

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB

Departamento de Artes Visuais

## **Estado Pirata: performance e cidade**

**Maicyra Teles Leão e Silva**

Brasília

2008

**Maicyra Teles Leão e Silva**

## **Estado Pirata: performance e cidade**

Conteúdo de pesquisa apresentado à Banca de Defesa de Dissertação como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes pela Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Beatriz de Medeiros

BRASÍLIA

Março/2008

## AGRADECIMENTOS

Ao Grupo de Teatro Arquibancada que me iniciou na compreensão do amor coletivo.

A minha mãe, Lúcia Teles, pessoa que se transformou diante de meus olhos e a qual admiro profundamente. Minha fonte de inspiração de uma Guerreira-mulher. O meu Apolo.

A meu pai, Bento e Silva, porque dele herdei o que há de mais nobre em mim. Figura inseparável que me criou na leveza e sutileza do simples, da vida e do íntimo humano. O meu popular.

A minha irmã, Maíra, que me lembra sempre que não há fim e que não se pode acomodar no descanso.

A minha irmã, Mairaíra, que me lembra sempre que há um caminho longo a se traçar.

Aos meus avós que me ensinaram que há paz e tormento na permanência.

A minha tia Hortência e a meu tio Daltro, porque estamos além do tempo presente.

A minha tia Lena, que apesar de ter cedido sua suavidade à obediência, ainda me traz esperanças.

A minha prima Tatiana pela veia do segredo camuflado no meio familiar.

Ao restante de minha família que me enriqueceu por ignorarem o que é a minha vida e que reforçam a mediocridade do capitalismo neo-liberal.

À Krishna Passos por tocar fogo e me atizar o ar. Espírito que me estimula a margem e uma inteligência social.

À Kamala e à Moema, pelo inesquecível.

Ao Magno, companheiro de insanidades que me exercitou a dúvida.

Ao Cirilo, pelo suportar técnico.

À Rodrigo Garcia, pelo cosmopolita, intelectual, artístico e ideológico que há em nós e pela solitária existência.

À Aldo Resende de Melo, que sem saber...

À Jamile Abud por ser meu contraponto ao viver sua vida de massa.

Aos colegas/artistas que contribuíram e participaram desse início de registro sobre performance e rua no país.

Ao Sonho Macbeth, pelo “Casulo” e pela conexão de luz.

À Bia Medeiros, mãe intelectual, pela fortaleza “holandesa”. Operária de minha máquina de guerra pessoal e responsável por me apresentar a angústia como fonte sincera de minha palavras. Admiração.

Às amigas de mestrado, Cyntia, Joana e Denise, e ao Corpos Informáticos, pela cooperativa de sofrimentos e descobertas.

À Rita de Castro, Marianna Monteiro, Priscila Arantes e Gê Orthof por terem acompanhado meu traço, com paciência e sabedoria.

Aos companheiros, amigos e inimigos da vida diária que num simples olhar me despertaram imagens de verdades.

Aos anônimos e transeuntes da rua que me permitiram o encontro com suas delicadezas.

À Brasília, à Sergipe, ao Rio, à Recife, à Iguatama, à Buenos Aires e a todos os lugares que além de me apresentarem seus concretos me mostraram suas ervas daninhas de resistência e compuseram minhas lembranças mais fortes da história, da estética e da relação humana.

À vida boêmia e à música, minhas linhas de fuga.

Aos agenciamentos e desagenciamentos, rede eterna e infinita de possibilidades.

Ao raio cósmico, imensurável, inenarrável e incapaz de ser definido e encontrado.

À conexão.

À internet.

Um brinde!

## RESUMO

O presente trabalho aborda a questão da composição do espaço, a partir das fronteiras e limites com seu entorno, buscando compreender como se configura o espaço da rua e como este se relaciona com o acontecimento efêmero da performance, realçando o aspecto do “estado pirata”, em que o público passante é roubado de sua dimensão cotidiana. Na primeira parte, sobre a cidade, faz um paralelo entre metáforas simples como a casa/rua e espaço público/privado, relacionando-os a filosofias contemporâneas de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, entre outros. Na segunda parte, discorre sobre a utilização do corpo como agente (em ação) para a criação artística partindo de parâmetros da *Performance Art*. Para isso, utiliza como fonte de análise trabalhos das artistas Marina Abramovic com seu parceiro Ulay e Ana Mendieta. Na terceira parte, aproxima a produção artística ao espaço da rua apresentando alguns trabalhos de intervenção urbana e performance na rua, no Brasil, tecendo considerações sobre a realização desses trabalhos. Por último, faz uma análise sobre os experimentos práticos realizados pela autora durante a pesquisa no mestrado, sendo eles: *Casulo*, performance coletiva em árvore do espaço público; *Experimentos Gramíneos*, performance individual baseada na circulação pela rua, onde a performer está vestida com uma roupa construída a partir de grama artificial; e *Picola-Psicose Colateral*, performance individual em que a performer anda de patins por um espaço comercial da cidade, com o corpo amarrado por fios de silicone e com um picolé de uva no topo da cabeça. Para finalizar, expõe algumas considerações da experiência da performance, no espaço da rua, a partir de suas peculiaridades.

**Palavras Chave:** Performance, rua, acontecimento, experiência, composição.

## ABSTRACT

The present research accost the question about constitution of the space, starting from the frontiers and the limits with its surroundings, searching for an understanding of how to configure the street space and how it relates to the performance itself, emphasizing the aspect of the “pirate state”, where the watching crowd is robbed of its routine stage. In the first part, about the city, a parallel is created between a simple metaphor like a house/street and a public/private space, relating contemporary philosophies of Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault and others. In the second part, discourses about the use of the body as an agent (in action) for an artistic creation using guidelines from the *Performance Art*. For that, utilize as a fountain of analytical resource the work of artists like Marina Abramovic and your partner Ulay, and Ana Mendieta. In the third part, bring an artistic production to the street space. Showing some work of urban intervention and street performance, in Brazil, creating considerations about the concretization of these works. At last, analyzing about the practical experiences accomplished by the author during her masters’ research, being: *Casulo*, collective performance in a tree of a public space; *Experimentos Gramíneos*, individual performance based on circulating the streets, where the performer was dressed on a clothe built of artificial grass; and *Picola-Psicose Colateral*, individual performance where the performer roller skates on a public commercial space in the city, with the entire body tied up by silicon strings and a grape ice cream pop on top of the head. To finalize, exhibit some considerations of the performance experience, in the street, from its characteristics.

**Key works:** Performance, street, occurrence, experience, composition.

(...) aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse de passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.

Ítalo Calvino. *As cidades invisíveis*.

## SUMÁRIO

Lista de Ilustrações.....	p. 10
Introdução.....	p. 17
1 - Espaço, contato e cidade.....	p. 24
1.0 - Princípio: contato-Brasília.....	p. 24
1.1 - A casa e a rua.....	p. 30
1.2 - Espaço público: bordas? .....	p. 34
1.3 - Liso, estriado e espaço móvel.....	p. 40
1.3.1 – Liso e estriado.....	p. 40
1.3.2 – Heterotopias.....	p. 48
2 – Corpo, performance e artistas .....	p. 55
2.1 - Corpo e <i>Performance Art</i> .....	p. 55
2.2 - Ritualismo: Antonin Artaud e Marina Abramovic.....	p. 60
2.3 – Ana Mendieta: entre o tempo presente, antes e depois.....	p. 70
3 – Arte em contexto espacial urbano.....	p. 82
3.1 – Arte pública .....	p. 82
3.2 – Performances brasileiras em espaço público.....	p. 87
3.3 - A performance como ação de intervenção urbana.....	p. 98
4 – Experimento e ação no público.....	p. 104
4.1 – <i>Casulo</i> .....	p. 105
4.2 – <i>Experimentos gramíneos</i> .....	p. 118
4.3 – <i>Picola-Psicose Colateral</i> .....	p. 134
Conclusão.....	p. 150



Referências Bibliográficas.....	p. 155
Anexo 1.....	p. 161
Anexo 2.....	p. 167
Anexo 3.....	p. 170

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Sonho Macbeth, *Casulo*, Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....p. 24
- Figura 2 – Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Benji Laubie.....p. 24
- Figura 3 – Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....p. 25
- Figura 4 – Marina Abramovic, *A Casa com Vista pro Mar*, Performance, disponível em: <http://www.thebrooklynrail.org/arts/winter03/marinaabramovic.html>, acesso em 23/07/2006.....p. 65
- Figura 5 – Marina Abramovic, *A Casa com Vista pro Mar*, Performance, 2002, disponível em: <http://www.culturgest.pt/arquivo2006imsperfo/>, acesso em 23/07/2006.....p. 65
- Figura 6 – Marina Abramovic, *Rhythm 0*, Performance, 1974, disponível em: <http://www.in.gr/ath/gallery/article935.asp>, acesso em 23/07/2006.....p. 67
- Figura 7 – Marina Abramovic, *Rhythm 0*, Performance, 1974, disponível em: <http://www.columbia.edu/cu/museo/2/marina.html>, acesso em 26/09/2006 .....p. 67
- Figura 8 – Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975, disponível em: [http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body\\_art](http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body_art), acesso em 26/09/2006.....p. 68
- Figura 9 – Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975, disponível em: [http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body\\_art](http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body_art), acesso em 26/09/2006.....p. 68

- Figura 10 – Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975, disponível em: [http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body\\_art](http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body_art), acesso em 26/09/2006.....p. 68
- Figura 11 - Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975. disponível em: [http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body\\_art](http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Body_art), acesso em 26/09/2006.....p. 72
- Figura 12 – Ana Mendieta, *Sem título*, série *Silhuetas, Earth body*, 1973-1983, disponível em: <http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html>, acesso em 07/03/2007 .....p. 72
- Figura 13 – Walter de Maria, *The Lightning Field*, Land art, 1977, disponível em: [http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/gallery\\_2.html](http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/gallery_2.html), acesso em 07/03/2007.....p. 72
- Figura 14 – Ana Mendieta, *Sem título*, série *Silhuetas, Earth body*, 1973- 1983, fotografia tirada do trabalho exposto na 27o. Bienal Internacional de São Paulo. Foto: Maicyra Leão.....p. 73
- Figura 15 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Land art, 1970, disponível em: [www.hawaii.edu/lruby/art359/contemps.htm](http://www.hawaii.edu/lruby/art359/contemps.htm), acesso em 07/03/2007.....p. 73
- Figura 16 – Ana Mendieta, *La Isla*, Série *Silhuetas, Earth body*, 1973-1983, disponível em: [www.dissidences.org/MercadoMendieta.html](http://www.dissidences.org/MercadoMendieta.html). acesso em 07/03/2007.....p. 73
- Figura 17 – Ana Mendieta, *Árvore da vida.*, Serie *Silhuetas, Earth body* , 1973- 1983. disponível em: [dhttp://francia-y-sus-mentiras.blogspot.com/2006/10/body-art-foto-1ana-mendieta-arbol-de.html](http://francia-y-sus-mentiras.blogspot.com/2006/10/body-art-foto-1ana-mendieta-arbol-de.html), acesso em 07/03/2007.....p. 73
- Figura 18 – Ana Mendieta, *Sem título*, Serie *Silhuetas, Earth body* , 1973- 1983. disponível em: <http://reconstruction.eserver.org/072/boetzkes.shtml>, acesso em 07/03/2007.....p. 74
- Figura 19 – Sepultura Medieval, disponível em: <http://clientes.netvisao.pt/pcervaes/arqueologia.htm> acesso em 13/04/2007.....p. 75
- Figura 20 – Ana Mendieta, *Sem título*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, disponível em: <http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html>, acesso em 07/03/2007.....p. 75

- Figura 21 – Ana Mendieta, *Corpo Mutilado*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, disponível em: [www.toniferri.com/UMH/rconceptual1.html](http://www.toniferri.com/UMH/rconceptual1.html), acesso em 07/03/2007.....p. 76
- Figura 22 – Múmia, Museu do Louvre, Antiguidades Egípcias, disponível em: <http://www.ncc.up.pt/~pbv/photo/cor/12.html>, acesso em 13/04/2007.....p. 76
- Figura 23 – Ana Mendieta, *Sem Título*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, fotografia tirada do trabalho exposto na 27o. Bienal Internacional de São Paulo. Foto: Maicyra Leão.....p. 77
- Figura 24 – Ana Mendieta, *Inscrições Rupestres*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, disponível em: <http://dhonorato.blogspot.com/>, acesso em 07/03/2007.....p. 77
- Figura 25 – Inscrições Rupestres, disponível em: <http://www.manbos.com/en/verfoto.asp?idfoto=12177&codsql=2&cod=2>, acesso em 07/03/2007.....p. 77
- Figura 26 – Ana Mendieta, *Árvore Viva*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983. disponível em: [www.women.it/oltreluna/vocidiartiste/mito.htm](http://www.women.it/oltreluna/vocidiartiste/mito.htm), acesso em 07/03/2007.....p. 78
- Figura 27 – Ana Mendieta, *Yagul*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983. disponível em: <http://www.letraurbana.com/ediciones/002/template.asp?tradicion/kozolchyk.html>, acesso em 07/03/2007.....p. 78
- Figura 28 - Ana Mendieta, *Anima*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, disponível em: [www.dissidences.org/MercadoMendieta.html](http://www.dissidences.org/MercadoMendieta.html), acesso em 07/03/2007.....p. 79
- Figura 29 - Ana Mendieta, *Sem título*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, fotografia tirada do trabalho exposto na 27o. Bienal Internacional de São Paulo. Foto: Maicyra Leão.....p. 80
- Figura 30 – Ana Mendieta, *Sem título*, Série *Silhueta, Earth body*, 1973-1983, fotografia tirada do trabalho exposto na 27o. Bienal Internacional de São Paulo. Foto: Maicyra Leão.....p. 80
- Figura 31 – Xico Chaves, *Olhos na Justiça*, Intervenção urbana, 1992. disponível em: [http://www.polemica.uerj.br/pol22/polemica\\_22.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol22/polemica_22.htm), acesso em 14/04/2006.....p. 83

- Figura32 – Cirilo Quartim, *Era*, Intervenção urbana, 2006, acervo do artista. Imagem encaminhada por email.....p. 85
- Figura 33 – Cirilo Quartim, *Era*, Intervenção urbana, 2006, acervo do artista. Imagem encaminhada por email.....p. 85
- Figura 34 – Lourival Batista, *Varal*, Intervenção urbana, 2003, disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/diario/2006/0412/varalsalao.asp>, acesso em 14/04/2006.....p. 86
- Figura 35 – Lourival Batista, *Varal*, 2003, disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/diario/2006/0417/varalsalao.asp>, acesso em 14/04/2006.....p. 86
- Figura 36 – Lia Letícia, *Caminhada Contra a Idéia de Progresso*, Vídeo-Performance, 2007, Fotos: Krishna Passos. Imagem encaminhada por e-mail, pela artista.....p. 88
- Figura 37 – Lia Letícia, *Caminhada Contra a Idéia de Progresso*, Vídeo-Performance, Fotos: Krishna Passos. Imagem encaminhada por e-mail, pela artista.....p. 88
- Figura 38 – Flávia Viváqua, *Travessia Luz*, Performance, 2004, disponível em: <http://flaviavivacqua.wordpress.com/category/percurso-poetico/travessia-luz/>, acesso em 14/10/2007.....p. 89
- Figura 39 – Flávia Viváqua, *Travessia Luz*, Performance, 2004, disponível em: <http://flaviavivacqua.wordpress.com/category/percurso-poetico/travessia-luz/>, acesso em 14/10/2007.....p. 89
- Figura 40 – Clarissa Diniz, *Afora*, Performance, 2005, acervo da artista. Imagem encaminhada por email.....p. 90
- Figura 41 – Grupo Empreza, *Sião*, Performance, 2005, acervo do grupo. Imagem encaminhada por email.....p. 91
- Figura 42 – Grupo Empreza, *Sião*, Performance, 2005, acervo do grupo. Imagem encaminhada por email.....p. 91
- Figura 43 – Grupo Empreza, *Sião*, Performance, 2005, acervo do grupo. Imagem encaminhada por email.....p. 91

Figura 44 – Grupo Empreza, <i>Sião</i> , Performance, 2005, acervo do grupo. Imagem encaminhada por email.....	p. 91
Figura 45 – Grupo Empreza, <i>Sião</i> , Performance, 2005, acervo do grupo. Imagem encaminhada por email.....	p. 91
Figura 46 – Amanda Melo, <i>Gesso I</i> , Performance, 2005, disponível em: <a href="http://www.canalcontemporaneo.art.br">www.canalcontemporaneo.art.br</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 92
Figura 47 – Amanda Melo, <i>Isolante</i> , Performance, 2003, disponível em: <a href="http://transitos.zip.net/arch2007-10-07_2007-10-13.html">http://transitos.zip.net/arch2007-10-07_2007-10-13.html</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 93
Figura 48 – Marcio Shima, <i>Zona de Confronto</i> , Performance, 2007, disponível em: <a href="http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01">http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 93
Figura 49 – Márcio Shima, <i>Zona de Confronto</i> , Performance, 2007, disponível em: <a href="http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01">http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 93
Figura 50 – Márcio Shima, <i>Zona de Confronto</i> , Performance, 2007, disponível em: <a href="http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01">http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 94
Figura 51 – Márcio Shima, <i>Zona de Confronto</i> , Performance, 2007, disponível em: <a href="http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01">http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 94
Figura 52 – Márcio Shima, <i>Zona de Confronto</i> , Performance, 2007, disponível em: <a href="http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01">http://picasaweb.google.com/shimarts/ZCZCARG01</a> , acesso em: 14/10/2007.....	p. 94
Figura 53 – Lourival Batista, <i>Soterrado</i> , projeto da Performance, 2007, arquivo pessoal do artista. Imagem encaminhada por email.....	p. 95
Figura 54 – Lourival Batista, <i>Soterrado</i> , projeto da Performance, 2007, arquivo pessoal do artista. Imagem encaminhada por email.....	p. 95
Figura 55 – Lourival Batista, <i>Soterrado</i> , projeto da Performance, 2007, arquivo pessoal do artista. Imagem encaminhada por email.....	p. 95

Figura 56 – Grupo de Interferência Ambiental (GIA), <i>Cama</i> , Performance, 2006, disponível em: <a href="http://giabahia.blogspot.com/">http://giabahia.blogspot.com/</a> acesso em 14/10/2007.....	p. 96
Figura 57 – Grupo de Interferência Ambiental (GIA), <i>Cama</i> , Performance, 2006, disponível em: <a href="http://giabahia.blogspot.com/">http://giabahia.blogspot.com/</a> acesso em 14/10/2007.....	p. 96
Figura 58 – Grupo de Interferência Ambiental (GIA), <i>Cama</i> , Performance, 2006, disponível em: <a href="http://giabahia.blogspot.com/">http://giabahia.blogspot.com/</a> acesso em 14/10/2007.....	p. 96
Figura 59 – Máira Vaz Valente, <i>Paulistanos: ação03</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal da artista. Imagem encaminhada por email.....	p. 97
Figura 60 – Máira Vaz Valente, <i>Paulistanos: ação03</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal da artista. Imagem encaminhada por email.....	p. 97
Figura 61 – Máira Vaz Valente, <i>Paulistanos: ação03</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal da artista. Imagem encaminhada por email.....	p. 97
Figura 62 – Sonho Macbeth, <i>Casulo</i> , Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....	p. 107
Figura 63 – Sonho Macbeth, <i>Casulo</i> , Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....	p. 108
Figura 64 – Sonho Macbeth, <i>Casulo</i> , Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....	p. 109
Figura 65 – Sonho Macbeth, <i>Casulo</i> , Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....	p. 110
Figura 66 – Sonho Macbeth, <i>Casulo</i> , Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....	p. 111
Figura 67 – Sonho Macbeth, <i>Casulo</i> , Performance, 2005, arquivo pessoal, Foto: William Lopes.....	p. 115
Figura 68 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Benji Laubie.....	p. 119
Figura 69 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Luca Barrreto/ Canal 03.....	p. 120

Figura 70 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Benji Laubie. ....	p. 122
Figura 71 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Júlio Pantoja. ....	p. 124
Figura 72 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Benji Laubie. ....	p. 124
Figura 73 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Luca Barrreto/ Canal 03.....	p. 128
Figura 74 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Luca Barrreto/ Canal 03.....	p. 130
Figura 75 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Júlio Pantoja. ....	p. 131
Figura 76 – Maicyra Leão, <i>Experimentos Gramíneos</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Luca Barrreto/ Canal 03.. ....	p. 134
Figura 77 – Maicyra Leão, <i>Picola - Psicose Colateral</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....	p. 135
Figura 78 – Maicyra Leão, <i>Picola - Psicose Colateral</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....	p. 136
Figura 79 – Maicyra Leão, <i>Picola - Psicose Colateral</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....	p. 137
Figura 80 – Maicyra Leão, <i>Picola - Psicose Colateral</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....	p. 138
Figura 81 – Maicyra Leão, <i>Picola - Psicose Colateral</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....	p. 142
Figura 82 – Maicyra Leão, <i>Picola - Psicose Colateral</i> , Performance, 2006, arquivo pessoal, Foto: Gustavo Frade.....	p. 143
Figura 83 – Praia do Robalo, Aracaju-SE, Foto: Maicyra Leão. ....	p. 154



## INTRODUÇÃO

A princípio bastaria compreender o espaço para além de sua solidez, a porta para além da fechadura: o entreaberto. Alimentei e busquei saber sobre o que quatro paredes (e a falta delas) poderiam suscitar enquanto construção de relações. Parti de uma dicotomia sujeito - espaço, para seguir vetores que estabeleciam conexões. De sujeito - espaço para sujeito ↔ espaço. E com mais passos, as retas de direção (↔) transformaram o singular em plural já que a cada retorno não mais “o mesmo” quando passado. Além de sujeito, sujeito(s), e de espaço, espaços(s).

No entanto, a orientação do que seriam os vetores de direção se dissolveram a partir do momento em que as dicotomias passaram a se incluir mutuamente, transgredindo suas fronteiras de definição. As retas de minha concepção transformaram-se em curvas e em vazios repletos de potência, capazes de reorganização mutante e indeterminável. Transformaram-se em canais rizomáticos onde as condições sujeito e espaço se esvaem e reconstituem-se em composição de acordo com as relações com demais sujeitos e espaços, móveis e transeuntes.

-                      ↔                      (s) (s)

Um momento modernista-antropofágico-oswaldiano deglutiou Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault e regurgitou. A idéia de autoria enquanto individualidade perdeu-se numa imensidão que não encontra ressonantes. Sendo assim, esses três últimos autores percorrem as páginas deste texto como um rastro, um vestígio da ruptura que realizaram em mim, sem exatamente letras maiúsculas. Por vezes a ordem do discurso tangencia vozes desses autores sem, no entanto, nomeá-los porque ganharam a minha própria voz. Em outros momentos, suas letras e a organização de sua melodia são peças indispensáveis para a tessitura deste texto. Recorro a esses autores, mais profundamente às obras *Mil Platôs* volumes 3 e 5 (Deleuze e Guattari) e *Microfísica do Poder* (Foucault), como plano de consistência de atribuições do pensamento que se articula neste trabalho.

Para alcançar um plano estruturante, diferentemente, retornei à solidez do concreto no espaço. Retornei ao ambiente que me cerca. Retornei ao contato que se quer não viciado.

No Capítulo 1, optei por iniciar o texto com as impressões de um olhar estrangeiro sobre a cidade de Brasília. Apesar de não utilizá-la como cidade central para o desenvolvimento do texto, a peculiaridade da Capital Federal, enquanto planejamento urbanístico e formação social, surpreende a compreensão do que seria a cidade contemporânea e permite gerar um contraponto referencial a supostas definições fixativas. Parti, não da exceção, mas de uma opção de cidade contemporânea localizada e na qual me embebi espacialmente de vida e de tempo. Cidade em que minha-condição-corpo-desejante se fez presente no acontecimento de escritura dessas linhas e conexão espacial imediata. Campo de investigação cotidiano e desbotado que permite a supressão de verdades sobre o que seria a cidade e desconstrói o olhar do turista, do morador e do candango oriundo de outras tantas cidades “normais”.

