. A Experiência da “Não-Forma” e o Trabalho do Ator. In: *IV CONGRESSO DE PESQUISA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*. Rio de Janeiro. 2006. p. 261-262.

_____. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

QUINTAES, Marcus. A alma passeia nas ladeiras de Santa Teresa. *Himma: Estudos em Psicologia Imaginal*, 2010. Disponível em: <<http://grupohimma.blogspot.com/2010/12/alma-caminha-nas-ladeiras-de-um-bairro.html>>

RETTORE, Paola. *A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudu Herrmann*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SCHECHNER, Richard. *Performers e espectadores – transportados e transformados*. Vol. 2, No. 1 (jan-jun/) da revista MORINGA- Artes do Espetáculo, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/index>>

STELZER, Andrea. *A Escritura Corporal do Ator Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.