No segundo tópico deste capítulo, observei de cócoras, invadi o íntimo da casa e acompanhei o ritmo da rua. Aproveitei o impulso da materialidade concreta que me cerca para modelar as categorias primárias da condição social e urbana, a casa e a rua. Me mantive à espreita como quem se esconde para atacar, mas fui seduzida pelo simples e pela delicadeza dessas duas metáforas que comportam a condição da cidade e possibilitam entrecruzamentos e mobilidades. Para esse exercício, estabeleci um paralelo

teórico com o antropólogo Roberto DaMatta, que parte dessa mesma relação binária para desenvolver parâmetros de formação da sociedade brasileira.

Em seguida, na obstinação de compreender o espaço da cidade como ambiente contextualizador da rede social onde a arte se insere, utilizei a dicotomia público-privado como artifício para o entendimento didático dessa relação estrutural formalizante. Recorri ao urbanismo e à sociologia como áreas de diálogo que colaboram para a fundamentação desses conceitos, mas, que ao mesmo tempo, são cúmplices desse enraizamento que não mais atende ao andamento da cidade contemporânea.

Como contraponto filosófico, utilizei as propostas de Deleuze e Guattari, sobre o espaço liso e o estriado e as de Foucault, sobre as heterotopias, afim de apresentar uma outra possibilidade de concepção sobre o espaço, aplicável à cidade, onde os espaços não são encarados como locais de definições estáveis, mas conjunturas determinadas por fatores circunstanciais e móveis. No entanto, essa opção não possui a pretensão de excluir e nem substituir os termos público ou privado, mas busca contaminá-los com a perspectiva desses filósofos, de forma a servir como orientação epistemológica do trabalho.

No segundo capítulo, debruçei-me sobre o corpo. O corpo como promotor político e estético de afetações sensíveis. O corpo em acontecimento performático que além de dissecar e expor a si mesmo revela em outros corpos contradições e encontros.

Num primeiro momento, procurei desenvolver alguns parâmetros que norteiam a *Performance Art* e a utilização do corpo como agente artístico, nas artes visuais, bem como as conseqüências e reações geradas por essa linguagem.

Em seguida, busquei o viés da ritualidade como elemento imanente da constituição de corpos na performance artística e que, justamente por ser imanente, não se configura estável. Fiz um intercâmbio entre a proposta teatral de Antonin Artaud, que norteia a compreensão da produção artística do corpo e sua relação com o texto e o público, e a experiência performática de Marina Abramovic, que destacou-se como um sopro que aproxima esse texto da vida. Uma poética sensível, como propunha Artaud, que palmilha margens.

A artista cubana Ana Mendieta surgiu como um corpo registrado que, embora exponha vazios, se faz presente através dele. Fiz uma análise de sua obra,

especificamente a série *Silhuetas*, para observar a relação do corpo com o tempo e o espaço (ausência e presença), através dos materiais utilizados na apresentação de seu trabalho.

Como ferramenta metodológica, procurei na análise dos trabalhos artísticos utilizar o discurso dos próprios autores-artistas, como forma de dar voz ao impulso motivador e sensível, além da análise interpretativa posteriori.

Para articular e alinhar o pensamento, no terceiro capítulo dediquei-me à relação entre espaço urbano e a arte. Inicialmente, busquei colocar em questão problemáticas e frestas relacionadas à Arte Pública, bem como as peculiaridades que a cercam, principalmente em relação ao público das obras.

No capítulo seguinte, apresentei trabalhos recentes de performance, que tomam o ambiente da rua como contexto e público de realização. Citei performances de jovens artistas contemporâneos, com o objetivo de apresentar circunstâncias atuais na *Performance Art*, que cada vez mais, vem ganhando o espaço da rua como motivação contextual.

Para concluir o capítulo, teci algumas considerações sobre a realização de performances em espaços públicos, também como resultado de meus próprios experimentos apresentados no capítulo posterior. Neste momento, o conceito-proposta de Estado Pirata evidencia-se como um elemento imanente da falta de rotulação do que vem a ser realização performática e artística, “roubando” o público passante, da rua, de sua dimensão cotidiana.

Adentrando o capítulo sobre a questão do experimento, fiz uma análise de três trabalhos de minha autoria, determinantes na realização dessa dissertação e responsáveis pelas conclusões aqui esboçadas. Seguindo a ordem cronológica de realização destes: *Casulo*, *Experimentos Gramíneos* e *Picola-Psicose Colateral*.

Quanto a aspectos gerais dessa dissertação, peço licença para pausas durante a leitura, já que optei por colocar epígrafes de aberturas de capítulos em folhas separadas. Foi uma escolha para a pausa da respiração. Tornar o ritmo e a dinâmica de leitura compassada e com possibilidades de silêncios e pausas.

Recorrentemente durante a leitura, também encontrarão palavras conjugadas que fazem parte de minha opção de discurso, quando acredito que a relação entre as palavras

é potencialmente mais significativa dos que as palavras em solidão. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, perceberão as palavras conjugadas: contato-Brasília.

Os textos diagramados à direita são de minha autoria e funcionam como um contraponto poético á leitura rápida. São também linhas de fuga que nos remetem a outras dimensões imaginativas.

Para complementar o discurso escrito, no anexo 3 deste trabalho, segue um DVD com vídeos-registros das performances por mim realizadas durante essa pesquisa. São vídeos editados e curtos, que dão movimento e sentido de realidade às ações.

Para finalizar, aprendi com Gilles Deleuze, Feliz Guattari, Heidegger, Bernard Stiegler, Clarice Linspector e Maria Beatriz de Medeiros, a ler seus textos, achar que compreendi, reler e perceber que o entendimento se esvazia ao simples gesto de uma inspiração. As páginas que aqui apresento não se pretendem concluídas nem providas da eternizante verdade que cristaliza. Por vezes, a suposta falta de entendimento busca cavucar espaços vazios, de não-compreensão, que depositem potências e estímulos para a criação.

“ Ela [a autora] está farta de saber que a arte, o amor, os sentimentos, quando excessivamente expostos, deterioram. Há que manter uma certa reserva de silêncio, de entredito, de mistério.”<sup>1</sup>

Falar sobre arte permite utilizar de seus meandros impalpáveis e preenchê-los com o instante do acontecimento que me percorre. Como afirma Medeiros, “ para falar de um texto de prazer, é necessário escrever outro texto de prazer, ou ainda, para falar de arte, é preciso fazer arte, outra arte: poesia ” (2005: 51).

Dessa forma, o presente trabalho é uma composição. Um agenciamento de idéias que de alguma forma se cruzaram e que de outra forma se distanciaram. É uma possível forma de acontecer. Um recorte permeado por momentos e envolvimentos presentes que mancharam a tentativa de organização do discurso. Existem desvios de presentificação. O momento e a conjuntura que invadem o trajeto retilíneo e fazem escapar e eclodir sinceridades indetermináveis e, quase sempre, indomáveis. Portanto, não se pretende

---

<sup>1</sup> Lúcia Santaela no prefácio do livro: MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis*. Chapecó: Argos, 2005,p .10

imutável e concluído: no dito está presente o conflito desejante de verdades que se refazem a cada instante.

Todo espaço realmente habitado traz a noção de casa (...) a imaginação trabalha neste sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção (...) O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo.

Gaston Bachelard. *A poética do espaço*.

## 1 - Espaço, contato e cidade

### 1.0 - Princípio: contato-Brasília

(Princípio  $\neq$  Origem)

O princípio é um estímulo para iniciar um movimento. A origem pressupõe a gestação. No caso contato-Brasília, não se trata do berço ou origem do processo de desenvolvimento dessas páginas, mas apenas o empurrão inicial para adentrar o ambiente reservado da discussão.

Por outro lado, geri durante os meses dessa escrita, as três ações que analiso no final deste trabalho. Foram performances-experiências de um processo de busca por algum encontro que fizesse sentido entre performance, arte e público. O público tanto no sentido daquele que é cúmplice do acontecimento artístico quanto no sentido de posse e heterogeneidade de um espaço.

Desta gestação nasceram então *Casulo*, *Experimentos Gramíneos* e *Picola – Psicose Colateral*.



Fig. 1: *Casulo*, Performance, 2005.



Fig. 2: *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.





Fig. 3: *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

*Casulo* aconteceu justamente em meio ao centro comercial de Brasília. Tratava-se de um processo de pesquisa e treinamento coletivos e se resumia a uma ação de longa duração em uma árvore do Setor Comercial Sul. Três casulos vermelhos, contendo três mulheres cobertas de argilas, um homem com o corpo pintado de branco, também habitante da árvore, e um outro vestido de terno e gravata, assemelhando-se aos passantes do local.

*Experimentos Gramíneos* foi realizado no Rio de Janeiro, Recife e Buenos Aires, e se tratava de um percurso, com deslocamento móvel e incerto, pelas ruas destas cidades, vestida com uma roupa construída a partir de grama artificial. Serviu também como experimento de relação com essas outras cidades, que até então não soavam como habitat e local de pertencimento como Brasília.

*Picola* foi realizada no centro de Taguatinga, cidade satélite do Distrito Federal, e funcionou como um contraponto periférico ao contato corporal na relação com o público do local. Tratava-se também de um percurso móvel, com duração menor que as performances anteriores, onde eu estava vestida com patins e fios de silicone amarrados pelo corpo e um picolé de uva no topo da cabeça.

De alguma forma, a cidade de Brasília percorreu todas as 3 ações desta gestação. De Brasília, partiram essas letras e a ela retornam. De Brasília seguirão outros passos e retornarão outros. E como algumas páginas dedico ao espaço urbano, não poderia faltar o espaço onde me criei nos últimos 10 anos, já que suportar lembranças exige escoamento.

\*

A matéria-concreto que enclausurou os primeiros dias deste contato-Brasília tornou solitária e fria minha experiência em frente à televisão. Uma necessidade de pertencimento ao local, demarcou a passagem entre o olhar do turista ao olhar de residente, ao de morador. O procedimento de desintoxicação da cidade de origem exigiu outras formas de contaminação que permitissem me compreender como veículo de extensão do terreno que passei a habitar. O olhar estrangeiro me situou como nômade da vida diária.

Sem vizinhos íntimos, mas acompanhada de sons desconhecidos o que hoje soa como frescor batucou o pesadelo da super-proteção. Quatro paredes, um teto e um chão de segundo andar cristalizaram a imagem das primeiras semanas de morada em Brasília.

As imagens afetam direta e indiretamente as reações físicas e, por sua vez, são afetadas por essas reações. As imagens podem envolver qualquer sistema sensorial, mas também podem ocorrer na ausência de estímulo externo apropriado (isto é, ondas de luz, ondas sonoras, moléculas de odor). (...) Por exemplo, durante experiências de visualização, normalmente, o córtex visual é ativado, mas as vias periféricas como a pupila podem ou não estar envolvidas (ACHTERBERG *apud* TURTELLI, 2003: 150).

A construção da imagem da cidade superava a simples articulação do olhar e envolvia toda uma sensação de não pertencimento, que descortinava uma rede complexa de sensações onde a identidade, ou a falta dela, permitiam recolher-se ao íntimo em turbulência.

A televisão e a relação midiática serviram como analgésicos e interlocutores do experimento esquizofrênico de comunicação com portas, eletrodomésticos e objetos. Ao cruzar o enquadramento da janela, a contemplação e a apreciação estética do desconhecido provocavam um deslocamento localizado em um mesmo lugar. A cidade horizontal em meio a um planalto iludia a respeito de suas distâncias. Embora as pernas fossem capazes de percorrer quilômetros, o horizonte mascarava. A certeza do infindável era limitada pelo que foi feito para ver e não tocar.

Na necessidade desenfreada de convívio, escapei a outros quadrados de circulação: shoppings, parques e pontos turísticos. Qualquer razão desmedida que possibilitasse uma troca de sotaques. Qualquer encontro em vão que permitisse exercitar a minha cumplicidade.

Uma consciência só chega a ser propriamente consciência através do reconhecimento de outra consciência. Eu só sou consciência porque o outro me vê como consciência. O caráter mais essencial da percepção humana como percepção consciente é precisamente visar o objeto exterior como exterior, na sua exterioridade objetiva, o que implica na imagem da relação de exterioridade do objeto em relação ao sujeito (GOROVITZ, 2006).

Amaciado o desespero da falta de sujeitos, a vida sobre rodas e automóveis começou a fazer sentido. As quatro paredes já não tinham a mesma cor, uma mudança de localidade ainda emoldurada por uma armadura.

Entre o estacionamento e a casa, a passagem por entre os pilotis suspensos desvelava curiosidades e surpresas, e mesmo sem palavras já me tornava um conhecido. O velho na janela.

O velho na janela sorri. Conhece o seu carro. Imagina, inventa. Sabe a que horas você chega às quartas-feiras. Julga. Vigia. Esquece. Comenta na padaria.

A linguagem é o fato de que uma subjetividade se experimenta como objeto para o outro (SARTRE, *ad tempura*).

O monumento público, construído e distante, perpassava o discurso diário e invadia a falta de encontro matinal. O público intocável complementava a notícia na mesma televisão solitária, a conversa de bar, o postal para quem estava longe, o refúgio de uma noite sem programas. A existência de generalidades e assuntos gerais permitiu o contato grosseiro, que após um certo tempo de exposição estabeleceu combinações e des e re-combinações, de forma que o público passou a acontecer como íntimo e o mesmo íntimo ganhava o espaço em público.

Só posso relacionar-me na prática de um modo humano com a coisa, quando a coisa se relaciona humanamente com o homem [ ... ] Se relacionar com a coisa por amor da coisa (GOROVITZ, 2006).

A noção estanque da falta de circulação e do fechado círculo de contatos em Brasília se redefiniu pelo compartilhamento de transmissões em comum. A cidade sem esquinas encontrava rostos conhecidos no setor do Comércio Local<sup>2</sup>, na música de

---

<sup>2</sup> Em Brasília, existe uma distribuição urbanística setORIZADA, formada basicamente por áreas residenciais (Super Quadras – SQ), associadas a áreas comerciais locais, que atendem à região ao redor (Setor Comercial Local – SCL), áreas destinadas a Hotéis (Setor Hoteleiro - SH), Bancos (Setor Bancário - SB), Diversões (Setor de Diversões – SD), Autarquias (Setor de Autarquias – SA), etc. Esse conjunto de

mesmo interesse, nos bares com roupas semelhantes, tecidos, cores, cabelos, comidas, e mais.]

O Comércio Local – centro de compras – articulador da necessidade afetiva, intelectual, gustativa, física, informática, religiosa, técnica, boêmia, material e fútil, concentrava a atividade da troca e do reconhecimento social de um grupo. A passagem e o foco do destino. A distribuição da diversidade que se expandia para além de nossas quatro paredes.

O Local acomodava a região e era também passagem para outros locais. Além disso, servia como membrana permeável entre o comum e o coletivo. O bairro que se encontrava dissolvido nos endereços da capital. A Asa quebrada que orientava a direção acima ou abaixo de um lago.

Brasília, como suporte para o estudo urbanístico, ampliou os desafios sobre a organização urbana brasileira e gerou contradições entre questões estéticas e funcionais. Mas ainda assim permitia se enquadrar em proposições urbanísticas tradicionais como a proposta por Del Rio:

a cidade pode ser compreendida com três níveis organizativos básicos: o coletivo, o comunitário e o individual, em torno dos quais estruturam-se todos os significados e acontecem as apropriações sociais (...) a dimensão coletiva é a que possui uma lógica estruturada percebida inconsciente e coletivamente, aqui estaria o conjunto de elementos primários do tecido e se verifica uma maior permanência no tempo; a dimensão comunitária traz significados especiais apenas para um restrito círculo de população, o bairro por exemplo; a dimensão individual, por sua vez, conforma onde mais livremente se expressam os significados individuais, a residência e seu espaço imediato, e conseqüentemente, é a que apresenta uma maior rapidez de mutações (1990: 83).

Pertencemos a uma dimensão coletiva de SuperQuadras com prédios de no máximo 6 andares, tesourinhas e balões que orientam a direção dos carros, vias largas, poucas pessoas andando na ruas, orientação de endereços numéricos, visualização de toda

---

setores está por sua vez inserido no contexto das Asas: norte e sul. A cidade, vista de cima, propõe o desenho de um avião com duas Asas e todos os setores estão organizados de forma espelhar no sentido Norte (N) e Sul (S). Um Eixo rodoviário Central (“Eixão”) e outras vias paralelas fazem a ligação entre as asas. No “corpo” do avião estão localizados os monumentos e prédios do poder, por isso chamado Eixo Monumental, e ao Leste da cidade está localizado um lago, chamado Lago Paranoá. No sentido Leste-Oeste, a circulação é mediada por vias menores, viadutos e passarelas subterrâneas para pedestres cruzarem o Eixo Central. Os visitantes costumam achar que todas as quadras são bem parecidas. Os endereços são definidos por siglas que por sua vez correspondem ao setor de sua localização. Ex.: SCLN 304 bloco B ap. 209.

a cidade dentro de um Plano-Piloto. Em Brasília, as comunidades estão presentes nas quadras e nas tribos, que se reúnem em torno de afinidades. As chamadas comunidades de interesse são reguladas por um sistema de normas que rege a inter-relações de vontades, cujos membros mantêm laços de afeto, resultando em grupos mais coesos. As referências e interesses individuais possibilitam a formação de grupos que se reconhecem como classes que por sua vez são também setorizadas como o plano urbanístico, seguindo uma rota de fácil localização espacial.

O fluxo determina o caminho. As passarelas subterrâneas que unem eixos encontram ressonantes nos vastos campos que servem de morada para revoadas. Os trajetos extra-oficiais, trilhas, são registro de que a utilidade é construída assim como a matéria se decompõe. Estas demarcam a rede do descontrole porque “a liberdade é o reconhecimento da necessidade” (MARX, *ad tempora*). A dimensão individual invade o espaço natural e a dimensão coletiva permite o exercício da liberação da vontade. A condição espacial faz e se refaz ao traçar os caminhos. Do fluxo.

Ao mesmo tempo, a localização coletiva que a princípio uniformizava o construído, encontra nos números e letras a exatidão do destinatário. A imagem e a paisagem servem como espaço de contemplação, mas se esvaem na necessidade de diferenciação do pontual, do fixo, do instante local. A referência vertical se expande na mobilidade das nuvens porque os arranha-céus não constituem o dedo de Deus. Apenas os monumentos traiçoeiros do poder, quando podem ser observados, apontam as direções condicionadas ao percurso solar.

Das lembranças que comperto, qualquer definição que considere estável a questão do espaço da cidade me soa no mínimo equivocada. Brasília surpreendeu a noção do convívio público e a privacidade de um indivíduo, mantendo-se com símbolo central do poder político e da hipocrisia do mesmo condicionamento do olhar.

Das lembranças que comperto, escapo para encontrar a sutileza que ainda se esconde na relação contemporânea, entre técnica e vida. Busco um refúgio no dito e acrescento que não pretendo um compromisso com a verdade. Cavucarei a situação espacial para encontrar-me com a cidade e com o espaço que pretendo percorrer. Extrairéi noções de definições para saber que, no final, de nada importariam se fossem definitivas.

## **1.1 - A casa e a rua**

Por mais que me esforce para falar sobre a rua, isto implica em ir até ela, amassar, roçar, chupar, cuspir, empurrar e, mais uma vez, me contaminar com o cheiro podre do lixo e o nojo dos pombos convivendo com o cheiro de flores e do pão quentinho.

É necessário falar sobre a rua e a casa nesse momento pois são metáforas corriqueiras do ambiente da cidade. E é de dentro da casa trancafiada e em sacrifício de meu próprio exercício da palavra que me encontro. É entre a vontade do passeio e a aspereza da disciplina que faço correr essas palavras.

Escrever essa dissertação é uma militância. Uma dupla militância porque, ao mesmo tempo em que resisto ao militarismo da Máquina de Estado<sup>3</sup>, luto para que ela sirva como artifício de libertação. Uma militância que me acompanha (pensar) diariamente e desde hoje me acompanhará (escrever) em cada canto percorrido. Não mais o penhasco entre pensar e escrever e assim, quando o tempo cotidiano me escapar, me recolherei à preparação de minha arma: polindo e lapidando.

Retorno: casa e rua. Existe retorno possível? Não se trata de opostos e nem de espaços fixados no concreto da construção.

Digo “Não!” aos substantivos que designam objetos. O objeto em solidão se conclui e se encerra, condenado a suas medidas, texturas e matéria. Falemos em objetos-substantivos que além do bruto adquirem idéia.

São esferas, casa e rua, que tangenciam e se compatibilizam com qualidades de movimentos e relações engendradas nessas duas condições. Como quando sambo e o suor escorre pelo canto esquerdo do rosto, desce sem pressa pela frente do ouvido e, no queixo, se prepara para o salto do pingo. Antes da suspensão, a mão que se incomoda

---

<sup>3</sup> “Essa máquina, por sua vez, não é portanto, o próprio Estado, é a máquina abstrata que organiza os enunciados dominantes e a ordem estabelecida de uma sociedade, as línguas e os saberes dominantes, as ações e sentimentos conformes, os segmentos que prevalecem sobre os outros. (...) Pode-se até mesmo conceber ‘saberes’ que fazem ofertas de serviço ao Estado, propondo-se a sua efetuação, pretendendo fornecer melhores máquinas em função das tarefas ou dos objetivos do Estado: hoje a Informática? Mas também as ciências do homem? Não há ciência de Estado, mas máquinas abstratas que têm relações de interdependência com o Estado” (DELEUZE e PARNET, 1998: 150-151).

recolhe o limite do quase abismo da gota. Entre a minha mão e a sua, o olho que me olha e a pele que me sente escolhem o primeiro passo. A fronteira entre o dentro e o fora é composta por espaços de nada, um nada que assim se denomina por não ser área discernível. Um canal lubrificado que torna sutil e veloz a passagem do entre.

Hoje é terça-feira, dia de carnaval, e me preparo para seguir o bloco. Durante dias me enclausurei no recinto suposto seguro de minha casa com varandas trancadas porque a solidão quando não bem aproveitada suscita o medo. Acho que se faz necessário comentar que o medo do solitário, nem sempre é uma questão de aproveitamento de solidão. Neste caso, tenho um vizinho tarado, que mora sozinho sem a companhia nem de móveis, que adora assistir a trocas de roupa, vigiando pela varanda, e apresentar-se no corredor (área comunitária) de cuecas. Não há lógica suficientemente coerente na solidão.

Em dias de carnaval em que as ruas se esvaziam de seu cotidiano habitual e se deslocam para o aglomerado do canto, do grupo, da comunidade central (centrais), o que se torna a periferia funciona como um deserto. Não um deserto seco, quente e de pouca circulação, mas o deserto onde é possível a contra-mão, o avesso, a marginalidade da não-vigilância, do território “sem dono”.

O leite amargo alimenta, é quente, mas amarga porque se fez história e não instante. No instante, a chuva que corre fina demarca o protegido da casa e o risco da rua. Reabro outra vez as varandas porque o medo é a abertura para a presença de morte, de fim, e as letras neste papel apenas começam a surgir. Um fim a essa altura seria um acidente, com ou sem varandas fechadas.

Escrever é também aprisionar. É causar relevo no papel e desenhar uma história fixada no plano real. Desenhar, por sua vez, traça e corrói como a traça. Perfura o espaço em branco, em cinza e furtacor da superfície e deixa sua marca. A história não é linha reta, são também curvas e nós de instante.

A vontade que me impele a saltar no vazio é de mesma força daquela que me puxa e suspende até o amanhã que embora incerto é também esperança.

Já não ouço os pássaros que procuraram ambientes de proteção, casas. Na minha, a invasão é composta por mariposas que incomodam pela insistência em circular. Um vai e vem de círculos. Idas e vindas ao fora e ao dentro, permitindo compreender que a construção-casa está interligada à árvore e à grama rizomática que são também a natureza

do urbano. O não-construído (natural?) se insere no fora da casa sem, no entanto, configurar-se rua.

Rua é tudo que não é casa?

Toda pretensão à universalidade é geradora de um direito de exclusão.  
(MEDEIROS, 1989: 19)

A pretensão de um direito é geradora de toda exclusão da universalidade.

O direito de pretensão é gerador de toda universalidade da exclusão.

A rua que não é casa é tudo!

Parafrazeando Medeiros, diria que toda exclusão é geradora de um direito de pretensão á universalidade.

Casa é tudo que não é rua.

Casa e rua é tudo que não é.

A tentativa desacelerada de definição sucumbe e se esbarra nas exclusões. Definir implica em fixar no tempo e no espaço algo que se entenda como verdade e num mundo de multiplicidades, a ordem dos fatores altera a soma. Encontramos verdadeS e talvez por isso tanta resistência em dizer e fixar.

Recuo e retorno (existe retorno possível?) a um território fértil e firme que parecia exprimir qualquer substrato sólido.

Quando o antropólogo Roberto DaMatta (1986) anuncia o debate sobre “a casa e a rua”, seu propósito era investigar como se desenvolvia a brasilidade e a cidadania nesses espaços. Apesar de não fixar a casa como ambiente da construção, da fisicalidade casa, apenas, mas por extensão, o ambiente da morada e do lar, a casa proposta por ele assemelhava-se a uma ilha cercada de “rua” por todos os lados. A rua, em sua heterogeneidade, confinava tudo que estava além das portas caseiras e o diálogo com o interior acontecia por meio de varandas, quintais, janelas e portas.

Com a casa, com o espaço que foi recortado pelas paredes que se erguem verticalmente, opondo-se ao contínuo da linha do horizonte, e pelo teto que a impede de se conectar com inteireza à dimensão do cosmo, o indivíduo encontra o seu abrigo e a sua intimidade. Ao contrário da casa, o mundo ao redor é marcado pela dispersão e pela atividade permanente. Na casa, o homem encontra condições propícias para seus devaneios. Segundo Gaston Bachelard (1993), a casa nos permite sonhar em paz.



Continuo a me perguntar.

Não à toa, D. Joana deitava-se debaixo da cama ao ouvir qualquer som direto, curto e seco acima de 90 decibéis. Era comum essa ginástica diária na tentativa de não ser alvo de qualquer bala perdida que escapava das armas desesperadas de seus vizinhos, na luta pela sobrevivência selvagem. O que mais doía era a consciência de que do alto do morro onde morava, passava mais tempo fora do rumo da janela do que sentada nos dois degraus de sua porta, de onde avistava o mar. Ali podia sonhar.

Antônio Pereira, 63 anos, trabalhou como funcionário público numa época em que ser Presidente da Nação seria menos vulnerável. Relembra os fatos históricos de seu país e sentava-se à beira da calçada balbuciando informações que só se faziam compreender ao retornar ao seu próprio ouvido. Lamentava, reivindicava, levantava a voz e se envolvia num estado enfurecido pelas suas recorrentes lembranças. Barba comprida, pés imundos, roupa única que resvala o cheiro de um esquecimento e de uma invisibilidade social. Quando se cansava e se inutilizava diante de sua condição, deitava-se em sua cama de papelão há dois metros de distância da pista.

Por outro lado, DaMatta afirma com frequência que, no Brasil, a casa e a rua são espaços complementares e integrantes de uma mesma moeda: “o que se perde de um lado, ganha-se do outro” (1982:30). Compreendendo que a categoria sociológica, nos termos Durkhemianos, “casa” só poderia ser apreendida em contraste com a “rua” já que trata-se de um espaço moral.

Eis o primeiro aspecto que considero relevante: onde encontram-se casa e rua em eterna coexistência?

\*

Hoje é terça-feira, dia de carnaval, a chuva já engrossou e a esfera-clima me comove a permanecer em minha cama. O aconchego e a proteção da cama, do quarto, da geladeira disponível e gratuita (ao menos no momento do consumo), as paredes que

bloqueiam o vento e a visão (pena não impedir as marteladas constantes do 2º. vizinho que insiste em tornar público, a qualquer hora do dia e da noite, o seu impulso verticalizante em dependurar coisas nas paredes) constituem o ninho de meu descanso. Estar em minha materialidade casa é me sentir protegida e pronta para o descanso.

Me sinto outra vez o *Casulo*, impenetrável e ao mesmo tempo pílula absorvente do espaço que me ronda. O habitat físico da casa tenta encerrar as fronteiras que me separam do fora, da rua, no entanto, o impulso interno é de pular junto aos outros foliões.

Levo meus cadernos até a praça do carnaval e tento me manter em “casa”.

Habitar e construir o espaço da casa em meio à rua é permitir o descanso atento ao contexto. É permitir-se fluxo constante onde bordas e fronteiras se materializam de forma disforme como quando criamos espaço de envolvimento e interação entre o público que até então apenas passava por entre desconhecidos. Contaminar-se e proteger-se.

Volto ao palco do carnaval, a rua, ainda assim previsível e constante em seu momento ritual. Pequenas ilhas de disritmias se formam dentro de um pudor ainda imaculado. As pessoas que naquele espaço estriado<sup>4</sup> convivem diferenciam-se em atitude daquelas outras que me “invadiram” que se apossaram de mim por tantas vezes na realização das performances.

As crianças carnavalescas vestidas de pirata reproduziam o arquétipo do marginal do mar, em meio à rua. Por outro lado, essas pessoas que me invadiram roubaram, a partir de meu estímulo, minha privacidade num espaço protegido e de descanso atento: o meu corpo.

## **1.2 - Espaço público: bordas?**

A princípio, espaço público é aquele que não é privado. E para compreender um ao outro retomamos o que DaMatta já havia afirmado sobre a casa e a rua: só podem ser compreendidos quando em contraste.

---

<sup>4</sup> Conceito de Deleuze e Guattari que será abordado mais adiante. Por enquanto, contentemos-nos apenas com a sonoridade e imaginação que esta palavra nos causa. Um espaço de rugas previsíveis.

Como instância primeira, o espaço privado confunde-se com o âmbito particular no sentido da propriedade de posse de um indivíduo ou grupo. Ao mesmo tempo, o espaço público, refere-se a uma dimensão coletiva anônima, capaz de absorver a multidão. De acordo com o arquiteto holandês, Hertzberger:

Num sentido mais absoluto, podemos dizer: pública é uma área acessível a todos a qualquer momento; a responsabilidade por sua manutenção é assumida coletivamente. Privada é uma área cujo acesso é determinado por um pequeno grupo ou por uma pessoa, que tem a responsabilidade de mantê-la (1999, p. 12).

A afirmação, como ela mesma evidencia, é bastante ampla e genérica. No entanto, já apresenta uma polêmica: existe algum local que seja acessível a todos a qualquer momento? Mesmo considerando praças, ruas e avenidas, espaços abertos de circulação, existe um choque, quanto ao uso desses espaços, determinado pelo horário da circulação.

Estamos acostumados a imaginar um espaço público externo no horário da manhã. O dia assume uma característica de funcionabilidade consideravelmente diversa do uso atribuído ao horário noturno, num mesmo ambiente externo. A iluminação solar, e a falta dela, é determinante para a qualidade desenvolvida neste espaço, sua função, circulação, vigilância. Tomando como exemplo um centro comercial de uma cidade, podemos observar como o ritmo de seu funcionamento está condicionado às portas abertas da loja, que por sua vez, está orientada pela existência do sol. Durante a noite, a vigilância local e a segurança pública cedem espaço a outros “donos” do local. Misturam-se moradores de rua, profissionais do sexo, das drogas e garis, que estipulam um funcionamento velado e restrito. A circulação nessas áreas é mediada não apenas por fatores oficiais. Lidamos cotidianamente com restrições simbólicas, naturais e camufladas, por vezes mais ofensivas e efetivas que a registrada em livros de ata.

Ainda na tentativa de dissecar o que definiria a condição pública ou privada de um espaço, Hertzberger propõe que:

Os conceitos de “público” e “privado” podem ser vistos e compreendidos em termos relativos como uma série de qualidades espaciais que, diferindo gradualmente, referem-se ao acesso, à responsabilidade, à relação entre a propriedade privada e a supervisão de unidades espaciais específicas (idem: 13).

Com essa perspectiva, encaminharemos o raciocínio de acordo com cada uma dessas instâncias.

Primeiramente, temos dois grandes grupos de espaços que são determinados pela propriedade e gestão administrativa. De um lado, a instituição particular e, de outro, o poder público. Essa oposição, no entanto, considerando a complexidade de atributos do mundo contemporâneo, suscita em si mesma questionamentos sobre a pureza e fronteiras entre esses grupos, já que é coerente nos questionarmos se o poder público não é uma extensão do particular, no sentido de que ele deve ser apenas uma representação dos indivíduos sociais de uma nação, ou se é possível negar que uma minoria privilegiada economicamente, em situação de poder, não utiliza o poder público como instância privada. Diante desse parâmetro, onde se encaixariam as Organizações Não-governamentais (ONG's), Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP's), etc.?

A essas questões Hertzberger propõe que a diferenciação entre público e privado restringe-se a meras entidades administrativas que são convencionalmente respeitadas pela sociedade. Trata-se, então, de instâncias convencionadas que assumem um papel de interdependência com o Estado já que corresponde à respeitabilidade das convenções instituídas, sem preocupar-se em irromper com os valores já estigmatizados. No entanto, o mesmo autor sugere também que:

Esta oposição extrema entre o público e o privado – como a oposição entre o coletivo e o individual – resultou num clichê, e é tão sem matizes e falsa como a suposta oposição entre o geral e o específico, o objetivo e o subjetivo. Tais oposições são sintomas da desintegração das relações humanas básicas (ibidem: 12).

No contexto brasileiro, essas duas esferas parecem assumir uma indissociabilidade maior do que no universo do arquiteto holandês, o que gera um conflito envolvendo questões sobre cidadania e responsabilidade social, que contribuem para a desigualdade e má distribuição econômica do país. Como exemplo desse desvio conflitante, podemos citar as diversas famílias e solitários que introduzem no espaço público a particularidade e intimidade de suas vivências, além é claro dos escândalos de corrupção envolvendo empresários, políticos e polícia que se apoderam da gestão pública para saciar suas ambições de lucro, em impunidade. Como afirma Gorovitz (2006),

A cidadania pressupõe a consciência de distinção entre as esferas público e privada. Esse distanciamento, construído historicamente, marca o processo civilizatório (a constituição da *civitas*) desde as culturas arcaicas à moderna. A objetivação do sujeito requer o distanciamento da relação sujeito-objeto, a articulação do sagrado e do profano – a ordem doméstica e a pública.

Não se trata de fixar categorias e mantê-las embalsamadas em seus universos: um objeto estanque em relação a um sujeito também estanque, o outro. Trata-se, acima de tudo, de clarear e manter as diferenças entre essas categorias para que ao entrar em contato elas não se homogeneízem e possibilitem a diversificação. O contato irá contaminar as fronteiras que por sua vez, como uma membrana semi-permeável, irá aferir passagens e canais de re-territorializações.

Ainda sobre essa homogeneização dos espaços, atitudes cotidianas refletem aspectos macropolíticos de nossa relação com o Estado como aponta a crítica do teórico de arte Antônio Sérgio Bergamin, ao se referir à instância pública na arte:

A palavra público sempre me lembra a palavra privado; ambas caminham mais ou menos juntas. No Brasil, há uma confusão sobre o significado dessas palavras. O espaço público é visto como a lata de lixo do privado – as pessoas que andam de automóveis ou de ônibus passam por ele jogando o que não lhes serve mais. (...) Essa confusão se reflete de modo visível na administração pública (1998: 100).

Os interesses do homem como indivíduo nem sempre coincidem com os interesses desse mesmo homem como ser coletivo. Daí, a necessidade da inclusão da arte como valor de mediação entre a cidade e o cidadão.

Dando prosseguimento às demais instâncias de discussão sobre as diferenciações entre o público e o privado, outro aspecto a ser abordado é a questão do acesso e da circulação.

Temos que espaços públicos possibilitam um acesso indiscriminado de pessoas. No entanto, existe uma diferenciação em relação ao caráter externo (aberto) e interno (fechado) do espaço. Essa diferenciação está presente tanto no âmbito público como no privado e é um dos aspectos relevantes para a determinação da questão do acesso e circulação de um ambiente.

De início, podemos avaliar a questão do acesso a espaços públicos a partir da entrada em prédios públicos (interno e fechado). A depender dos trajés, dos objetivos, do comportamento, do histórico pessoal naquele local, entre outros quesitos, o acesso

pode ser barrado ou não. Ocorre nesses ambientes públicos uma restrição explícita mediada por regras pré-estabelecidas.

Outra forma mais sutil de selecionar e orientar o acesso e a circulação de pessoas pode ser encontrada nas escolhas arquitetônicas. A construção material e física impede e enquadra a circulação do local de acordo com escolhas como, por exemplo, a construção de um espelho d'água em frente ao Congresso Nacional brasileiro, que mantém manifestantes e protestos distantes do prédio público. Como afirma Hertzberger,

Quando, ao projetar cada espaço e segmento, temos consciência do grau de relevância da demarcação territorial e das formas concomitantes das possibilidades de “acesso” aos espaços vizinhos, podemos expressar essas diferenças pela articulação de forma, material, luz e cor, e introduzir certo ordenamento no projeto como um todo (1999: 18).

Em espaços abertos, o caráter discriminatório da seleção ao acesso é, por vezes, “invisível” em termos de objeto construído e de mediação social, como também, inferido por meio de opções de administração principalmente no tocante à segurança e ao monitoramento dos locais. Como bem observa a socióloga Mariza Veloso,

As cidades contemporâneas têm experimentado um intenso processo de privatização do espaço público, seja através de mecanismos perversos de combinação de investimentos públicos para beneficiar o desenvolvimento de projetos imobiliários privados, seja através de barreiras concretas que impedem o acesso igualitário de todos, seja com cabines de segurança privatizando ruas, praças muradas e trancadas, condomínios fechados, cercamento de áreas públicas, seja através da cobrança de taxas tributárias exorbitantes, em áreas urbanas com melhor qualidade de vida (2004: 349).

Por outro lado, ocorre uma inversão da condição particular em determinados espaços privados como, por exemplo, shoppings e supermercados, já que para estes a prerrogativa inicial de seus funcionamentos está baseada numa maior acessibilidade e circulação de potenciais consumidores. A característica pública, se olhada pelo aspecto da acessibilidade, pode ser encontrada nesses lugares através da articulação de coletividades motivadas pela utilização e função do espaço e mediada pela potência consumista.

Ainda assim, retomamos a dimensão da exclusão de um certo grupo quando pela atividade regrada simbolicamente este não se enquadra nos moldes do padrão de consumo ou “bem-estar” visual dos outros potenciais consumidores.

O aspecto acessibilidade e circulação passa a ser interferido pelo aspecto uso e função do local, de modo a gerar pontos de conexão em que espaços convencionalmente privados, assumem características públicas, e vice-versa.

Como nota Hertzberger:

Onde quer que indivíduos ou grupos tenham a oportunidade de usar partes do espaço público para seus próprios interesses, e apenas indiretamente para interesse dos outros, [ou vice-versa] o caráter público do espaço é temporário ou permanentemente colocado em questão por meio do uso (1999: 16).

Dessa forma, uma mesma construção abrigaria a condição pública ou privada de acordo com as situações estabelecidas pela sua utilização. Nada estaria previamente fixo; a definição não engessaria como denominação teórica, mas faria referência ao momento do uso.

Resgatando o caráter questionador da arte contemporânea, que como a própria Mariza Veloso ressalta “tem questionado as noções abstratas de universalismos, de homogeneidade e totalidade do mundo social” (2004, p. 350), a Arte realizada em espaços não convencionais e pré-estabelecidos possibilita a inclusão e o cruzamento de individualidades surgidas a partir dessa heterogeneidade. O termo “público” que coagita a situação de heterogeneidade de um espaço passa a ser substantivo relevante para a contextualização desse espaço. A condição adjetiva de “público” resguarda a situação dos transeuntes e circulantes do espaço. O indivíduo enquanto sujeito dotado de particularidades e potenciais de subjetivação, passa a ser o foco da diferenciação de um espaço.

Considerando um espaço público fechado, como repartições públicas, as pessoas frequentadoras utilizam o espaço como fim, como local para onde se convergem interesses e finalidades. Adentrar um espaço condicionado por paredes que impedem a transparência e a visualização de comportamentos é uma opção. Opta-se por ultrapassar a porta do local e ir ao seu interior. O mesmo acontece com espaços privados para atendimento público. Existe uma finalidade que nos permite optar por cruzar a barreira do interior.

O público que circula por um ambiente aberto e de circulação pública, utiliza o espaço como meio e como fim, no entanto, as finalidades são diversificadas e geradoras de heterogeneidades. O espaço aberto e público, possibilita encontros entre pessoas desconhecidas, com propósitos desconhecidos e sem controle de identificação. A acessibilidade não é filtrada e nem registrada. O público passante é anônimo e adquire a dimensão privada apenas para um núcleo pequeno de pessoas que passam a se reconhecer mutuamente pelo hábito do uso.

Diferentemente do controle da acessibilidade, onde o poder concentra-se na administração do local, o uso e a relação estabelecida com o espaço transfere para o usuário, transeunte e passante, o poder de adequá-lo como privado ou público.

Assim, na tentativa de ampliar e não mais detalhar, considero que os espaços destinados ao que chamamos de arte pública podem percorrer ambientes convencionalmente chamados de públicos e/ou privados, tendo como foco as pessoas que circulam e habitam esses locais. Deste modo, encaro esses espaços como sendo aqueles que possibilitam (des)encontros de (des)conhecidos, sem que haja necessidade de identificação do indivíduo.

Diante disso, a ocorrência de performances em espaços públicos, orientadas por uma não-definição clara da manifestação enquanto objeto artístico, inaugura a possibilidade de viabilizar esses encontros entre anônimos, mesmo em locais de circulação privada. A dimensão pública ou privada retorna ao poder do sujeito enquanto partícula disseminadora e agente propositor, ou mesmo, bloqueador.

### **1.3 - Liso, estriado e espaço móvel**

#### **1.3.1 – Liso e estriado**

Como ponto de partida para um contraponto conceitual e na tentativa de fazer percorrer em nossos imaginários metáforas tradicionais, como a casa e a rua, aproximadas da vivência no mundo contemporâneo, apresento propostas dos filósofos



Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), a respeito de condições espaciais, que vão além do aspecto físico ou geográfico, propriamente ditos, como o liso e o estriado.

Inicialmente, os autores alertam para a necessidade de abordar o tema indicando uma diferença complexa entre os dois termos, para que assim possamos escapar de oposições simples e puramente dialéticas. Dessa forma, lançam a necessidade de compreensão dos espaços que propõem (liso e estriado) atrelada ao fato de que só existem porque se entrelaçam, cruzam e misturam-se, garantindo assim uma distinção de direito entre eles.

Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, v.5: 180)

Para desenvolver a definição dos termos, as autores partem de distinções de modelos de análise, cada qual apresentando exemplos simbólicos de comparação, onde são abordadas questões referentes às peculiaridades de espaços lisos e estriados, são eles: modelo tecnológico; musical; marítimo; matemático; físico e estético.

Dentro do modelo tecnológico de abordagem, utilizam como elemento de referência comparativa o tecido, mais próximo ao espaço estriado, e o feltro, relacionado ao espaço liso. A partir dessa representação<sup>5</sup>, enumeram uma série de características desses espaços que apresentarei na forma de quadro comparativo, onde os termos não coincidem inteiramente:

ESTRIADO	LISO
Tecido	Feltro
Dois elementos paralelos verticais e horizontais, sendo um deles fixo e outro móvel (trama)	Emaranhado das fibras sem entrecruzamento
Espaço necessariamente delimitado pelo menos por um dos lados	

<sup>5</sup> note-se que o próprio termo 'representação' seria um paradoxo quando relacionado à filosofia deleuziana e guattariana, mas, no entanto, a filosofia apresentada é por vezes fadada a contradições e talvez, por essa mesma razão, tenha tanta relevância na atualidade.

Apresenta um avesso	Não estabelece nem direito, nem avesso, nem centro
	Espaço amorfo, informal que prefigura a Op' Art
	Patchwork

Em seguida, desenvolvem o modelo musical, sem maiores aprofundamentos, aproveitando termos e estruturas de conhecimento leigo para comparar os dois tipos de espaços. Curioso notar que a escolha pelos modelos de análise não se pretende comprometida com uma compreensão totalitária, mas parte de interesses “afectivos”<sup>6</sup> de acordo com imagens de aproximação aos termos analisados. Seguindo o quadro comparativo:

ESTRIADO	LISO
Conta-se a fim de ocupar	Ocupa sem contar
Logos	Nomos
Módulo	Estatística (não definível)
Vertical/Horizontal	Diagonal
Linha melódica e planos harmônicos	Variação contínua

A partir daí, apresentam o modelo marítimo de comparação entre os termos, mencionando considerações sobre a cidade e habitações, como forma de situar aspectos da vida cotidiana dentro do universo conceitual dos espaços apresentados.

LISO	ESTRIADO
	Subordinação do habitat ao percurso
Espaço do fora	Conformação do espaço de dentro ao de fora
Pontos subordinados ao trajeto	Trajeto subordinado aos pontos

<sup>6</sup> De forma sucinta, trata-se de experimentações sinestésicas que desestabilizam nossas percepções codificadas acerca do movimento e do tempo. Para aprofundamento ver Deleuze e Guattari, 1996.

Linha-vetor	Linha- dimensão
Acontecimentos e hecceidades	Coisas formadas e percebidas
Afetos, ventos e ruídos	Propriedades
Materiais assinalam forças ou lhes serve de sintomas	Formas organizam matéria
Intensivo	Extensivo
De distâncias	De medidas
Direcional	
Percepção feita por sintomas e avaliações	Percepção feita por medidas e propriedades
Potência de desterritorialização	
Intervalos abertos	Intervalos fechados
Ponto entre duas linhas	Linha entre dois pontos
Distribui-se num espaço aberto, conforme frequências ao longo de um percurso	Fecha-se numa superfície a ser repetida segundo intervalos determinados
Mar	Cidade

Ao contrário do mar, ela [a cidade] é o espaço estriado por excelência (idem: 188).

Apesar de distribuir o mar como espaço liso e a cidade como espaço estriado, os autores retomam um assunto iniciado no início do texto, reforçando a necessidade de compreender essas potencialidades como espaços mutantes e em constante transformação, onde, por exemplo, o espaço liso estaria fundamentalmente disposto a um estriamento, enquanto a cidade (espaço estriado) seria a força de estriagem que restituiria e que novamente praticaria espaço liso.

A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina liso e esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação (ibidem: 188).

As oposições simples entre Liso e Estriado, aos poucos, começam a percorrer caminhos de superposições e alternâncias que confirmam a distinção entre eles de forma não-objetiva e dissimétrica. Apesar de insistirem em apontar qualidades para cada tipo de

espaço, os autores recorrentemente afirmam que essas distinções servem para gerar diferenciais que permitem fluir de um para o outro de acordo com o modo como são encarados os atos e estados:

Em suma, o que distingue as viagens [nômades de deslocamento físico ou de vetores de intensidades num mesmo lugar] não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço (ibidem: 189).

Dando seqüência às distinções entre os espaços, os autores partem para o modelo matemático de análise onde buscam uma topologia de multiplicidades que não hierarquize as distinções como forma de opção qualitativa. Dessa forma, podemos elaborar o quadro comparativo da seguinte forma:

LISO	ESTRIADO
Esta é menor do que aquela sem poder dizer quanto	Esse é distante daquele, tanto
Anexatas	
Distância/frequência	Grandeza/corte
Divizível, no entanto seus múltiplos mudam de grandeza ao serem divididos	
Qualitativa	Extensiva
Devir	Progresso
Rizoma	Árvore
Objetos fractais	

Poderíamos considerar de forma simplista, que o número, por exemplo, estaria então relacionado ao espaço estriado, no entanto, os próprios autores ressaltam que essa determinação é verdade apenas em parte. Apesar do número ser o correlato da métrica, a combinação de qualidades é capaz de gerar multiplicidades que chegam a exprimir relações cada vez mais complexas, como observa Bergson:

Se uma multiplicidade implica a possibilidade de tratar um número qualquer como uma unidade provisória que se acrescentaria a ela mesma, inversamente, por sua vez, as unidades são verdadeiros números, tão grandes quanto se quiser, que se consideram, porém, como provisoriamente indecomponíveis para os compor entre si (BERGSON *apud* DELEUZE E GUATTARI, 1997, v.5: 192).

Nesse sentido, os autores apontam para uma perspectiva onde o número poderia ser considerado como numerante (espaço liso) ou numerado (estriado) de forma que estaria pertencente aos dois ambientes. Nestes casos, quando uma determinação pode fazer parte tanto de uma situação quanto de outra, sem assinalar uma grandeza exata ou uma unidade comum, denominam como caráter envolvente ou envolvido de um espaço liso. Dessa forma, o conjunto de multiplicidades criadas assumem uma zona de indiscernibilidade onde multiplicidades vizinhas são possíveis de gerar agenciamentos<sup>7</sup> variáveis.

Seguindo essa possibilidade, o espaço liso se faz valer da métrica de espaços estriados para se fazer traduzível, enquanto a “geometria itinerante e o número nômade dos espaços lisos não param de inspirar a ciência régia do espaço estriado” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, v.5: 194). A perspectiva da tradução, neste caso, no entanto, exige não o ato simples de substituir, mas a constituição de um meio de propagação, de extensão e de impulso, que mantenha o processo pulsante, entre um espaço e outro.

Partem para a análise a partir do modelo físico, onde podemos considerar o seguinte quadro comparativo e complementar aos já apresentados:

LISO		ESTRIADO
E se o liso e o homogêneo aparentemente se comunicam é porque o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso		Quanto mais regular é o entrecruzamento, tanto mais cerrada é a estriagem, mais o espaço tende a tornar-se homogêneo
Plano que não procede por linhas paralelas e perpendiculares		

<sup>7</sup> “Força capaz de articular um fenômeno ou um processo. Implica territórios e desterritorialização. Significa lidar com um sistema vivo/ instável com imensa capacidade de circulação e mobilidade.” (in [www.agenciamento.art.br/glossário.html](http://www.agenciamento.art.br/glossário.html), visitado em 3 de dezembro de 2007 )

		Direções subordinadas
Ação livre		
		Modelo físico- social de trabalho → ESTOCAR (acúmulo somatório)
Máquina de guerra		Máquina de estado

Em relação a esses dois conceitos citados por último, na tabela acima, tentarei expor de forma sucinta, a partir da referência aos espaços aqui estudados, não sendo objetivo deste trabalho me aprofundar nas “máquinas” dos autores.

A máquina de estado, espaço estriado que por sua natureza rege o controle e o padrão de uniformização, funciona como uma referência diretamente relacionada ao poder instituído, às leis e às formas de coerção dentro de um sistema macroestrutural que se repete na tentativa de dissolver desvios. Apesar de seu englobamento macro e ao progresso que pressupõe, a máquina de estado está atrelada à concepção micro (indivíduo) intervindo diretamente no sujeito, inserido no sistema do capitalismo vigente.

A máquina de guerra, já abordada com um outro viés no capítulo anterior dessa dissertação, está relacionada a forças que fogem e que rompem com a determinação dominante, apontando rumos e possibilidades diversas de acordo com o desejo e a vontade, e em favor, de concepções desterritorializantes. Está intimamente relacionada ao devir e ao rizoma, aspectos recorrentes da filosofia de Deleuze e Guattari, e portanto à ação livre do espaço liso.

Retomando as zonas de vizinhança e indiscernibilidade, iniciadas no modelo matemático de análise, os autores apontam a necessidade de se concentrar no que ocorre “entre” esses dois espaços e lançam o termo *clinamen*<sup>8</sup> como uma possibilidade de desvio diante de uma linha de segmento esperada. Assim, quando há expectativa há a possibilidade de desvio. E, dessa forma, o espaço estriado da máquina de estado, por exemplo, convive com a potência de geração do espaço liso da máquina de guerra, que por sua vez necessita do estriado para se compor como existência traduzível.

---

<sup>8</sup> Observar que outro conceito dos autores, linhas de fuga, se assemelha à situação do desvio, diferenciando-se, no entanto, do *clinamen*, já que este se apresenta como a potência do desvio enquanto aquele é considerado como a concretização efetiva do mesmo.

Por último, apresentam o modelo estético de diferenciação dos termos retomando a possibilidade de um estado misto em que elementos de um determinado espaço está prontos para converterem-se em outro. Assim, seguimos:

ESTRIADO	LISO
Visão óptica	Visão háptica (tato, visão, audição, etc.)
Visão distanciada	Visão aproximada
Constância da orientação; invariância da distância por troca de referenciais de inércia; junção por imersão num ambiente; constituição de uma perspectiva central.	Variação contínua de suas orientações, referências e funções; opera gradualmente
Linha concreta	Linha abstrata
	Gótica→ nômade e não retilínea
	Orientação múltipla
Sentimento de angústia	Afecto
	Tem a repetição como potência e não a simetria como forma
Orgânica	Inorgânica ou super-orgânica
Simetria/dentro e fora	Giratória
	Eleva à intuição as relações mecânicas
Reta e geométrica	Direção variável que não traça qualquer contorno e não delimita forma alguma

Apesar do exercício de definição das bordas que delimitam cada um dos espaços, liso e estriado, os autores concluem afirmando que “justamente, o que nos interessa são as passagens e combinações, nas operações de estriagem, de alisamento”(idem: 214 ). Apesar dessa conclusão, os autores não desenvolvem os processos como essa operação

ocorre deixando livre as possibilidades e dando indicações intuitivas de como elas poderiam acontecer: “Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso” (ibidem: 214).

Assim, desenvolveremos as possibilidades de “encontrar” um território conceitual fértil, para os fins a que seguem essa dissertação, a partir da intuição sobre como localizar a operação entre estriado e liso, e vice-versa, no contato entre a performance e a rua.

### **1.3.2 - Heterotopias**

Para definir o que chamou de Heterotopias, Foucault parte de uma perspectiva em que lança a noção do espaço aplicada a tempos históricos diferenciados, para alcançar a nossa experiência do mundo, que de acordo com ele “se assemelha mais a uma rede<sup>9</sup> que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo” (1967: 1)

Nessa linhagem histórica, cabe ressaltar a passagem da noção do espaço na Idade Medieval, em que cada coisa deveria ser colocada em um lugar específico de disposição fixa, para o século XVII, quando Galileu e todo o seu século iniciaram um processo que substituíam a locação e fixação exata por uma noção extensiva. Como afirma Foucault, como resultado desse processo:

Hoje o lugar substitui a extensão que, por sua vez, tinha substituído a disposição. O lugar definiu-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos; (...) A nossa época é tal que os lugares tornam-se, para nós, uma forma de relação entre vários lugares. (idem: 2)

A partir disso, Foucault expõe sua teoria de que a ansiedade contemporânea estaria intimamente ligada à noção de espaço e que a sociedade tendia a manter e a alimentar relações dicotômicas, que como a noção de tempo que estava num processo mais avançado de dissolução, aos poucos, passavam a ser diluídas:

---

<sup>9</sup> A noção de rede de intersecções e conexões, de Foucault, aproxima-se do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari, que procura estabelecer agenciamentos e possibilidades para além do andamento linear e progressivo. Dessa forma, não haveria um ponto central de irradiação do conhecimento e nem dos acontecimentos.



Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas essas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (ibidem: 3)

Apesar de não especificar e nem detalhar o que compreende como sendo “sagrado”, podemos inferir a partir das análises que faz sobre a obra de Bachelard e dos fenomenologistas, que a noção de sagrado está relacionada a um espaço luminoso, etéreo e transparente, ou a um espaço tenebroso e imperfeito, de ordem abstrata, impalpável e não-nominável. Assim, essas distinções se mantêm divididas por linhas e fronteiras rarefeitas, de difícil definição.

Continuando com sua explanação, Foucault faz uma distinção entre dois espaços: as utopias e as heterotopias. As utopias são circunstâncias e lugares que não possuem uma localização real no mundo, citando como exemplo, o espelho, que cria uma imagem reflexiva irreal. São lugares que têm uma relação analógica, direta ou invertida, com o espaço real da sociedade. Já as heterotopias, considera como sendo contra-lugares reais, em que os demais lugares se encontram. Como exemplos deste último, enumera 6 princípios básicos das heterotopias, dos quais apresentarei o 3º, o 4º. e o 5º.

Como terceiro princípio das heterotopias, o autor cita a capacidade de sobreposição de vários espaços, em um mesmo espaço real, a um mesmo tempo, o que de outra forma seria incompatível. Esta qualidade é encontrada claramente, nas artes e em espaços contraditórios como os jardins que, ao mesmo tempo que percorrem um imaginário tradicional, intrínseco a cada contexto de uso, assumem uma relação funcional e de um microcosmo operante.

O quarto princípio apresentado, diz respeito a um momento composto por uma pequena parcela de tempo, chamada de *heterocronia*, em que o auge funcional da *heterotopia* é alcançado através da ruptura com o tempo tradicional do indivíduo. Como exemplo desse princípio, cita os museus e bibliotecas, espaços de acúmulo do tempo sobre si próprios.

No quinto princípio, afirma que as heterotopias pressupõem um sistema que ao mesmo tempo é hermético, por que encerra em seu interior peculiaridades, e penetrável, mantendo relações com o que lhe é exterior. Cita como exemplo deste princípio ritos que

são parcialmente religiosos e parcialmente higiênicos, como os *hamman*<sup>10</sup> dos mulçumanos.

Retomando os conceitos de Deleuze e Guattari, relacionando-os às proposições de Foucault, enquanto a extensão estaria mais próxima da noção de espaço estriado, os princípios que aqui apresentei, propostos por Foucault, assumem uma postura de sobreposições e heterogeneidades, situando-se em zonas de vizinhança entre as duas noções de espaço.

Os exemplos e princípios apresentados por Foucault, em relação às heterotopias, além de apresentar qualidades de espaços lisos, pertencem ao mesmo tempo a uma situação de espaço estriado, fazendo parte de uma complexidade exterior que não permite eximir a mistura e o relacionamento entre os dois espaços propostos. Tomando como exemplo comparativo o espaço do jardim, ao mesmo tempo em que temos uma dimensão vetorial e háptica, relacionada a intensidades de um ambiente aberto, de fora, espaço intuitivo, heterogêneo e abstrato, existe uma dimensão orgânica, concreta, definível e geométrica, assumindo a contradição de uma zona de vizinhança e fronteira que possui limites contaminados e oscilantes entres os dois aspectos.

Retornando às proposições de DaMatta, que também trata do assunto dos jardins e das praças, podemos considerar as duas situações, pública e privada, do espaço: “nas cidades ibéricas e brasileiras a praça abre território especial, uma região teoricamente do povo, uma espécie de sala de visitas coletivas” (1987:44)

Voltada para uma situação mais prática e real, a filosofia de Foucault nos permite compreender que as definições expostas pelos outros dois filósofos não são encontradas de forma pura, no contexto social, de forma que as impermanências de alisamentos e estriamentos se fazem mais significantes do que propriamente uma definição exata sobre as barreiras que os compõem. Dessa forma, o “Lugar” proposto por Foucault está contaminado de espaço liso e estriado, sendo contudo localizável. O conceito de “espaço” por outro lado, abrange uma circunstância potencialmente heterogênea, sem contudo, ser possível precisar o ponto. Eis uma das divergências entre as duas teorias: enquanto Deleuze e Guattari exploram o espaço liso em suas formulações, convergindo para

---

<sup>10</sup> O *hamman* é um estabelecimento de grande dimensão social e significado religioso, na cultura árabe, onde surgem salas de banho públicas e privadas, com um conceito de banho e de água encarado como elemento importante na revitalização do corpo e da mente.

direções variadas, sem traçar contornos, Foucault torna o ponto e a referência localizável como elemento recorrente em sua filosofia.

Retornamos ao que Deleuze e Guattari ressaltaram no início e final de suas explanações sobre espaço liso e estriado, em que é necessário compreendermos estes espaços em mistura. Outro ponto de tangência entre as duas filosofias é o exemplo de excelência de Foucault em relação às heterotopias, o navio, enquanto que para Deleuze e Guattari um exemplo coerente do espaço liso seria o mar e o do espaço estriado, a cidade. O navio de Foucault transita em mares desconhecidos, à deriva, e também atraca em portos seguros do território firme.

Apesar de sua produção concentrar-se nas décadas de 60/70, Foucault antecipava algumas questões recorrentemente abordadas por autores contemporâneos: os limites de distância espacial, assim como temporal, tenderiam a aproximar-se de forma a encurtar as fronteiras.

De acordo com o antropólogo francês Marc Augé (1994), os meios de transportes, os satélites e espaçonaves que exploram o espaço, aproximam cada vez mais pontos geograficamente distantes, gerando outras formas de nomadismo, e se tornam referências “energéticas e imaginárias” que dão visão instantânea de acontecimentos distantes. Como consequência, surgem lugares por ele denominados de “não-lugares”, compostos de elementos homogeneizados e globais, principalmente caracterizados como lugares de passagem, como aeroportos, shoppings, rodoviárias, etc. Apesar de ter re-avaliado a aplicação radical desse termo, o autor compreende que esses territórios guardam em si características padronizadas, pertencentes a uma tendência global, de forma a tornar cada vez mais anônimos esses espaços, em termos de convivência e coerência com seu contexto cultural.

Somos cúmplices de um processo em que determinações fixas não garantem uma estabilidade de sua ocorrência. A noção de espaço público e/ou privado voltou-se ao indivíduo como partícula autônoma, geradora do fluxo. Como propõe Manuel Castells:

O espaço dos fluxos é a organização material das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos. Por fluxos, entendo as seqüências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade. (CASTELLS, 2003: 436)

Diante disso, além do encurtamento do tempo e do espaço de separação entre um evento e outro, passamos a adquirir a capacidade de micro-coordenação de atividades, encontros e compromissos, bem como de miscigenação entre espaços íntimos e genéricos<sup>11</sup>. Passamos a conviver com uma rede social móvel, em que estamos “conectados” e dispostos a sermos ativados por uma chamada de celular em nossa vida cotidiana. Somos mantidos e levados, inclusive em nome de uma segurança, a sermos acompanhados pela tecnologia móvel e a nos mantermos com a possibilidade de comunicação com o mundo.

\*

Diante dos suportes tecnológicos contemporâneos e das contradições e convivências atuais, a cidade mantém-se a partir da tensão entre espaços públicos e privados, que servem como aparato para a formação de ambientes de descanso e sono (casa), bem como ambientes de circulação e heterogeneidades (rua). Essa tensão viabiliza um processo fluido, assim como a relação entre espaços lisos e estriados e as heterotopias, em que o fluxo e a mobilidade se tornam referência para a localização eventual.

Talvez intuitivamente tenha sido este o entrave que me fez partir do enraizamento da árvore, utilizada na experiência-performance *Casulo*, para uma proposta de trajetória e percurso móvel que pode ser notada nas duas experiências seguintes, *Experimentos Gramíneos* e *Picola*. A idéia de fluxo, além de uma experiência interna e subjetiva, assumiu o caráter de deslocamento da ação promovendo um nomadismo e uma situação de “vazio”, em mim e nos transeuntes, por não saber para onde estava me deslocando.

O estado pirata que proponho como consequência do embate promovido pela relação performance-cidade, por sua vez, situa-se também neste re-dimensionamento da qualidade pública do espaço estriado da rua, criando ilhas de afeto (heterotopias) que orientam a uma qualidade privada e particular da experiência-ação do sujeito afetado (espaço liso).

---

<sup>11</sup> Optei pela utilização deste termo, já faz referência ao termo público como ambiente de anonimato e dissolução de “marca”, origem ou “fabricação” específica, além de uma imersão e identificação imediata à cidade atual.

A localização espacial, por outro lado, continua centrada no usuário como partícula que permite a conexão e a relação entre os espaços, já que ele se torna o mecanismo (entre) viabilizador da passagem e constituinte do espaço.

Como afirma Hermano Vianna,

Uma sociedade sem centro, fragmentada, não pode ser pensada como uma nômade independente do resto do mundo e com fronteiras precisas separando aquilo que está dentro daquilo que está fora. Tudo pode ser nosso e do outro ao mesmo tempo. Nenhum fenômeno social é puro. (2007: 8)

Nesse percurso de contaminação e de elementos que favorecem os processos de permuta entre membranas (entre o que está dentro e fora), os corpos carregados com suas singularidades e subjetividades são os responsáveis anônimos pelas transformações e acionamentos de processos.

Da solidão incomensurável de minha consciência espremida nas bordas de meu corpo advém a necessidade vital de comunicação [...] O corpo humano é carne e suas secreções, seus movimentos e lamentos, risos e acenos; o corpo humano é residência da subjetividade e, nesse, permaneço enclausurada.

Maria Beatriz de Medeiros. *Aisthesis*.

Teu corpo é sua grande razão; que não é EU em palavras, mas EU em ação.

Nietzche. *Assim falou Zarathustra*

## **2 - Corpo, performance e artistas**

### **2.1 - Corpo e *Performance Art***

A condição-corpo<sup>12</sup> têm-se apresentado nas últimas décadas como fator determinante para a compreensão dos processos artísticos. Ela deixou de existir como suporte central apenas da dança e das artes cênicas para invadir a atenção da produção nas artes visuais e da elaboração do conhecimento na filosofia contemporânea<sup>13</sup>. O corpo passou a ser encarado, não mais como instrumento da arte, mas como agente da constituição subjetiva, uma máquina de desejo que se torna condição inevitável para o movimento, seja ele em relação à criação quanto ao próprio deslocamento.

Considerando uma trajetória temporal, no início do século XX, pode-se detectar em movimentos artísticos como o Dadaísmo, Futurismo e a escola da Bauhaus, limites entre linguagens artísticas (artes plásticas, literatura, música, dança e teatro) que se aproximavam em termos de multidisciplinariedade à formação de categorias fronteiriças, como a performance.

Ainda na década de 40, concepções artísticas, passam a colocar o corpo como elemento central na produção da arte. Jackson Pollock inaugura a técnica “dripping”, em que a pintura acontecia a partir da movimentação de seu corpo, a chamada “action painting”. A partir dos anos 50, o grupo Gutai, no Japão, desenvolvia trabalhos tendo o corpo como meio de expressão direto e efetivo na relação com o público. Surgiam

---

<sup>12</sup> Optei pela utilização dessa palavra-conjugada para ressaltar a noção de corpo, não apenas como materialidade ou subjetividade histórica, mas pela circunstância do instante e do estado presente, ao referir-se ao corpo em ação.

<sup>13</sup> Ver Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Friedrich Nietzsche, entre outros.

também a *Live Art*, a *Body Art*, o corpo como pincel de Ives Klein, o “teatro neo-barroco de mixed-media”<sup>14</sup> do grupo Fluxus, os experimentos sonoros e cênicos de John Cage, os encontros improvisados e espontâneos de Allan Kaprow (nomeados *happenings*), Joseph Beys e a criação de trabalhos baseados em seu conceito de “escultura social” e a arte conceitual relacionada à prática corporal; paralelamente, à dança teatral de Pina Bausch e Trisha Brown, à prática do Butoh<sup>15</sup>. no oriente e às criações teatrais focadas no ator de Jerzy Grotowski, conseqüências dos esforços de Constantin Stanislavski. No Brasil, acompanhávamos as experiências relacionais de Lygia Clark e Hélio Oiticica, além da formação do Teatro Oficina, com seus espetáculos polêmicos e ousados.

A arte se dedicou a desvendar alguns limites. Artistas como Bruce Nauman, Vito Acconci e Sophie Calle passam a investigar o corpo não apenas em estado de presença na realização da obra ou como suporte para a mesma, mas, respectivamente, o corpo em ação e como componente revelador do espaço físico; o corpo como imagem das palavras na constituição de poesias visuais no espaço da rua e o corpo como agente de contato, em exposições públicas, com outros corpos desconhecidos.

Ao mesmo tempo, notava-se uma outra necessidade de investigação pautada nos limites do corpo e na relação de manipulação desse. Surgiam artistas como Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramovic e Ulay e Grupo de Viena que exploravam dimensões e limites de seus corpos, além de manipulações de mutilação e sacrifício do mesmo.

Desde então, experiências performáticas assumiam questionamentos relacionados ao sistema de produção estética, à relação entre arte, vida e contexto político-social.

Aos poucos, de forma mais intensa nas décadas de 60/70, o teatro e a dança compartilharam sua matéria-prima, o corpo, com a literatura, artes visuais e música estabelecendo um contato fronteiriço e inaugurando o que se chamou de *Performance Art*. Surgiu assim como uma linguagem multidisciplinar capaz de absorver inovações e misturas entre linguagens, já que não possuía bordas definidas sobre sua área de atuação. Ao mesmo tempo, consolida-se como um contraponto à ordem mercadológica operante, já que encontrava obstáculos em relação à sua comercialização:

---

<sup>14</sup> Expressão utilizada por George Maciunas, idealizador do grupo, ao referir-se ao Fluxus.

<sup>15</sup> Prática oriental, criada no Japão, pós-guerra, década de 50, também chamada de “dança da escuridão”, que buscava relacionar elementos do Teatro e da Dança. Os dançarinos estabeleciam uma dança que a partir de elementos do espaço exterior com o interior, com movimentos lentos e contorcidos. Os praticantes geralmente raspam a cabeça e cobrem todo o corpo com um pó branco.



Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de heróis da ‘vontade radical’, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (Manifesto do I Fórum Estadual de Performance, 2007: 1)

Sem me ater, ao sentido de transcendência abordado na citação, como reflexo da produção performática, tentarei esboçar algumas características e parâmetros que dizem respeito a um possível campo de acontecimento da *Performance Art*, a partir do qual desenvolvo os capítulos a seguir.

Primeiramente, a performance denota uma efemeridade da ação. O instante de sua realização é compreendido como sendo um evento único, não sendo passível de reprodução. Desta forma, na tentativa de capturar o instante de seu acontecimento, tecnologias de registro vêm sendo utilizadas como resquício pós-evento, por vezes, assumindo o local da obra, quando é necessária uma exposição prolongada. Além disso, a noção de tempo da obra também é colocada em questão a partir de uma memória material gerada pelos objetos, textos e documentos de registros da ação. Trabalha-se num sentido presente → futuro.

Outra característica relevante é a idéia de improviso e acontecimento presente assumida pela performance. Diferentemente da noção de representação, mais próxima da noção de espaço estriado, já que denota uma previsibilidade do acontecimento, mantida tradicionalmente pelas artes cênicas, a performance adquire uma conotação de presença e abertura estrutural ao acontecimento em seu tempo real, assumindo o vazio como potência de imprevisibilidade. Por vezes, a interação e a participação do público direcionam a realização da ação. Ao invés de “apresentação”, termo utilizado para o acontecimento cênico de representação, utilizarei “presentação”<sup>16</sup>, como forma de diferenciar essas duas noções.

Por outro lado, nas artes cênicas tradicionais, o trabalho está baseado na preparação prévia ao acontecimento com a presença de público. A etapa de ensaios assume papel de extrema relevância para a composição da obra, mesmo que esta só se conclua com a apresentação compartilhada. Compreende-se que os ensaios são

---

<sup>16</sup> Termo criado por Maria Beatriz de Medeiros utilizado em sala de aula e em conversas pessoais.

inversamente proporcionais ao “erro”. Existe uma expectativa de resultado final, o espetáculo. Na performance, o resultado não é conhecido e o risco é proposta assumida.

Na prática teatral, reconhece-se que uma longa temporada, por exemplo, permite um maior amadurecimento de um espetáculo em virtude de sua realização e exibição pública, ao vivo. O domínio da cena é objetivo na realização teatral. O domínio da previsibilidade é preferido em detrimento do espaço do desvio e do risco. No caso da performance, a coerência e a previsibilidade denotam uma imobilidade, incompatível com o princípio de ação propulsor da linguagem.

O corpo é o espaço do desejo (LYOTARD, 1990).

O performer, agente da performance, reivindica seu corpo como espaço mutante para a realização e motivação a partir de estímulos e reações. Diferentemente do ator tradicional, não tem como preocupação atender e agir em virtude de um personagem criado anteriormente por um autor. Ele é movido por uma idéia, imagem, relação. Em linguagens teatrais contemporâneas, podemos perceber o mesmo princípio de um performer em definições de *clowns*<sup>17</sup>, ator como intérprete-criador<sup>18</sup>, criações coletivas colaborativas<sup>19</sup>, técnicas de teatro-esporte<sup>20</sup> e *viewpoints*<sup>21</sup>, proposições de Hans-Thies Lehmann, acerca de um teatro pós- dramático<sup>22</sup>.

Reafirmando a região fronteira entre o teatro e a performance, de acordo com Stanislavski, ao referir-se ao seu “método das ações físicas”:<sup>23</sup> “Não há ações dissociadas

---

<sup>17</sup> Termo em inglês, utilizado na referência a palhaços contemporâneos.

<sup>18</sup> Para maior aprofundamento pesquisar Graziela Rodrigues, Butoh, Taan Teatro, entre outros.

<sup>19</sup> Como exemplo, observar as criações de grupos como o Teatro Oficina, Teatro da Vertigem e La fura del Baus (Espanha), Living Theater, entre outros.

<sup>20</sup> Técnica em que dois grupos(times) de atores realizam improvisações a partir do estímulo da platéia, baseado apenas na habilidade do ator em lidar com o inesperado, pois, não há texto e nem marca de direção

<sup>21</sup> Técnica de improvisação em dança criada nos anos 70 pela coreógrafa Mary Overlie, e posteriormente aplicada ao teatro, voltada para a pesquisa do movimento e do gestual a partir do Tempo (velocidade, duração, repetição e respostas kinestética – reação espontânea a estímulos externos), Espaço (forma, arquitetura, piso, relação espacial e comportamento gestual) e Som (volume, tom, timbre, aceleração e silêncio).

<sup>22</sup> Lançado na Alemanha em 1999, o teatro pós-dramático compreende a retomada e continuidade de estéticas que, desde o início do século XX, já vinham se distanciando das idéias puristas e ortodoxas do teatro e do drama. Propõe-se uma hibridação de linguagens, reverberando e dialogando entre si, que torna-se possível somente quando se enxerga o teatro enquanto prática específica, autônoma, de uma cena não comandada/ balizada pelo texto dramaturgico, como no teatro tradicional. Para pesquisa, ver Revista Humanidades – Teatro pós-dramático. Nº 52, Novembro/2006.

de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta interiormente, algo que as justifique” (1997: 2). Passamos, nós enquanto agente-propositores da ação performática, a gerar, em um nível muscular algo que está conectado a algum objetivo fora de si, abrindo espaços de imprevisibilidade e espontaneidade.

No entanto, o termo performance tem percorrido e atingido ambientes os mais diversos, perdendo sua dimensão crítica e política, concebidas desde sua criação, e ganhando espaços de mídia massiva. Sua flexibilidade em percorrer espaços lisos e estriados vem sendo enclausurada num território de confinamento crítico pautado pelo mercado.

Alguns exemplos desse fenômeno podem ser encontrados ao assistir canais abertos de TV em que apresentadores de programas de estúdio denominam como performance a apresentação de um cantor de música sertaneja, ou em uma revista de fofoca social como a revista Caras, onde recorrentemente encontra-se o termo referindo-se à atuação de determinada atriz ou ator, em uma novela.

Além do ambiente de comunicação de massa, o termo tem se ampliado e tornou-se inclusive marca de leite pasteurizado (Leite Performance) e é amplamente difundido em camisetas encontradas em lojas populares de grande porte como C&A, Americanas, etc<sup>23</sup>. Nestes casos, o termo é utilizado a partir de uma de suas traduções para o português: “desempenho”.

No ambiente acadêmico, tanto na Literatura quanto nas Ciências Sociais, Comunicação e Psicologia encontramos a utilização do termo relacionados a enunciados lingüísticos performativos, em detrimento de constativos; manifestações culturais e rituais; desempenho jornalístico e expressividade de subjetividades.

Para este trabalho, identificarei como performance trabalhos envolvidos em um motivo artístico entre as artes cênicas e as artes visuais, que partam de uma auto-definição enquanto performance. Devolvo aos artistas-autores a definição e denominação de seus trabalhos, considerando que a tentativa de controlar a utilização do termo será

---

<sup>23</sup> Outro dia, um amigo comprou em uma loja C&A uma camiseta com a seguinte estampa: “VIP-Very Important Performance”.

frustrante, já que trata-se de uma linguagem fluante e multifacetada, diante de suas diversas possibilidades interdisciplinares. Resta-nos delimitar o foco de nosso uso.

Sobre essas questões, alguns autores e movimentos já se debruçaram sobre o desgaste do uso e aplicação do termo performance. Entre eles, François Pluchart (1983), Arnaud Labelle-Roujoux (1988), Bert O. States (1996) e o Centro Internacional de Etnocologia, criado em Paris, em 1995, que buscava a criação de uma ciência, na vertente das etnociências, que tinha como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados.

Nesse embate entre a espetacularidade e a construção processual do acontecimento performático, reforçamos a arte-ação como domínio interior da arte que envolve o corpo como elemento propagador. Assim, a performance surgiu como um:

Movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte tirando-a de sua função meramente estética e elitista. A idéia de resgatar a característica ritual da arte, deslocando-a de espaços mortos como museus, galerias e teatros, colocando-as numa posição viva, modificadora. Esse movimento é dialético, pois, na medida em que, de um lado se tira a arte da posição sacra, inatingível, vai se buscar de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, etc. (COHEN, 1989: 16)

Nesse sentido, abordarei a seguir trabalhos de performance da artista Marina Abramovic, para aprofundar questões peculiares da realização da ação e seus elementos rituais, bem como, analisarei trabalhos da artista cubana Ana Mendieta, a fim de ressaltar possibilidades de composições a partir do corpo humano como referência simbólica, para uma conexão onde o performer e sua ação, admitem uma situação de “entre”, por meio do qual atinge-se espaços lisos de relação com o público-autor.

## **2.2 - Ritualismo: Antonin Artaud e Marina Abramovic**

A linha de fuga é uma desterritorialização.  
François Zourabichvili. *O Vocabulário de Deleuze*.

A desterritorialização, como propõe Deleuze e Guattari, é passível de ser compreendida quando em relação com a terra e a reterritorialização:

Em primeiro lugar, o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e ‘marginal’, isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. Em segundo lugar, a Desterritorialização, por sua vez, é inseparável de reterritorializações correlativas (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 227).

A partícula “território” se destaca como recorrente no processo de enraizamento e migração por onde perpassam uma diversidade imensurável de outros agenciamentos. Não se trata de uma definição geográfica e concreta, mas de uma condição em que se reúnem um conjunto de agenciamentos.

Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de Território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial (ZOURABICHVILI, 1996: 29).

Para se configurar uma desterritorialização é, no entanto, necessário apontar uma fronteira. Não propriamente um cercamento preciso, mas uma zona móvel. Limites flexíveis, porém reconhecíveis, produzindo sempre novas territorializações e desterritorializações. Deste modo, o território implica a coexistência de um dentro e um fora, que se relacionam de forma fluida, como já abordado anteriormente em relação à concepção espacial da cidade. Há uma conexão mediada por essa zona de vizinhança, por meio da qual o processo de desterritorialização acontece. Na desterritorialização compreensões antes estanques, com o deslocamento, abrem intervalos para que novos agenciamentos aconteçam. É neste espaço que a arte busca se inserir. Não para trazer a novidade ou o novo, mas para trazer um ímpar inaudito daquele momento-instante impermanente.

Artaud buscava no teatro ritualístico balinês a conexão que acreditava estar perdida no mundo Ocidental:

Se confusão é sina dos tempos eu vejo na raiz dessa confusão a ruptura entre coisas e palavras, entre coisas e as idéias e sinais que são as suas representações... Um homem civilizado é visto como uma pessoa que pensa formas, signos, representações – um monstro cuja faculdade de deduzir pensamentos de atos, em vez de identificar atos com pensamentos, é desenvolvida ao absurdo (SANCHEZ, 2005: 121).

Dias atrás, escrevia que o ritual nada mais é do que conectar-se. E embora o próprio termo tenha escorregado numa banalidade, é o que ainda, ao meu ver, melhor corresponderia a uma rachadura na banalidade:

Banalidade: qualidade ou caráter de banal, trivialidade, vulgaridade;  
Banal: vulgar, trivial, corrente, corriqueiro;  
Trivial: sabido de todos; notório, comum, vulgar, corriqueiro; usado, corrente; ordinário, baixo; os pratos simples e cotidianos da refeição caseira;  
Vulgar: vulgarizar;  
Vulgarizar: torna vulgar ou notório; propagar, difundir, vulgar; fazer comum, tornar muito conhecido, popularizar-se (HOLANDA, 1986).

Há um espaço conhecido. Um ambiente de reconhecimentos estabelecidos por sobre a linguagem do discurso. O ritual poderia ser encarado como uma situação de diferença em meio ao código instituído, sem se separar de forma absoluta de outros comportamentos sociais. Ele mantém-se como uma estrutura estriada, no entanto, situa-se num momento de heterotopia, no sentido que permite conviver contra-lugares e códigos aparentemente conflitantes.

O momento ritual é marcado por um sistema simbólico que encontra correspondência no mesmo discurso. Ele pode ser compreendido, de modo geral, como possuindo uma tendência a apoiar-se num esquema de acontecimentos fixos. A “presentificação<sup>24</sup>” no ritual acontece como linhas de fuga secundárias que apenas desviam a desterritorialização e impossibilitam que ela seja absoluta. Para esclarecer:

A desterritorialização é absoluta, cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 229).

Deste modo, poderíamos considerar que num processo ritual a desterritorialização é relativa no sentido que propõe manter-se dentro de um sistema de códigos e elementos de reconhecimento simbólico, que fazem a ligação com as expectativas dos participantes.

Victor Turner em *O Processo Ritual* (embora ainda apegado a uma idéia de hierarquia vertical de categorias) apresenta uma dialética dos ritos de passagem que introduz um estado intermediário próximo ao que se chamou zona de vizinhança:

---

<sup>24</sup> A situação de presença do corpo em ação, em contato com o arredor.

Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de transição caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou limen, significando 'limiar' em latim) e agregação. A primeira fase ( de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um estado), ou ainda ambos. Durante o período 'limiar' intermédio, as características do sujeito ritual (o transitante) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação), consuma-se a passagem (TURNER, 1974: 116).

A partir dessa consideração, Turner articula um pensamento onde o ritual percorre a trajetória estrutura-liminaridade-estrutura. De acordo com ele, a estrutura corresponde ao conjunto de normas e padrões vigentes. Está ligada à repetição, à linearidade previsível de acontecimentos e à permanência. Já a liminaridade, correspondente a *communitas*, diz respeito a um "momento situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana" (idem: 118), que possui uma natureza espontânea e imediata:

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais (ibidem: 117).

A situação liminar, ainda é compreendida, diante do modelo de drama social, como composta por quatro momentos: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e reagregação.

Apesar de apresentar uma situação de estar entre estruturas, o conceito de liminaridade que propõe uma suspensão na atividade cotidiana mantém-se enraizado em elementos dessa mesma estrutura. A subversão está ainda vinculada a uma confluência de contrastes que, em seguida, é suprimida sem alteração da estrutura.

DaMatta, em artigo onde aplica o conceito de Turner ao Rito de Passagem ao Carnaval brasileiro, evidencia como ocorre uma suspensão temporária das leis e normas sociais e de conduta, no período de realização do Rito, sendo logo retomada a condição estruturante. Essa situação de suspensão temporária, aproxima-se do conceito de espaço liso de Deleuze e Guattari, sem no entanto, converter-se num espaço de proliferação livre. Ele retoma a condição estriada, fazendo agir forças superáveis.

Dessa forma, a liminaridade, apesar de Turner e DaMatta insistirem em um aspecto caótico e desorganizado, é também uma estrutura no sentido em que resguarda uma referência e uma investidura antitética com a mesma estrutura.

Ela não contempla o espaço do Caos determinado pela constituição inapreensível do vazio. É o vazio que amplifica as diferenças de potenciais entre dois corpos, gerando o movimento. Desordenado e indeterminável.

A desterritorialização, por sua vez, assume essa imprevisibilidade. Ela é um terreno baldio, sem memória e sem compromisso com a verossimilhança psicológica.

Quando Artaud buscava uma conexão perdida, não queria alcançar propriamente uma conexão ritualística, mas uma ruptura na tradução dos sentidos para uma linguagem objetiva e verbal, estruturante. Defendia o encontro com uma poética de pulsão dos sentidos:

Planejado para os sentidos e independente do discurso, tem primeiro que satisfazer os sentidos, que há uma poesia dos sentidos como há uma poesia da linguagem, e que esta linguagem física concreta qual eu me refiro é verdadeiramente teatral somente se o grau dos pensamentos que ela expressa estão além do alcance da linguagem falada... O que é essencial agora, me parece, é determinar no que consiste esta linguagem física; (...) uma poesia no espaço que será determinada num domínio preciso que não pertença estritamente às palavras (ARTAUD, 1993: 79).

Em Artaud, o criador é o responsável por desencadear essa intoxicação que faz recuperar os elementos do êxtase. E, ainda, “para mim, ninguém tem o direito de se dizer autor, isto é criador a não ser aquele a quem cabe a manipulação direta do palco” (ROUBINE, 2003: 165).

É o contato no presente que possibilita a criação e, deste modo, os vazios é que assumem as conexões desapegadas do reconhecimento significante. A opção pelo não uso da fala nas performances realizadas como experiência para a realização dessa dissertação, apontam como a falta de um apoio discursivo e um aporte seguro na comunicação, que exige respostas, desampara o comunicante exigindo uma postura de supressão do conhecido constituinte, bem como gerando uma ação que, por vezes, não era esperada.

O público que compartilha do momento da ação é suspenso a uma dimensão extracotidiana, num local estriado pela sua repetição e pelo seu conjunto de eventos esperados, a rua. São envolvidos num estado pirata de forma não-programada.

Assim, enquanto a busca da significação se questiona sobre “o que é isso?” e a representação, pautada na linguagem objetiva/verbal, desempenha uma resposta, a apresentação aponta possibilidades.



No teatro proposto por Artaud, a apresentação é encaminhada pelo ator no acontecimento da cena. Como afirma Ana Sanchez, “o corpo é estabelecido claramente como centro do evento teatral, não somente porque o corpo do ator age como experiência teatral, mas também porque ele objetiva criar para a platéia uma experiência de êxtase solidária.” (2005: 123)

O corpo, no instante de sua manifestação, passou a ser utilizado como suporte agenciador para experimento de possibilidades.

A previsibilidade do preparo e a tentativa de controle do acontecimento da “cena” cederam o foco para a situação/instante relacional entre o corpo do performer e o ambiente, pessoas, objetos, temperaturas, batimentos cardíacos, circunstâncias.

Na performance, o mecanismo de constituição de uma liminaridade e suspensão de códigos, e até mesmo de padrões subjetivos, ocorre a partir do contato entre sensibilidades convergentes. Existem momentos de ritualidade na ação performática, constituídos por um processo aberto onde o limite não é conhecido, sem configurar-se efetivamente ritual.

Assim, como exemplo dessa compreensão e busca por um limite desconhecido, aponto performances de Marina Abramovic em associação à proposta de Artaud, combinação com a qual me identifico como sinceridade íntima, até chegar ao ponto de chorar quando ouço o que dizem, em leituras. Talvez, como ela afirma em entrevista a Laurie Anderson, “uma mudança radical só pode acontecer com algum tipo de tragédia que abale totalmente a sua vida”.

Estou em suspensão liminar.



Fig. 4 e 5: Marina Abramovic, *A Casa com Vista pro Mar*, Performance, 2002.

Foram 12 dias em silêncio e em jejum. Por 12 dias Marina Abramovic ficou morando, totalmente à vista, em uma plataforma da Sean Kelly Gallery, em Nova York. Em *A Casa com Vista pro Mar* ela tomou banho de chuveiro, bebeu água, sentou-se na privada, penteou os cabelos, mas na maior parte do tempo ficou sentada, olhando para as pessoas que iam assistir à performance. Ela respondeu a Laurie Anderson:

Você perguntou como era a conexão naquela performance. Eu realmente olhava para as pessoas na galeria. Para mim, os olhos são uma porta para **algo mais** (grifo meu), e, o que quer que esteja acontecendo em suas vidas, eu percebo. Você não pode imaginar o quanto chorei naquela performance. Essa tristeza vem porque eles projetam a sua própria tristeza em mim e eu a reflito de volta. E eu choro da forma mais triste, para que eles se sintam livres (ABRAMOVIC, 2003, entrevista a Laurie Anderson).

Gina Pane, performer, diz que o princípio do ritual é suprimir a mediação: “meu corpo em ação não está somente em relação, mas é a relação ele próprio” (JEUDY, 2002: 142)

Ao contrário do que se imagina, em virtude de sua composição visual, o corpo na performance não é apenas objeto ou instrumento. Ele é a própria ação, guiada por um desejo a uma metareferência que, ao mesmo tempo, questiona a “incapacidade de se garantir uma relação entre a subjetividade e o corpo em si; a performance utiliza o corpo para enquadrar a ausência do Ser prometida pelo (e através do) corpo – aquilo que não pode tornar-se aparente sem a participação de um suplemento” (tradução pessoal)(PHELAN, 1993: 150).

Retomando os conceitos de DaMatta, sobre a casa e a rua, percebemos um convívio mútuo entre o ambiente da casa, onde Marina realizava atividades habituais de um espaço privado, como tomar banho e dormir, mas ao mesmo tempo encontrava-se em exibição pública, como na rua. O espaço protegido e do sono (casa) era compartilhado com um público interessado e curioso em invadir essa intimidade.

Um processo inverso, porém compatível, ocorreu nas experiências-performances apresentadas ao final desta dissertação. Na rua, o público é “pego de surpresa”. Não é necessário adentrar o espaço da galeria para chegar ao corpo em performance. O estado pirata em que somos envolvidos, onde as perdas e os ganhos são desconhecidos, já que entramos em um contato inesperado e incerto, ocorre de forma diferenciada já que, no primeiro caso, há uma preparação prévia.

Por outro lado, o performer em ambos os casos mantém-se em uma situação liminar constante. Marina Abramovic (2003) depõe: “Eu não ouço a minha voz. Eu a ouvi claramente depois de não falar por 12 dias, quando voltei e dei uma palestra para o público.”

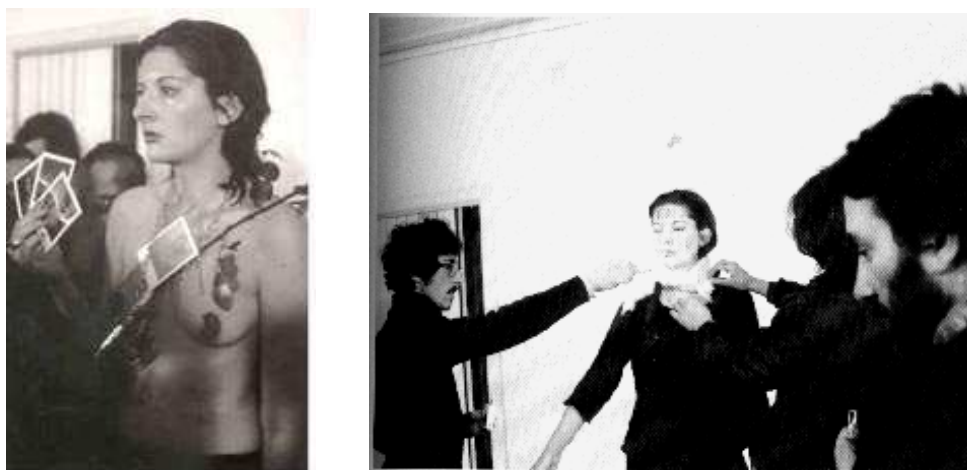


Fig. 6 e 7: Marina Abramovic, *Rhythm 0*, Performance, 1974.

Voltada para a exploração dos limites do corpo, Marina, ao se colocar em exposição, tangencia a compreensão do corpo como objeto. Em *Rhythm 0* (1974), a performer coloca à disposição 72 objetos, entre eles uma arma de fogo, para que o espectador pudesse manipulá-los no corpo dela, de acordo com a sua vontade. No entanto, a sua permanência em imobilidade durante aproximadamente 6 horas, possibilita uma disposição corporal que contrasta com o uso habitual do corpo, expandindo a sua relação entre a imobilidade e o tempo. Parada, gerando um não-movimento, ela propõe-se como espaço liso em meio ao movimento e ritmo externo e, na proposta de possibilidade do ato, assume o seu próprio assassinato.

É essa outra conexão com o próprio corpo que pode ser encarada como o ritual na performance: o corpo, imerso em um ambiente estruturado, atravessa uma situação de liminaridade e se reconecta com a estrutura vigente. O corpo, no entanto, sofre um processo de desterritorialização que o distancia de seu território original, mantendo afinidades relativas.

Em, *O Corpo como objeto de arte*, Jeudy, ao discorrer sobre o desafio da performance, conclui que “nas performances contemporâneas, mesmo que o efêmero seja

uma categoria fundamental de facto, a idéia do ritual é requerida como um meio de promover outros sentidos possíveis. O corpo que irrompe, o corpo que descobre outros horizontes, o corpo mundo...” (2002: 140)

Dessa forma, a performance debatida por autores como Renato Cohen (1989) e Maria Beatriz de Medeiros (2004) como sendo ou não ritual, respectivamente, encontra a possibilidade de construir ritualismos, que, no entanto, não a definem ou a estruturam. Do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*: ritualismo – conjunto de ritos.

\*

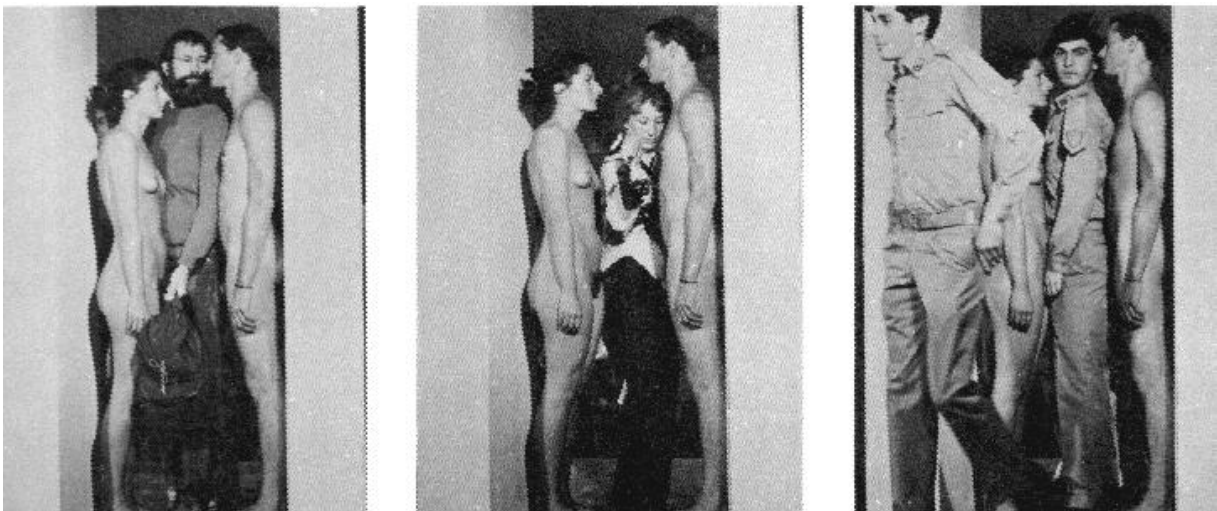


Fig. 8, 9 e 10: Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975.

O uso do corpo em *Imponderabilia*, de Marina Abramovic e Ulay não denota, a princípio, um ritual. Por outro lado, como irrompe com a cerimônia do contato sexual e corporal e promove uma ruptura com o regra invisível de assepsia ao contato corporal, principalmente, entre desconhecidos e viabiliza a cristalização de um rito, por quebrar o padrão instituído.

A performance consistia em dois corpos nus, Marina e Ulay, encostados no aparador da porta. Tratava-se de um evento de performance e todas as demais portas do Museu estavam trancadas. Os espectadores que quisessem ver as obras deveriam necessariamente passar por entre os dois corpos nus. Uma câmera registrava a reação do público e transmitia ao vivo para uma televisão na sala ao lado.

Neste caso, a disposição entre os corpos e o relacionamento físico (toque) do corpo do espectador com o do desconhecido/performer é que promove o constrangimento e a ruptura com a condição moral.

Ocorre uma linha de fuga, um desvio característico do espaço liso, que possibilita a conexão com o espectador: o que em *Casa com Vista pro Mar* acontece por meio do contato visual em *Imponderabilia* acontece com o contato corporal.

Por outro lado, Marina aponta ainda para uma instância de contato sonoro:

Na performance é um monólogo, e nesse monólogo você cria tantos espaços sobre os quais se pode projetar tantas imagens, uma após a outra. O que também é especial é que o som da voz vai criar certas vibrações. Às vezes não é sequer a palavra, mas o espaço por entre as palavras, uma longa pausa que funciona como mágica (ABRAMOVIC, 2003, entrevista a Laurie Anderson).

Embora a tentativa de desvalorização do texto proponha que Artaud houvesse se distanciado dele, ao contrário, sua produção está bastante concentrada em artigos escritos e peças radiofônicas. O que pretendia em relação ao texto não era uma abolição deste, mas (não no discurso de um autor “terceirizado”) buscar a crueldade do grito e dos sons, perdida no processo condicionalizante e colonizador do discurso<sup>25</sup>.

Para finalizar, “não há desejo que não corra para um agenciamento (...) Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto”<sup>26</sup>. Não se trata de um desejo uno ou múltiplo, mas de se desejar em conjunto porque a própria coisa está em agenciamento com outras.

Um conjunto implica em um território de convivência de potencialidades de diferentes vetores. A diferença entre esses níveis de potenciais é que possibilitam o movimento que, por sua vez, percorre trajetos de vazios. São conexões que se reconduzem de acordo com a disposição dos vetores e planos.

Para Artaud, o desejo, ou melhor, os desejos poderiam então ser considerados os manipuladores da cena, o criador.

Para Marina, o desejo seria um limite. A zona de vizinhança onde há o fora e o dentro. Onde as conexões se refazem e se projetam.

---

<sup>25</sup> Ver “Teatro de Seraphins”, coleção Air du Temps, Paris, 1948.

<sup>26</sup> O abecedário de Gilles Deleuze, vídeo, no capítulo “D de desejo”, aproximadamente em 30 minutos.

### **2.3 – Ana Mendieta: entre o tempo presente, antes e depois**

Este capítulo só poderia começar, por uma dúvida: como distanciar, sem contaminar qualquer julgamento e análise, a obra de um artista de sua vida? A resposta seria simples se não fossem as sutilezas que comportam a sensação.

Como exercício de educação estética e utilizando essa dúvida como estímulo para deslocamento e transformação, irei me concentrar em destrinchar a obra da artista cubano-americana Ana Mendieta, mais especificamente trabalhos da série *Silhuetas*, que realizou entre os anos de 1973 e 1983, em Iowa (EUA) e no México, para tentar delinear interferências condizentes entre a *Performance Art*, a *Body art* e a *Earth art*, e apontar fronteiras entre essas linguagens de forma a detalhar a passagem entre a performance e o contexto espacial no qual está inserida.

Para efeito de experimentação de uma não-referência, apesar da própria artista ressaltar recorrentemente a ligação entre sua obra e a história de sua vida, como podemos ver neste trecho: “A exploração de minha arte através do relacionamento entre meu corpo e a natureza tem sido um claro resultado do processo de exílio que sofri durante a adolescência. É uma maneira de recuperar minhas raízes e tornar-me parte da natureza”<sup>27</sup>, não abordarei dados biográficos. Permanecerei em um território apátrida para que da mesma forma como Mendieta se sente banida, essa reflexão sobre sua obra possua a liberdade de se configurar sem fronteiras.

Denunciar como ilusória toda idéia de transparência e de perenidade da relação entre o ‘sujeito’ e o ‘objeto’ de conhecimento (ADORNO *apud* GOROVITZ, 2006).

Por alguns minutos, acreditemos nessa ilusão para que através dela possamos estabelecer uma conexão entre conhecimentos, que embora rarefeitos, compõem um sistema integrado onde sujeito e objeto compartilham cumplicidades.

Uma obra só é real como obra na medida em que nos livrarmos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente[...] Toda arte [...] é na sua essência *Poesia* (grifo do autor) (HEIDEGGER, 2000: 59).

---

<sup>27</sup> [http://www.guggenheim.org/artscurriculum/lessons/movpics\\_mendieta.php](http://www.guggenheim.org/artscurriculum/lessons/movpics_mendieta.php), acesso em 3/03/07.

É nessa tentativa de adentrar a obra e extrair de suas rachaduras as leituras que nela se condensam, que seguiremos com este capítulo.

Primeiramente, para situar a obra de Mendieta, partindo dos elementos que utiliza em *Silhuetas*, precisamos clarear o partido primeiro que toma para o desenvolvimento dessas.

Expostas sob a forma de fotografia e vídeo, o processo de composição das obras se localiza de forma flutuante entre a *Body Art* e a *Land Art*. Não importando, por ora, a definição desses termos, interessa-nos, por enquanto, compreender que ao optar por alguma dessas duas linguagens a artista direciona a percepção do público para questão do sujeito e do corpo como espaço de experimentação estética ou, no caso da *Land Art*, focaliza a percepção da paisagem e da natureza como ambiente de realização artística. No caso de suas obras, como ela mesma propõe ao defini-las como *Earth Body*, há uma miscigenação dessas duas categorias reafirmando um espaço fronteiro onde o corpo e a terra se conectam.

Ao utilizar seu corpo e a silhueta feminina como suporte de impressão na natureza, Ana Mendieta coloca o corpo humano como medida de escala e como elemento centralizador da percepção da obra.

Comparativamente a obras consideradas como *Body Art* ou *Land Art*, (ver seqüência de fotos abaixo, contendo, respectivamente, um exemplo de *Body Art*, uma obra de Mendieta, e uma *Land Art*), podemos perceber que embora o corpo não seja o alvo de questionamento e de transformação estética, nem mesmo o foco esteja na alteração da paisagem de uma determinada região, é a relação entre o corpo e a natureza que o envolve que se faz mais determinante em Mendieta. Em todas as obras, o corpo é representado no espaço central da fotografia e está envolvido pelo ambiente natural ao qual está imerso. Ele funciona como ponto irradiador da imagem, no sentido que se torna a referência direta das demais informações da obra:



Fig. 11: Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975.



Fig. 12: Ana Mendieta, *Sem título*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.



Fig. 13: Walter de Maria, *The Lightning Field*, Land art, 1977.

A impressão de seu corpo abre canais para associações entre a condição natural e a humana na medida em que o corpo humano passa a estar imerso na vastidão natural. A escala pautada no corpo não diz respeito apenas à medida exata de seu tamanho, mas à compreensão simbólica entre essa medida e a consciência de um valor universal. Consciência esta que, por sua vez, envolve uma dimensão natural, subjetiva, coletiva e universal<sup>28</sup>: natural no sentido que envolve a dimensão inapreensível da natureza; subjetiva, pois a cada indivíduo permite-se um envolvimento subjetivo único; coletiva, já que a forma humana é ícone de uma humanidade; e universal porque trata de questões reconhecidas universalmente.

Eis o nome daquilo que sem o que não há mundo [...] A pedra não tem acesso ao ente, ela não tem experiência. O animal, ele adere ao ente, mas eis aquilo que o distingue do homem: ele não acede ao ente *como tal* (grifo do autor)(idem: 81).

Em seus *Earth Bodys*, Mendieta parece integrar-se a natureza de forma a retornar à terra, ao mar e ao ar. Como afirma: “sinto-me arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal.” (MENDIETA *apud* BRETT, 2004: 1)

---

<sup>28</sup> Sobre esse assunto, ver: GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.



A sua interferência no meio natural destaca-se pela sutileza de contornos e materiais e o detalhe minimalista de construção, diferentemente de trabalhos de *Land Art* que exploram a transformação do meio e reconstrução geométrica deste, com um viés monumental, como podemos ver:



Fig. 14: Ana Mendieta, *Sem título*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973- 1983.



Fig. 15: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Land-art, 1970.

As *Silhuetas* acedem ao ente-natureza, interagindo de forma a confundir-se com essa mesma natureza. Estabelece-se uma relação de ubiqüidade entre a representação de corpo e a natureza de forma que não há uma hierarquia de valores em jogo, apesar de uma centralidade.

No entanto, essa confusão não dissolve as fronteiras inerentes ao homem e ao natural, já que é o próprio exercício da condição humana de transformação e de escolha que permite a criação das formas apresentadas em meio à natureza.



Fig. 16: Ana Mendieta, *La Isla*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.



Fig. 17: Ana Mendieta, *Árvore da vida.*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973- 1983.

Esse paradoxo, ao contrário de gerar uma desarmonia na obra, motiva a suspensão da percepção por gerar um ponto cego. Indiscernível. Uma espécie de aspecto secreto e inexorável que instiga um questionamento sobre o que “há por detrás daquilo”. Ele, como os demais paradoxos, servem como realçadores da complexidade da obra, frente sua simplicidade, e funcionam como conflito dramático que fortalece a noção estética de Belo, na obra.

Ainda sobre a utilização de seu corpo como matriz de impressão, aproveitando a afirmação de Lucy Lippard em citação feita por Guy Brett (idem: 4), “no momento em que as mulheres usam seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito”. Apesar de seu corpo ser o molde da forma esculpida na terra, ele deixa de ser objeto palpável e atinge uma dimensão sagrada e subjetiva pela sua não-presença.

Sem querer discutir as questões que envolvem o conceito de sagrado já que não são tema central para a compreensão do trabalho, diríamos que ele se configura na dimensão irreal da presença já que reconhecemos a existência de um corpo, mas que, no entanto, não está presente enquanto matéria ou está coberto(impossibilidade de visão) e camuflado por entre a natureza. O que não pode ser visto, diante dos elementos de sua obra, caracteriza a sua presença humana e reafirma a subjetividade e a possibilidade de imaginação no espaço vazio.



Fig. 18: Ana Mendieta, *Sem título*, *Série Silhuetas*, *Earth body*, 1973- 1983.

Existe, portanto, um espaço de construção particular e subjetiva onde o indivíduo constrói o percurso de sua atenção na sua relação com a obra, já que existem espaços vazios que comportam o preenchimento sensível. O vazio construído sugere uma completude pautada na vontade do indivíduo que preenche o espaço aberto do ambiente natural seja habitado por sua subjetividade.

Considero importante notar que um dos principais trabalhos teóricos sobre a autora intitula-se: *Where is Ana Mendieta?*, título que revela que o espaço vazio apresentado (covas), seu corpo coberto e velado ou mesmo camuflado por entre a natureza sugerem uma presença escondida e não presente.

Outro aspecto de grande relevância em sua obra é esfera temporal envolvida na percepção de sua obra.

Existe um tempo que é sugerido por meio de uma memória histórica e coletiva que faz referência a aspectos arqueológicos. Uma relação com o primitivo vinculada à forma da representação, seja por meio de covas, escrituras rupestres ou maneira de decorar um corpo moribundo. Essa convivência temporal e mesmo material, como será apresentado mais adiante, remete ao conceito de heterotopia proposto por Foucault, onde há uma coexistência de aspectos temporais localizáveis entre a situação da execução presente da obra, o passado ancestral e a reprodução futura do registro material da obra.

Podemos ainda notar similaridades com elementos universais da história da humanidade, geralmente associados à noção de morte e renovação, como por exemplo sepulturas, sudários e múmias.



Fig. 19: Sepultura Medieval.



Fig. 20: Ana Mendieta, *Sem título*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.

A cavidade no formato de corpo sugere que algum corpo físico irá ocupar aquele espaço. A cova é feita para alguém. Existe uma medida mensurável sobre o tamanho do corpo e volume que será depositado no buraco.

Associado a processos de preparação mortuária, devolve-se à terra o corpo que irá ser decomposto, alimentando-se assim a matéria viva e orgânica.

Uma cova vazia, não num formato geométrico, mas delineada por um corpo humano, a depender da natureza do material, seja ele absorvente ou não, gera uma conotação sobre ser sugado pela terra. Mesmo não sendo absorvente, o corpo depositado em uma cova será absorvido pela terra, sendo re-integrado a ela.

Considerando o aspecto feminino, as covas além de conter elementos referentes a uma ancestralidade humana reforçam uma possibilidade simbólica de serem encaradas como vaginas na superfície e “pele” da terra, que estabelecem uma passagem com o interior e a profundidade, estabelecendo outra vez uma relação entre o que é visível e o invisível.

A dimensão subjetiva do tempo é impressa de forma universal e prenante, alcançada através de uma perspectiva intelectual.

O mesmo acontece com associações da obra de Mendieta com múmias e cadáveres. Como podemos observar nas fotos abaixo, a posição do corpo, com os braços colados ao tronco (diferentemente de algumas inscrições onde os braços estão orientados para o céu), aproxima-se em ambas as representações



Fig. 21: Ana Mendieta, *Corpo Mutilado*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.



Fig. 22: Múmia Egípcia, Museu do Louvre.



Fig. 23: Ana Mendieta, *Sem Título*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.

Nessa posição, o corpo se configura como um invólucro fechado e denso, protegido pela sua uniformidade e inteireza. A simples suspensão dos braços gera uma maior fragilidade do corpo e uma maior passividade a acontecimentos externos a ele.

Retomando o aspecto mortuário e feminino da obra de Mendieta, retornamos ao jogo de palavras, “tomb and womb”, ou seja, túmulo e útero, recorrentemente utilizado por Victor Turner, ao se referir ao processo cíclico da constituição da cosmovisão social em que acompanhamos uma ritualidade de geração de morte(túmulo) associada ao berço propulsor da vida (útero).



Fig. 24: Ana Mendieta, *Inscrições Rupestres*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.



Fig. 25: Inscrições Rupestres.

A partir dessas imagens, mais uma vez, a ancestralidade é retomada como um valor universal e coletivo, ligado à essência humana e que encontra ressonância contrária nas tentativas de sobreposição de sua situação humana ao camuflar-se de natureza.



Fig. 26: Ana Mendieta, *Árvore da Vida*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.



Fig. 27: Ana Mendieta, *Yagul*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.

Por outro lado, a questão do tempo na série de Mendieta adquire uma conotação mais profana, quando relacionada ao tipo de material utilizado e a sua efemeridade, em contraposição à sensação de eternidade e perenidade dos elementos universais anteriores. O próprio uso do corpo com seus fluidos, temporários e passageiros, relacionado a elementos que também geram um rápido findar, em contraste, com o arcabouço ancestral e histórico.

A utilização do fogo, por exemplo, demonstra a coexistência desses dois aspectos pois, ao mesmo tempo em que é precível, remonta a uma época, um período de primitividade.



Fig. 28: Ana Mendieta, *Anima*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.

Como afirma Guy Brett ao citar Gaston Bachelard, “obedecendo a uma das leis mais consistentes do devaneio que se desenrola diante de uma chama, o sujeito que divaga passa a habitar um passado que não é mais exclusivamente seu, o passado das primeiras fogueiras do mundo” (2004: 6) A sacralidade estaria aqui ligada a essa noção de passado e inconsciente coletivo, enquanto a profanidade concentra-se no tempo presente em que o fogo dura: “o fogo dura até o dia em que, repentinamente, se apaga, mas enquanto dura é eterno” (OITICICA, *apud* BRETT, 2004: 9).

A condição ereta e na vertical, suspensa dos limites do chão, na obra *Anima*, provoca uma elevação do corpo representado (e que é desfeito em poucos minutos), aproximando-o do céu e da linha do horizonte, favorecendo uma condição de sublimação em que a matéria visível transforma-se em fumaça. Essa suspensão do “corpo” provoca um desprendimento onde o elemento ar alimenta e condiciona a direção do fogo. A sensação de sublime permeia a obra possibilitando uma sensação de liberdade e de desmaterialização.

Em presença do sublime, nós nos sentimos livres, porque os instintos sensíveis não tem nenhuma influência sobre a jurisdição da razão, porque então é o espírito puro que age em nós como se não fosse submisso à nenhuma outra lei senão às suas próprias (SCHILLER *apud* GOROVITZ, 2006).

Ainda sobre o aspecto da efemeridade na obra de Mendieta, podemos perceber como a utilização de elementos naturais torna-se uma opção de gerar autonomia para obra, onde as próprias condições intempestivas, naturais, formam e destroem a obra.

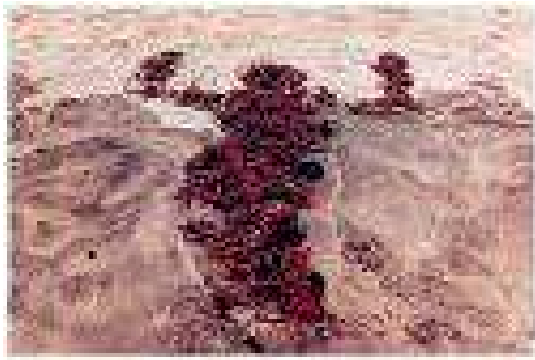


Fig. 29 e 30: Ana mendieta, *Sem título*, Série *Silhuetas*, *Earth body*, 1973-1983.

A artista opta por oferecer ao movimento da onda, o movimento de sua obra. O tempo de existência da mesma está condicionado ao tempo e à força como a onda interferirá na desconstrução dela. O ato natural, enquanto sujeito, determina a existência do objeto/obra e este, por sua vez, contamina o sujeito com suas marcas desfeitas e flores ofertadas. Um ato simbólico onde a atividade humana, distanciada da natural, possibilita uma via de mão dupla na constituição desta como sujeito e objeto.

Por fim, como afirmam Deleuze e Guattari, “ a arte conserva, e é a única coisa no mundo que conserva. Ela conserva em si, ainda que, de fato, ela não dure mais do que seu suporte e seus materiais, pedra, telha, cor, química, etc. [...] Aquilo que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um *bloco de sensações*, isto é um composto de *perceptos e de afectos*” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 154).

Conserva-se na obra de Ana Mendieta, sem retornos.



A arte contemporânea tem questionado não só o modo de constituição do espaço público, como a própria idéia de espaço público.

Mariza Veloso. *Arte Pública e cidade*

### **3 – Arte em contexto espacial urbano**

#### **3.1 – Arte pública**

A tentativa de apreensão da cidade é da ordem das abstrações, das mais absurdas, se ela acreditar ser única a ponto de ser determinante. A cidade, compreendida como um organismo vivo e complexo, é constituída de sutilezas que escapam entre os dedos da mão humana. Trata-se do imensurável. Do indizível. Do indizível que perpassa os esbarrões em meio aos centros comerciais, a memória de cada lugar habitado, os preconceitos que estão nos olhares, os fungos que dão cor ao concreto dos edifícios. A dinâmica que se estabelece, apesar da opacidade do cotidiano, revela-se arteira e escorregadia.

No entanto, esse organismo não se encerra em si e, como outros, é passível de agenciamentos. A todo o momento, intervimos e somos “intervidos”, de modo direcionado ou não, pela sua composição, seja ao dar descarga ou ao levantar a voz contra o poder público. As intervenções são muitas. Mas as direções e os caminhos que elas abrem e fecham não são fáceis de serem manipulados.

Recorrentemente, ao ler materiais sobre a arte pública, me deparo com questões como: “retomada da coerência social”, “revitalização”, “reestruturação de áreas de ocupação social desorganizada”. Essas são tentativas que dão funcionalidade à arte, ou melhor, buscam associar à experiência do estético a construção de um social. Mas a flecha nem sempre acerta a mira. E, por vezes, recorre-se em atitudes em que a arte pública não consegue afectar (DELEUZE e GUATTARI, 1996) a quem se propõe. Torna-se necessário, por exemplo, gradear uma escultura em espaço público ou mesmo remove-la, como foi o caso de *Tilted Arc*, de Richard Serra, obra instalada em 1981 e

comissionada em US\$ 175.000,00<sup>29</sup>, alvo de hostilidades e rejeições por parte de seu público.

Por outro lado, o aspecto social da arte pública está embutido na própria natureza de definição desta. Como afirma Rosalyn Deutsche, citada por Mariza Veloso em seu artigo *Arte pública e cidade*: "o que a arte pública se propõe a fazer é expor as fraturas da sociedade e as arbitrariedades do poder. Pretende, assim, produzir um estranhamento da realidade, principalmente realizando a crítica das representações sociais como 'objeto dado'"(2004: 348). Sendo assim, independentemente de sua objetividade ou funcionalidade, a arte pública está direcionada e alocada em espaços de coletividade e heterogeneidade, portanto, atrelada ao social.

Eis uma das questões que considero chave para traçar um esboço de localização da arte pública: as coletividades potencialmente afetadas por ela. O deslocamento do espaço físico da arte contemporânea implica num deslocamento do espaço de recepção dela. Como propõe Danilo Miranda, em *Arte Pública*, "ao optar pela rua como território de enraizamento, ela expressa a compreensão do estético não mais como privilégio de iniciados, mas sim como valor a ser partilhado" (1998: 7). A partilha remonta a um espaço aberto, com frequências variadas ao longo do percurso, agindo de forma intensiva nas individualidades que o compõe. Agir artisticamente na rua, é plantar microambientes lisos, em meio ao estriado do cotidiano urbano e ampliar a potência de desterritorialização.



Fig. 31: Xico Chaves, *Olhos na Justiça*, Intervenção urbana, 1992.

<sup>29</sup>

AMARAL, 2004: 271.

Ao tomarmos como exemplo a intervenção *Olhos na justiça* do artista Xico Chaves, em 1992, quando este colocou “olhos” na estátua vendada que simboliza a justiça na Praça dos Três Poderes, em Brasília, podemos perceber instâncias variadas de interferência de sua ação, já que a intervenção foi fotografada e publicada em revistas de arte, inclusive, internacionais. O questionamento e a re-significação do monumento, no caso a “justiça”, podem ser percebidos, de modo diferenciado, tanto por quem teve acesso às revistas quanto por quem presenciou a intervenção. Não pretendo adentrar os meandros da recepção, o que me interessa neste exemplo é notar as possibilidades de diversificação do público atingido pela intervenção.

Assim, seguindo este exemplo, suponhamos que essas fotos fossem colocadas em espaços tradicionais de exposição da arte. O objetivo enquanto arte pública possivelmente poderia se adequar a esta situação de exposição se considerarmos que, como propõe Mariza Veloso, “trata-se de mudar a percepção do lugar, ou mudar sua utilização ou acesso, ou mesmo mudar o significado dos marcos de referência do lugar, como são os monumentos, seja, através da rememoração de seus significados, seja através de sua re-significação”. (2004: 349). No entanto, insisto em afirmar, a especificidade da arte pública está também em “para quem” ela pretende agir.

Desta forma, encaro como qualidade mestra da arte pública, as alternativas que oferece para a compreensão da realidade, construída ou não, dirigidas à “sociedade contemporânea marcada pela repetição da mercadoria e do consumo” (Idem: 350). Sociedade esta mais ampla do que a que frequenta os espaços tradicionais da arte e cuja disposição para a percepção da arte não está colocada como prioridade, já que possui objetivos outros ao circular pelos espaços públicos.

A arte pública, então, aponta a diferença em meio à repetição e ao instituído da cidade. Ela surge como mecanismo que apresenta uma multiplicidade de possibilidades em relação ao constituído, oferecendo aos habitantes e transeuntes dos locais em que habita, outras leituras além das óbvias e cotidianas. Ela suspende o olhar dos passantes, cujo foco está voltado para outras atividades além da arte.

\*



Fig. 32 e 33: Cirilo Quartim, *Era*, Intervenção urbana, 2006.

Quem disse que não existe “pé de dinheiro”? Alguns duvidavam, mas o artista Cirilo Quartim, no A.CON.TE.CIMENTO<sup>30</sup> de dezembro de 2005, implantou em uma árvore do Setor Comercial Sul, de Brasília, notas verdadeiras de R\$ 1,00, misturadas a outras falsas de R\$ 1,00 e R\$ 100,00, no trabalho denominado *Era*. Os passantes questionavam a veracidade daquela instalação. Paravam a suas correrias, carregados de sacolas de compras, mas, logo, apressavam-se em aproveitar-se dela. Alguns afirmavam: “Eu já vi um pé de dinheiro!”<sup>31</sup>

Como exemplo dessa qualidade da arte pública, de intervir e questionar regras instituídas moralmente e invisivelmente, podemos citar também o grupo brasileiro 3nós3, atuante de forma mais intensa em 1979, em São Paulo. Em um de seus trabalhos construíram uma barricada de um lado ao outro da rua, feita com papel celofane azul, de forma a gerar um obstáculo aos carros passantes que não sabiam se deveriam cruzar o bloqueio. Em outra de suas ações, numa madrugada, “interditaram” a entrada de museus e galerias, com fita crepe cruzando uma ponta a outra da porta, formando um X, com um papel grudado na altura dos olhos, com a seguinte inscrição: “O que esta dentro fica, o que está fora se expande”.

Sobre um varal gigante instalado entre dois prédios e cruzando o Rio Capibaribe em Recife, a obra do artista Lourival Batista, apresentada no SPA<sup>32</sup> 2003, podemos

<sup>30</sup> Acontecimento coletivo de artistas brasilienses que ocupam áreas de grande circulação da cidade, com propostas variadas de intervenção urbana. Organizado de modo independente e informal, encontra-se em sua 3ª. edição e reúne aproximadamente 60 artistas, entre eles, o grupo de pesquisa Corpos Informáticos (expandido), idealizador do projeto.

<sup>31</sup> Depoimentos colhidos *in loco*.

<sup>32</sup> Semana de Artes Visuais, promovida pela Prefeitura de Recife.

afirmar que causou espanto em grandes proporções aos pedestres e aos que passavam em seus automóveis. Costumeiramente, só se vê varais em quintais e cortiços, mas a arte nos permite ter um varal em pleno centro urbano. Como uma brecha no entendimento do mundo das possibilidades cotidianas.



Fig. 34 e 35: Lourival Batista, *Varal*, Intervenção urbana, 2003.

A falta de saber, de entender, o que se passa interrompe o percurso dos transeuntes. Como o som de uma bolinha de ping-pong batendo em meio ao silêncio de uma Biblioteca pública, performance realizada pelo grupo argentino La Baulera, citado por Eva Grinstein:

Outro pique. Y outro;vários. La sensación general es de desconcierto, curiosidad, los otros lectores se distraen y algunos sonríen. No se entiende bien qué es lo que pasa, pero está claro que ese sonido **no pertenece** [grifo da autora], no debería estar ahí. (2005: 21)

As intervenções artísticas são também contrapontos em relação ao espaço, tempo e movimento da cidade. Um corpo estranho que desvenda e ativa outros espaços de significados e memórias. Ela é realocada em um outro ambiente contextual onde o foco das pessoas que o configuram é disperso e desprovido de uma percepção “educada” para a arte.

Como herança do movimento de ruptura gerado pela performance e as linguagens de fronteira, na década de 60/70, aliado aos intuitos situacionistas, que propunham uma retomada de uma relação afetiva entre as pessoas e a cidade através de experiências de “deriva”, ou seja, andar e se relacionar com a rua de forma aleatória e não-pensada,

vemos eclodir no Brasil ações generalizadas de eventos<sup>33</sup>, organizados por coletivos de artistas, que buscam compreender a arte para além de seus espaços tradicionais, estabelecendo um contato com a cidade que envolve questões de urbanismo, de políticas públicas para a cidade, subversões relacionadas ao poder instituído, deslocamento poético dos transeuntes/participantes.

Aos poucos, a arte pública, além de consolidar o aspecto político e questionador que a envolve, vem contribuindo para o estabelecimento de um processo colaborativo, entre artistas e público, tornando os transeuntes da cidade testemunhas e cúmplices do espaço que habitam. Dessa forma, compreendemos que a arte pública é capaz de ativar os sentidos despercebidos diante do ritmo diário gerando um processo de cooperação entre artistas e público, onde é possível observar uma mobilização de encontro entre desconhecidos, uma intersecção entre a cultura cotidiana e a arte.

### **3.2 – Performances brasileiras em espaço público**

Aproximando os experimentos da performance na rua aos dias de hoje e ao Brasil, as iniciativas e a exploração deste campo vêm emergindo de forma variada e múltipla em diferentes lugares e cidades, e embora tenham temáticas e interesses estéticos também distintos, aproximam-se e se cruzam no ambiente e no suporte: corpo-cidade.

Essas propostas muitas vezes etéreas, devido a sua efemeridade e desinteresse ou inconsistência de um “mercado” (mesmo porque não é o objetivo destes que assim trabalham alimentar essa dinâmica), encontram circulação cada vez maior em eventos coletivos como os já citados anteriormente e, como exemplo da eclosão de iniciativas na área, apresento abaixo pesquisa sobre alguns artistas que buscam explorar os campos e os

---

<sup>33</sup> A título de curiosidade, em âmbito nacional, já foram realizados no Brasil recentemente os seguintes eventos, que salvo exceções ocorrem anualmente: Semana de Artes Visuais do Recife, SPA das Artes, Recife-PE, está em sua 8ª. Edição e é organizado por um grupo de artistas associados à Prefeitura da cidade; Salão de Maio, Salvador –BA; ocorreu pela primeira vez em 2002, organizado de forma independente pelo coletivo Grupo de Interferência Ambiental – GIA; Experiência Imersiva Ambiental, São Paulo- SP, ocorre desde 2004, organizado pelo coletivo homônimo também de forma independente; Interurbanos, Fortaleza-CE, organizado pelo coletivo Interatividade, com apoio da prefeitura; Multiplicidade, Vitória-ES, organizado desde 2006 pelo coletivo Entretanto, com apoio da prefeitura da cidade e da universidade. Em 2008, ocorrerá em Brasília-DF, o Fora do Eixo, selecionado no Edital Conexões (Funarte/Petrobrás/MinC), realizado pelo Núcleo Fora do Eixo, grupo do qual faço parte.

limites da relação entre corpo e cidade, estabelecendo um viés coletivo e colaborativo onde

Longe da idéia de monumento, arte pública não é somente arte colocada no ambiente coletivo, mas arte construída a partir da coletividade. É preciso lembrar que o todo é mais que a soma das partes, e que somente juntar partes é sub-construir o todo (DINIZ, texto “Afora”, enviado por e-mail pessoal).

### Lia Letícia – Caminhada Contra a Idéia de Progresso



Fig. 36 e 37: Lia Letícia, *Caminhada Contra a Idéia de Progresso*, Vídeo-Performance, 2007.

Lia Letícia vive em Porto Alegre e essa performance , realizada na Praça dos Três Poderes, em Brasília, consistiu em caminhadas de costas (de ré) em áreas de monumentos públicos e símbolos do poder político do Estado, Praça dos três Poderes, Congresso Nacional, Palácio da Justiça, etc.

A artista define conceitualmente a *Caminhada Contra a Idéia de Progresso*, que também é acompanhada de um manifesto, da seguinte forma:

Em parte, o progresso alienou o homem (...), a repetição de slogans e filmes publicitários incita-nos a acreditar numa marcha contínua para a vitória num mundo em que a competitividade é agregada como valor. Em prol do livre arbítrio, a Caminhada Contra a Idéia de Progresso, procura investigar a teoria dos derrotados, ou para ser menos racionalista, daqueles que ainda não venceram, que talvez nunca vençam, que não querem vencer ou que, simplesmente, não estão interessados nesse papo (LETÍCIA, texto da própria artista encaminhado por email).

As pessoas que presenciaram a ação ficaram olhando curiosas mas sem nenhuma reação, além de parar e olhar, com exceção das autoridades policiais e militares, que cuidam desses monumentos, que ficaram perdidos sem saber se deveriam ou não que tomar providências a respeito e quais, pois não conseguiam identificar qual o comando



para esse tipo de situação, se era ou não um protesto dos que estão incumbidos e preparados para coibir diariamente.

Flávia Vivacqua – *Travessia Luz*



Fig. 38 e 39: Flávia Vivacqua, *Travessia Luz*, Performance, 2004.

Também uma caminhada é o que propõe a artista, produtora e pesquisadora Flávia Vivacqua, que mora e trabalha em São Paulo, com a performance *Travessia Luz*, realizada no Rio de Janeiro em 2004, no Morro de Santa Teresa. Novamente temos aqui uma caminhada em que, durante a noite, uma mulher vestida com um vestido branco esvoaçante em estilo vitoriano, com uma espécie de capacete com potentes faróis ofuscando a visão de quem a olha a distância atravessa o trilho dos bonde dos arcos da Lapa. No entanto o passante não enxerga isso, o que ele vê inicialmente é um farol como se fosse um trem ou farol de milha reconhecendo posteriormente que se trata de uma figura humana do gênero feminino. Mesmo assim não é fácil a compreensão dessa imagem que se assemelha a uma alma penada ou assombração e não a uma performance artística. “O trabalho da artista está longe da crença futurista no progresso da sociedade

industrial, na velocidade e na identificação do homem com a máquina” (ALVEZ, Cauê in: <http://flaviavivacqua.wordpress.com/textos/por-caue-alves/> acesso em 12/11/2007).

Clarissa Diniz – *Afora*



Fig. 40: Clarissa Diniz, *Afora*, Performance, 2005

Clarissa Diniz é curadora, crítica e artista, residente em Recife. *Afora* foi uma performance realizada por ela no centro da cidade de Recife em Outubro de 2005, por conta de sua participação no SPA das artes. Nela, a artista, descalça e de vestido branco assim como na proposta acima, caminhava, sentava e rolava sobre placas de grama que formavam um tapete verde, que era retirado após sua passagem e colocado á frente no caminho, de modo que, sua caminhada, ocorresse sempre pisando nesse tapete de grama.

A minha performance , por exemplo, pouco (ou quase nada) foi entendida como arte por aqueles que a presenciaram. Ao invés de ser considerada artista, fui aclamada como louca, como pagadora de promessas ou como alguém sem identidade (“O que é isso?”, “Que danado é isso?”, “O que é que ela tá fazendo?”, “Pra onde ela vai?”), uma vez que não havia quaisquer tipos de legenda em minha ação (as pessoas que discretamente me acompanhavam não “explicavam” o que estava acontecendo e eu, apesar de muitas vezes abordada, permanecia em silêncio). (DINIZ, *Afora*. Texto enviado para e-mail pessoal)

Nesse e em alguns outros tantos casos, os fatores sócio culturais, a concentração de transeuntes, a natureza da performance e o tipo de público, que é pego desprevenido por aquilo que não se reconhece como arte, têm um papel fundamental que pode ir desde

uma simples e distante contemplação perplexa até, como no caso de *Picola* e de *Afora*, uma interação direta e intensa com a performance , passando a potencializar essa experiência e resultando, assim, num acontecimento que sem essa participação seria impossível ou ficaria incompletos.

#### Grupo Empreza – *Sião*

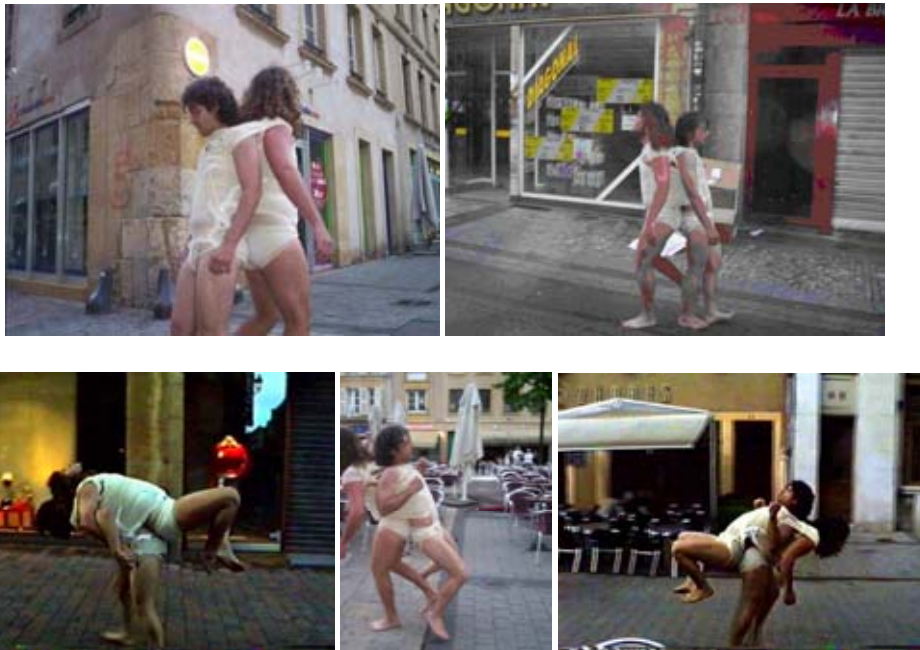


Fig. 41, 42,43,44 e45: Grupo Empreza, *Sião*, Performance, 2005.

O Grupo Empreza trabalha basicamente com performance s, explorando limites do corpo. Sediado em Goiânia é composto por: Mariana Marcassa, Paulo Veiga, Keith Richard, Fernando Peixoto, Beatriz Miranda, Babidú, Alexandre Adalberto Pereira e Christiane Cavalcante Frauzino.

A performance *Sião*, realizada pelo Centro de Arte Contemporânea *Faux Mouvement*, em Metz, na França, é uma performance em que dois performers, um de costas para o outro, se prendem por ataduras afixadas na altura da cintura, quadril, ombros e tronco, e depois saem para uma caminhada pelas ruas, carregando o outro companheiro como uma mochila ou caramujo, alternando-se a posição com frequência, passando o carregador a ser carregado.

Devido ao material que os prendeu, a posição e o movimento nos remete evidentemente às aberrações genéticas, problemas na formação dos fetos, cirurgias de separação de irmãos siameses, doenças e enfermidades de saúde que impossibilitam o simples caminhar. Acrescentado a isso, o país, os hábitos comportamentais e a cultura parisiense devem ter proporcionado um alto grau de estranhamento e perplexidade.

Amanda Melo – Gesso I e Isolante



Fig. 46: Amanda Melo, *Gesso I*, Performance, 2005.

Com uma proposta semelhante ao *Sião*, no tocante a individuação, compartilhamento do corpo com o outro e dificuldade de movimento, Amanda Melo, de Recife, realizou uma performance intitulada *Gesso I* em que a artista fica presa de costas para a outra performer, por ataduras de gesso, à cabeça, tronco, braços e quadril. Mas diferentemente do *Sião*, ao invés de carregar uma a outra ela tente realizar atividades comuns e cotidianas como por exemplo descer uma escada. Segundo ela “A proposta é passar a idéia de um organismo só e, por isso, o gesso, que calcifica, une e junta elementos”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Disponível em <http://64.233.169.104/search?q=cache:LiqYU6MJoNYJ:www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet%3FpublicationCode%3D16%26pageCode%3D602%26textCode%3D5473%26date%3DcurrentDate+amanda+melo&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br>. Acessado em 28 de dezembro de 2007.



Fig. 47: Amanda Melo, *Isolante*, Performance, 2003.

Em 2003, Amanda Melo apresentou no centro de Recife, também no SPA das Artes (evento, como podemos observar pelos exemplos aqui citados, que vem fortalecendo de forma significativa a proliferação da Arte urbana no país), a performance *Isolante*, em que ela enrola todo o seu corpo com fita isolante preta e também faz uma caminhada saindo pelas ruas da capital.

Mais uma vez, podemos perceber como, em situação de rua, para gerar um diferencial e um contraponto à imagem cotidiana, alterações na imagem corporal são realizadas, de forma a gerar o estranhamento. A cor do material utilizado remete também a um ponto negro no caos urbano, podendo gerar diversas conotações.

#### Shima - Zona de Conforto / Zona de Confronto





Fig. 48, 49, 50, 51 e 52: Márcio Shima, *Zona de Confronto*, Performance, 2007.

Márcio Shima é de São Paulo e essa performance com duração de aproximadamente trinta minutos, foi criada acerca de suas reflexões sobre público e privado.

Com fitas plásticas zebreadas de isolamento, vestido em um terno preto com gravata, óculos, relógio e uma maleta; ele seleciona em vias públicas de grande circulação, dois ou três pilares, como árvores, colunas, postes, etc., onde dá várias voltas aleatórias com essa fita envolvendo estes, criando assim paredes e uma estrutura capaz de sustentar uma pessoa de aproximadamente 70kg, o que ele chama de *zona de conforto/zona de confronto*.

Ele penetra então no espaço interior dessa estrutura onde inicia uma série de ações que podem ser desde um simplesmente olhar as horas no relógio a urinar e masturbar-se, observando o público através das paredes, e depois começa a interagir mais incisivamente com essas paredes, pendurando-se, sentando-se e executando vários movimentos possíveis com essa estrutura, até que ele começa a enrolar-se nela e a rasgá-las, arrancá-las e recolhê-las para si, envolvendo-se e embolando-se nelas até que fiquem todas soltas novamente. Assim, todo enrolado com a fita, ele segue seu caminho normalmente como se nada tivesse acontecido.

Embora ele também inicie e conclua sua performance com uma caminhada, diferentemente de trabalhos acima citados a atividade é concentrada em um lugar fixo determinado por ele assim como as próximas performance s abaixo.

## Lourival Batista – Soterrado

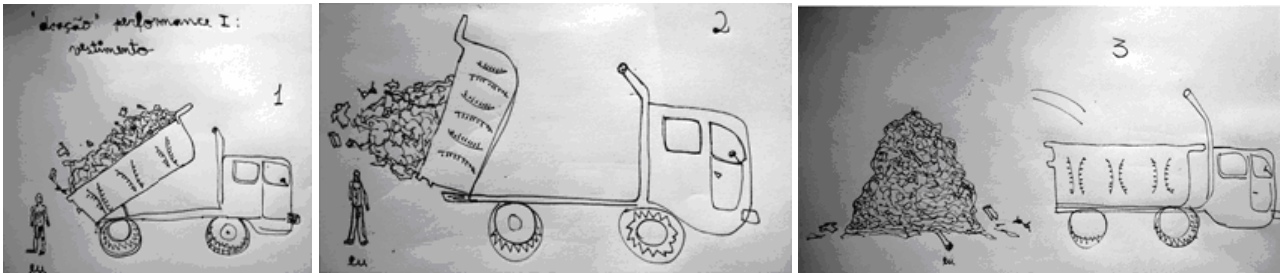


Fig. 53, 54 e 55: Lourival Batista, *Soterrado*, projeto da Performance, 2007.

O artista, também de Recife, fez uso de roupas usadas assim como no trabalho *Varal*, já citado no capítulo anterior. Para isso realizou uma campanha de arrecadação de roupas para a execução da performance *Soterrado* onde foi soterrado por peças de roupa. A campanha foi feita na internet e também na entrada de exposições de outros trabalhos seus, em galerias de Pernambuco. Para entrar nas exposições, o artista solicitava como “bilhete” de entrada a doação de peças de roupa, que seria utilizada posteriormente na realização de *Soterrado*:

é uma série de intervenções nas quais preciso de muitas roupas. Expor os desenhos do projeto e conseguir estas roupas é o começo dele, portanto a entrada da exposição é uma muda de roupas ([http://www.doispontos.art.br/novo\\_interno.php?cod=265](http://www.doispontos.art.br/novo_interno.php?cod=265)).

Devido a localização planejada, em um lugar histórico de Recife, o Marco Zero, de onde saem e chegam as pistas de acesso às demais regiões do centro capital, e devido à divulgação anterior da performance, contrariamente a outras propostas em que a obra tem a surpresa como elemento determinante, o público de arte misturou-se aos demais usuários habituais do local, possibilitando tanto o espetáculo para os que foram assisti-la como a surpresa dos que saíam ou chegavam para suas atividades cotidianas.

### GIA (Grupo de Interferência Ambiental) - Cama



Fig. 56, 57 e 58: Grupo de Interferência Ambiental (GIA), *Cama*, Performance, 2006.

Assim como em muitos happenings do Grupo Fluxus, que levavam para as ruas da cidade atividades cotidianas e simples, desmistificando a arte e aproximando-a da vida comum, especificamente *no happening em que* Allan Kaprow executou, ao instaurar uma seção escovando seus dentes no centro da cidade, o Grupo de Interferência Ambiental – GIA, De Salvador- BA composto atualmente por Pedro Marighella, Everton Santos, Tiago Ribeiro, Cristiano Piton, Mark Dayves, Ludmilla Brito e Priscila Lolata, leva para a rua uma atividade também cotidiana e residencial porem com uma leitura atualizada e recontextualizada, relacionando a realidade de exclusão social Brasileira ao levar para a rua uma cama onde um integrante do grupo deitou como se estivesse se recolhido em seu lar para dormir. Esse ambiente, a princípio inóspito, toma um caráter íntimo que ao mesmo tempo em que nos desloca nas possibilidades de uso do espaço público nos remete a situação dos moradores de rua. Com essa idéia e proposta simples, executada em 2006, no Farol da Barra em Salvador e no cruzamento da Avenida Paulista com a Consolação em São Paulo, levantam diversos questionamentos, também mencionados anteriormente aqui no trabalho do Shima, sobre o público e o privado, mas também remetendo-nos a questão habitacional nos grandes centros urbanos.



Maira Vaz Valente - *Paulistanos: ação03 espaços de contemplação*



Fig. 59, 60, 61: Maíra Vaz Valente, *Paulistanos: ação03*, Performance, 2006.

Motivada por um poema de Charles Baudelaire intitulado *A uma passante*, Maira Vaz Valente, de São Paulo, propôs essa ação como uma outra forma de habitar e olhar a cidade. Criou, então esse encontro entre o sujeito e seu habitat urbano.

*Paulistanos: ação03\_ espaços de contemplação* foi feita no dia 19 de outubro de 2007. Na ocasião, ela alugou cadeiras brancas de ferro para que os participantes se sentassem com elas na faixa de pedestre enquanto o sinal estava fechado e, assim contemplar a faixa com seus carros quase estacionados de frente para ela ou o fluxo de transeuntes propondo assim outras formas de estar na cidade e outro ponto de vista para o olhar nela.

Performance, ação ou intervenção? Quem executa? O artista ou o cidadão comum curioso com esse movimento? Novamente retornamos aqui a mais uma situação em que o suporte e executor da proposta (idéia) artística encontram dificuldade em ser definido com clareza, pois executor e propositor se mesclam tanto quanto o corpo e a cidade, enriquecendo a atividade que não traz legenda, nem tradução da obra artística para o passante comum, quanto em relação a artista e público. Creio que é mais um caso que, em termos práticos, não há distinção entre esses elementos uma vez que eles se misturam, complementam e enriquecem uns aos outros e separadamente não seria possível acontecer, pois a obra só se dá devido a essas relações, misturas e fusões dos papéis despenhados de autor, executor, público suporte e obra, não são mais fixos e sim fluidos, explorando o incubado e latente.

### **3.3 – A performance como ação de intervenção urbana**

Algumas sutilezas merecem permanecer em silêncio.  
Algumas sinceridades merecem permanecer veladas.

“(...) mas permanentes (que não cessam de compor).” Stiegler

O exercício de dizer verdades se anula no próprio momento em que se diz. E esse exercício, como desenvolvimento de habilidades, se restringe ao fio de existência de uma reação, em composição. Falar sobre verdades duvidáveis e (in)duráveis, como a performance e a rua, exige o cuidado de tecer fios que não resistam ao impacto, mas que alinhavam o seu corpo de existência permeado pelas mesmas sutilezas e sinceridades que o acompanham.

Compor uma verdade é gerar um conjunto de possibilidades onde a exclusão e o complemento convivem harmoniosamente porque a composição não se pretende finalizar. O ciclo de geração e destruição se converte na inacabável conexão do acontecimento inesperado e do evento aguardado. Articulações entre momentos de sincronia<sup>35</sup> coletiva permitem sustentar verdades que se esvaem no instante diacrônico das situações, em sua complexidade de vetores e singularidades.

A constituição de um espaço está em compor a convivência inevitável entre o sincrônico instituído e o desvio contrastante.

O espaço pressupõe uma delimitação, uma fronteira entre o que pertence e o não pertencimento. O conjunto das expectativas do dentro constituem a sincronidade permitida e compreendida como a densidade homogênea do equilíbrio deste ambiente, que reconhecemos como um determinado espaço. O espaço é expectativa do “dentro”; a sincronia instituída que é perturbada pela interferência do fora, do desvio contrastante.

É preciso reconhecer a periferia como termômetro que respalda a segurança da estabilidade do centro. Mas nem centro, nem periferia estão na situação confortável da

---

<sup>35</sup> De acordo com Stiegler, “hoje, as pessoas vivem uma grande miséria simbólica: elas não têm mais experiência estética. A estética se tornou o braço armado do condicionamento de consumo(...). E o condicionamento estético conduz a uma hipersincronização dos comportamentos e, assim, a uma dessingularização destes.”(2007, p. 35-37) Ainda de acordo com ele, essa sincronia seria o encontro dos tempos individuais que, numa sociedade, se relaciona de forma a compor com a diacronia, que seria a singularização desses tempos.

imobilidade. Ambos se configuram a partir da combinação estabelecida pelo contexto da situação.

Definir um espaço exige contraste com seu entorno. Exige conhecer as diferenças de potenciais que perpassam a fronteira do limite de seu espaço. Compreender o íntimo e o interior é também compreender os muros, as cercas e as bordas que o delimitam.

A casa está cercada de rua por todos os lados.

Exploremos aquele interior na intenção de desvendar o seu fora, a rua.

Um cubo branco. Correr. Atravessar de uma ponta a outra encontrando a exaustão da excreção. A ofegância de percorrer o delimitado e já conhecido desenho do quadrado. Uma corrida entre a cápsula do espaço e a colisão interna, respaldada pela fronteira; o limite entre o aqui e o acolá, o dentro que há em mim e o fora que de mim fugiu. Da membrana opaca que nos separa resta o silêncio que se debate por entre a parede. A ausência oculta se faz presente mesmo neste espaço em branco que me encontro e reencontro em solidão. Mesmo cercada pela incapacidade de enxergar além dessas paredes, convivo com a possibilidade do que não conheço, mas imagino e pré-sinto.

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva. (GUATTARI, 1992: 157)

Quatro paredes privadas exigem convite para adentrá-las. E para ser convidado é preciso estar do lado de fora. E estando do lado de fora, traço um rastro de percurso até chegar ao lado de dentro. Atravessar a porta. Existe uma linha de conexão entre o que deixei e o que agora experimento. No entanto, não poderia compor a cor marrom, partir do azul e do amarelo. As quatro paredes possuem uma paleta de elementos peculiares que limitam a série de possíveis acontecimentos. A fronteira de um espaço permeável, mas controlado, permite associação de condições e elementos a partir do que é oferecido como estando entre as quatro paredes e o suporte conduzido pela experiência do convidado.

O conjunto das pessoas que fazem parte de um espaço geram trampolins de escoamento para outros espaços não compartilhados pelo todo ali presente. Além das condições ambientes, próprias ao espaço, este é construído pelos agenciamentos de singularidades e vontades que invadem, em descontrolado, fronteiras de outras regiões.

Um cubo branco. Correr. Atravessar de uma ponta a outra encontrando a exaustão da excreção, mas além dela a colisão. Atenção para não se chocar com outro corpo também em excreção. Contaminação nem sempre preferida e escolhida, mas ocasional porque não estou só. Dois passos e freio. Um outro passa. Dar tempo ao desconhecido. Dar espaço ao passo. Tento correr e paro. Tento correr e paro. A porta se abre e mais um corpo em choque com os demais. Não mais tento correr. Caminhar e assim olhar para não me chocar. Não mais excreção, mas análise de rostos e identidades. Mais um corpo no cubo e não mais tento caminhar. Não há fora acolá, somente acá. Pequenos passos e o que eram choques se transformam em roçar. Deslizo. Escorrego em outro braço. A lembrança do toque e agora estou além do cubo branco.

Num espaço fechado, para adentrar, ou se é convidado ou se invade.

Para ir à rua só é necessário sair.

O espaço comunitário, o corredor, o elevador, são transições entre o coletivo da rua e a particularidade da casa. A rua é o espaço da heterogeneidade dos acontecimentos. De acordo com Mariza Veloso, o lugar que “deve garantir acesso a todos e comportar divisões, fragmentações, conflitos e hierarquias. Deve também comportar a construção de novas subjetividades e identidades como os gays, as mulheres, diferentes classes e etnias.” (2004: 351) O lugar para onde se encaminha a sobra, o resto, o dejetivo, o lixo caseiro e social. A rua é o espaço de excremento do privado.

Para ir à rua não é necessário convite e quando ouvimos algo sobre uma “invasão das ruas“, o assunto está relacionado ao descontrolado da situação através da quantidade de manifestantes ou pragas urbanas: ratos, baratas e pombos.

Na rua, há desconhecidos que se cruzam. De acordo com DaMatta, “na rua não há, teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade. É local

perigoso.” (1986: 29) Qualquer manifestação afetuosa remete a uma intimidade que freia o tempo rápido e corriqueiro da permanência na rua. Ela é risco porque embora, na supermodernidade defendida por Marc Augé (1994) os lugares tenham se imbuído de aspectos reguladores e padronizados, as ruas são constituídas e coloridas por uma coletividade que não permitiu anular a sinceridade realçadora do singular.

Ela é também passagem ou morada nômade. É local de transição, transeuntes temporários. Circulação arbitrária movida por razões imensuráveis. Fluxo.

Um cubo branco. Correr. Atravessar de uma ponta a outra. Não há  
ponta. As paredes caíram juntas. Sons. Buzinas, pássaros, carros,  
conversas. Asfalto e verde. Movimento que impulsiona o mesmo  
movimento de Correr. Restam desconhecidos onde o choque não mais é  
contaminação. Passagem. Passageiro e efêmero evento. Parar. Observar.  
Trajetos orientados. Atenção particular. Não há olhar. Circulação intensa  
em contraposição alguns poucos dominós debaixo de árvores. Correr.  
Uma multidão, mas ainda me encontro em solidão.

A rua, espaço aberto onde supostamente encontra-se o heterogêneo de vontades, comporta sutilezas veladas que aguardam a eclosão de suas singularidades, em potência. Realizar uma performance na rua é transitar por imaginários inesperados e fazer eclodir essas singularidades diacrônicas. É “fazer de forma que uma experiência do sensível seja possível para aqueles que o marketing condiciona esteticamente”, e isso “torna-se uma prioridade e uma responsabilidade”, como afirma Stiegler (2007: 54).

Não há expectativas sobre o que é o “dentro” da rua, porque ela é em sua particularidade o fora. Não há acontecimentos previsíveis e controlados porque trata-se de uma coletividade que não está enclausura entre quatro paredes. Correr?

Agir e provocar na rua é abrir frestas que desrespeitam a maneira habitual de comportar-se diante de desconhecidos. É mostrar-se e invadir-se permitindo rearranjar a subjetividade simbólica. É uma reação desencadeada por uma simples ação estética que permite que aqueles passantes experimentem a insensatez de não-saber, de não-reconhecer, de buscar uma razão onde a sensação impera como perturbação e afetação.

“A obra de arte só existe na medida em que ela afeta aquele para quem ela faz obra, isto é, aquele em que ela abre porque é isso que quer dizer obra, isto é, opera: trabalho, mas também abertura: isso abre, isso opera.” (STIEGLER, 2007: 55)

Ao mesmo tempo, estar na rua é estar entre muitos e suas muitas vontades e atenções e, enquanto Stiegler afirma que “para olhar (*regarder*) é preciso estar disponível”(2007: 45), na rua é preciso conquistar essa disponibilidade.

Estamos correndo num espaço-mundo onde o tempo desce a ladeira em descontrole de velocidade, enquanto isso, o deslocamento digital nos permite cruzar a fronteira do particular, envolvido por paredes que têm ouvidos, e a concretude do espaço da rua, toque e contato sem a intimidade do desejo, assume uma aridez de contraponto ao acético de solidões em frente ao computador.

O exercício de “estar” na rua, onde os simples e outrora passantes assumem o protagonismo de um experimento estético, é devolver ao sujeito o poder de reconhecer-se como singular e frear seu anseio vertiginoso pela velocidade cotidiana.

Vou criar o que me aconteceu, só por que viver não é relatável, Viver não é vivível, terei que criar sobre a vida. Criar não é imaginação é correr o grande risco de se ter a realidade.

Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*

Experimentar e interrogar – consistiu nisso todo o meu caminhar e, na verdade, deve-se *aprender*, também, a responder a tais perguntas! Mas esse – é o *meu* gosto- não um gosto melhor ou pior – mas o *meu*, do qual não mais me envergonho nem faço segredo. ‘Este, agora – é o *meu* caminho; onde está o vosso?’ – assim respondia eu aos que me perguntavam ‘o caminho’. Porque o caminho – não existe. Assim falou Zaratustra (grifos do autor).

Nietzche. *Assim falou Zaratustra*

#### **4 – Experimento e ação no público**

Desenvolvi uma dificuldade de assimilar e denominar as ações que realizei, a partir de meu corpo como matéria-prima do trabalho, de performance. Apesar de entender e acreditar que conceitualmente este seria o melhor “enquadramento”, meus ouvidos se calejaram dada a banalização e uso recorrente do termo, principalmente quando associado a desempenho técnico onde motores e máquinas expõem sua melhor “performance”. Retornamos forçosamente ao padrão, ao mercantil, ao capitalismo doentio. Não sendo, no entanto, a discussão sobre o termo o foco de minha investidura nesta dissertação, os termos ação, experimento e performance dialogam e tratam de uma mesma proposição: a ação de um corpo, presente e singular<sup>36</sup>, que move blocos de sensações e *perceptos*<sup>37</sup> entre os que com que ele se articulam.

Diante disso, em ordem cronológica, apresento três ações por mim realizadas, durante os anos de 2005 e 2006, como parte da investigação e experimentação para esta pesquisa.

A primeira delas, *Casulo*, realizada no dia 09 de setembro de 2005, no Setor Comercial Sul, Brasília-DF, local de intensa circulação de pessoas, foi criada em grupo e teve duração aproximada de 4 horas.

A segunda, *Experimentos Gramíneos*, realizada por 3 vezes, respectivamente na cidade do Rio de Janeiro - RJ ( 22 de março de 2006), Recife – PE (12 de setembro de 2006) e Buenos Aires- Argentina ( 14 de junho de 2007), manteve uma média de duração variando entre 2 e 3 horas.

---

<sup>36</sup> Ver STIEGLER, 2007.

<sup>37</sup> Ver DELEUZE e GUATTARI, 1996: 154.



A terceira, *Picola – Psicose Colateral*, foi realizada uma única vez no centro comercial de Taguatinga-DF, no dia 04 de dezembro de 2006, com duração de um picolé derretendo ao meio dia, aproximadamente 40 minutos.

Todas estão registradas em vídeo e em fotografia, garantindo a reprodução desse registro para além da efemeridade de realização da performance. Algumas fotos seguem apresentadas junto à apresentação do trabalho e o vídeo-registro editado, de cada uma delas, segue no anexo 3 deste trabalho.

#### 4.1 – Casulo

Eles são mágicos, Excelência. Artistas. Homens que vivem da manipulação de verdades simples e às vezes brutais, para impressionar.  
(trecho transcrito do filme “O grande Truque”)

A performance *Casulo* surgiu como resultado de uma pesquisa de linguagem iniciada em 2004, onde um grupo de artistas brasileiros a fim de dar segmento às pesquisas individuais e coletivamente iniciadas, resolve oficializar a criação do grupo Sonho Macbeth. Faziam parte do grupo: Willian Lopes, Nara Faria, André Araújo, Rosanna Viegas, Wilton Oliveira e eu.

Inicialmente, surgiu com a intenção de desenvolver uma pesquisa de linguagem artística que reunisse elementos do Teatro, Circo, Dança e Mímica, bem como para aperfeiçoar seus estudos sobre a obra Shakespeariana, mais especificamente o texto *Macbeth*. Acreditávamos na dissolução de fronteiras e numa “melangé” (mistura) inevitável para a criação contemporânea.

O andamento da pesquisa seguiu linhas de treinamento diferenciadas, mas que coexistiram durante o processo, eram elas: treinamento de acrobacia aérea em tecido e trapézio<sup>38</sup>, mímica dramática, dança contemporânea, dança do ventre, pesquisa teórica e

---

<sup>38</sup> Aparelho aéreo utilizado geralmente na prática circense e de ginástica olímpica composto por uma barra de metal, suspensa acima da cabeça.

visual sobre o texto teatral Macbeth e pesquisas variadas sobre assuntos relacionados, como Tarot e cultura holística.

Com o passar do tempo, conforme surgiam materiais mais concretos para a cena, começou-se a desenvolver experimentos corporais, baseados no improviso, que por vezes duravam uma madrugada inteira. Tínhamos a certeza de uma base de treinamento disciplinado, com ritmo e dinâmicas freqüentes, no entanto, jogávamos num vazio de espaço liso, onde nossa percepção estava focada em sintomas e avaliações. Até então, todo o processo percorria um caminho não muito claro sobre suas razões e objetivos; não se tinha muitas certezas sobre onde iria se chegar. Não sabíamos se existiria uma trama clara onde os elementos se entrecruzariam ou se a mistura os encaminharia para um emaranhado sem centro ou avesso.

Aos poucos, a partir das experimentações práticas, foi-se consolidando uma estética peculiar de encenação muito próxima do que se compreendia como performance. A partir dessa nova perspectiva do trabalho, outros estudos se fizeram necessários e surgiram questionamentos sobre o fazer teatral e o performático, como também, um interesse sobre a prática oriental do Butoh.

Envolvidos nessa nuvem de transformação do próprio trabalho, o grupo optou por fazer novos experimentos e treinamentos que fossem realizados, ou melhor, improvisados, em situações cotidianas na rua e com a presença de um público interativo. A rua surgiu como uma opção de desvencilhar-se da hermeticidade do treinamento entre 4 paredes. Optamos por romper com o espaço seguro de nossa “casa” de treinamento e encontros diários, para invadir, ou melhor, sermos invadidos pela eclosão de subjetividades na rua. Depois de alguns experimentos e exercícios, aflorou a performance na rua chamada *Casulo- prólogo para um sonho*.

A performance estava constituída de 3 patamares de realidade: o primeiro deles e mais onírico era formado pelos casulos (tecidos vermelhos) que guardavam 3 figuras femininas cobertas de argila, fazendo referência ao universo bruxesco do texto de Shakespeare; o segundo era composto por um guardião e cultivador desses casulos, uma figura masculina coberta de um pó branco que fazia o intermédio entre o nível mais onírico e o mais “real”, relacionado ao personagem de Seyton, fiel companheiro de Macbeth, que o acompanha no encontro com as bruxas; o terceiro era um homem

comum, vestido socialmente (terno preto e gravata), que se misturava às pessoas que circulavam pelo local da performance, e simbolizava a figura de Macbeth, detentor do poder e desencadeador da trama.



Fig. 62: Sonho Macbeth, *Casulo*, Performance, 2005.

Esses patamares de realidade também estavam representados verticalmente, em termos simbólicos: os casulos estavam suspensos numa árvore; a figura mediadora transitava entre os galhos da árvore e o chão; e o homem “comum” apenas transitava pelo local, permanecia durante 5 minutos, aproximadamente, observando os casulos, e em seguida sumia no meio da multidão.

Existia, portanto, uma determinação visual pautada em medidas e orientações pré-definidas, vertical e horizontalmente. A estrutura visível remetia a um espaço estriado que ao mesmo tempo se propunha conviver com o espaço aberto, do liso, já que percorria um trajeto que não estava marcado por pontos de sustentação.



Fig. 63: Sonho Macbeth, *Casulo*, Performance, 2005.

A performance não tinha um roteiro pré-estabelecido e partia apenas de um estímulo visual, com os 3 patamares de realidade, sendo preenchida de ações improvisadas de acordo com a situação relacional com o público.

Numa avaliação posterior, não conseguimos identificar momentos distinto de realização da ação, apenas percursos de desvelamento. Nas primeiras horas da manhã, a cidade acordou e os casulos estavam suspensos numa árvore. Entre os travestis e prostitutas da noite anterior e os mendigos que acordavam para um outro dia, aconteceram os questionamentos sobre aquela instalação. Entre o sono e o acordar daqueles que habitam e utilizam a rua como espaço de sua intimidade, adentramos sem

ser convidados com cuidado e carinho e propusemos uma outra forma de habitar onírica e incerta.

Toda a performance foi realizada num tempo muito lento. Um tempo que construía uma vivência em meio ao espaço passageiro e rápido da rua. Não haviam limites para a sua duração, sendo que essa foi sendo definida de acordo com sua realização presente. Nos enraizamos sob a forma de árvore num local específico da rua, mas aos poucos fomos criando, de forma rizomática e incontrolável, heterocronias naqueles corpos que tiveram seus tempos individuais surpreendidos e tornados indomáveis.



Fig. 64: Sonho Macbeth, *Casulo*, Performance, 2005.

Não existiam falas, apenas sons emitidos pelas figuras dentro dos casulos. Sons viscerais emitidos num processo de metamorfose dentro do casulo.

O público se inquietava: “O que é isso?”, “O que tem aí dentro desse saco?”, “Nunca vi disso na minha vida, nem no cinema!” Foram colocações recorrentes. O público estava vivo e construía as ações. Os sons guturais dos casulos surgiam também como respostas anexatas e que não podiam ser medidas ou traduzidas.



Fig. 65: Sonho Macbeth, *Casulo*, Performance, 2005.

As ações aconteciam espontaneamente e quem orientava como aconteceria esse encontro era o público. Ele vibrava, narrava, silenciava. Permanecia em pé durante duas horas sem saber ao certo por quê. Ele dava palpites, suposições sobre o que estava acontecendo e o que iria acontecer. Foram invadidos por “piratas” que saquearam suas intimidades, fazendo-os romper com estruturas e tempos cotidianos, enraizados numa repetição atrofiada, sem geração de potência.

Os piratas do mar não saqueiam para estocar. Saqueiam e dão vazão rápida ao objeto do saque porque não detêm propriedade de posse sobre um território fértil ou seguro, para que possam guardar e estocar. São fluxos que geram a variabilidade de “donos”. As sensações e percepções causadas por uma performance na rua deixam de ser

apenas subjetivas e particulares para alcançar um corpo coletivo, cúmplice de um estado anônimo.



Fig. 66: Sonho Macbeth, *Casulo*, Publico da Performance, 2005.

*Casulo* nasceu. Nasceu de uma vontade incondicional de tornar a nossa verdade-arte pública. De se libertar das paredes que nos levavam ao confinamento, e fazer brotar suspiros e furacões nas lembranças de um corpo/público.

Surgiu entre as badaladas da meia-noite e a embriaguez da madrugada.  
Entre a superação física e o descompasso mental; sem certezas ou soluções.

Idas e vindas.

Idas e vindas de um desequilíbrio transformador.

*Casulo* nasceu resposta e conjugação. Diálogo em et ceteras entre um corpo – massa que transita – e um corpo – habitat.

Revelação de um encontro construído há longas horas em meio aos minutos da rua.  
uma pausa

*Casulo* é a nossa própria metamorfose...

\*

Convivemos diariamente durante 16 meses. Construimos a expectativa de grupo que tanto almejávamos a custa de muito suor. Diariamente, em nossos encontros noturnos, realizávamos a “maromba”, que era uma seqüência de exercícios com base no tecido acrobático e trapézio, que visavam o fortalecimento físico. Anotávamos e controlávamos nosso desempenho e resistência. Acreditávamos que a partir de uma disponibilidade física encontraríamos a qualidade estética de nossa ação. Como complemento, treinávamos à base de corda, bastões e bolas, exercícios focados numa interação grupal, além do desenvolvimento de habilidades pessoais. Em “dias de muito calor, deitávamos ao comprido da erva e fechávamos os olhos quentes”<sup>39</sup>. Alguns dias, apenas ouvíamos música, assistíamos a filmes, jogávamos Tarot, conversávamos sobre a Roda da Fortuna e o universo mágico, líamos o texto *Macbeth* e tomávamos chá. Acompanhávamos as vidas diárias de cada um e esporadicamente realizávamos “madrugadas flamejantes”. Eram encontros realizados dentro do Teatro Helena Barcellos, no Complexo das Artes da Universidade de Brasília, e consistiam em experimentações de improvisos espontâneos a partir de cada vontade. O desejo orientava o traço. Nos encontrávamos às 22hs, geralmente, e levávamos elementos e objetos que considerássemos interessantes para o improviso: vinhos, taças, incensos, música, velas, roupas, textos, comidas, objetos pessoais, etc. Durante toda a madrugada estávamos envolvidos num processo criativo entre o sonho e o acordar, que foi determinante para a qualidade da movimentação, lenta e onírica, que observamos posteriormente na performance *Casulo*. Às 6 da manhã, voltávamos para casa com o sol nascendo e a sensação de um sonho transcorrido.

Cansados da clausura do treinamento, decidimos aplicá-lo à rua. Começamos a desenvolver os “ensaios” (interessante notar que nunca ensaiamos nossas “cenas”, treinávamos, brincávamos, conversávamos e improvisávamos, mas não conseguimos definir a “cena”, trabalhávamos sem a expectativa do “espetáculo” porque não sabíamos onde iríamos chegar) em bares e espaços abertos da cidade e vagávamos à deriva. Jogávamos sinuca e numa coreografia espontânea, as 3 mulheres do grupo,

---

<sup>39</sup> Trecho da poesia de Fernando Pessoa, intitulada *Guardador de Rebanhos*.



transformavam-se nas bruxas de *Macbeth* e iniciavam a movimentação lenta das “madrugadas flamejantes”. Nem mesmo conseguíamos definir personagens. Éramos todos Ladys, Macbeths, bruxas, Seytons, Reis<sup>40</sup>. Permanecíamos “congelados”, como estátuas, durante horas, e exercitamos romper o fluxo e o tempo dos lugares.

Começamos a treinar com a presença real do público que cada vez mais se tornava diretores e atores de nossa “cena”, falando, agindo, gritando, se questionando, comentando. Percorremos diversos bares de Brasília e em cada qual, sem combinações prévias entre nós, desenvolvíamos nossos exercícios improvisados. A noite e a madrugada tornaram-se elementos decisivos para a composição intuitiva posterior, *Casulo*. Aos poucos, nosso treinamento concentrava-se, imperceptivelmente, em reagir às sensações e percepções compartilhadas por aquele público autor.

Em um de nossos encontros, optamos por alternar o período de nossos exercícios e em vez da noite, faríamos uma experiência na aurora do amanhecer. Como treinávamos em aparelhos aéreos optamos por desenvolver a experiência em uma árvore e escolhemos uma no Setor Comercial Sul, Brasília-DF.

Na madrugada do dia 9 de setembro de 2005, afixamos os tecidos na árvore escolhida, entre os habitantes noturnos do local, e a partir das 6 horas realizamos mais uma experiência de uma “madrugada flamejante”.

Fomos ingênuos em não prever que nossa experiência não poderia terminar sem conseqüências. Durante vários meses nos encontramos diariamente e a força que construimos entre nós não sairia impune ao encontrar testemunhas e cúmplices sinceros. A experiência na rua, com o público vivo e em suspensão da dúvida, serviu como peça final para fechar o circuito, o interruptor que fez circular a energia.

Como descrito anteriormente, durante aproximadamente 4 horas, nos instalamos naquela árvore. Sem racionalidades, a movimentação lenta, entre o sono e o acordar, invadiu e se apossou de nossos corpos. O sonho habitava a manhã, o horário comercial e o local de trabalho, compras e serviços. Destituímos-nos do espaço fechado para gerar uma pausa no andamento e contexto da rua. Aguçamos os nossos sentidos, afinados após os meses de convívio e treinamento, para ir além dos ruídos e da falta de relacionamento

---

<sup>40</sup> Todos personagens de *Macbeth*, de William Shakespeare.

no espaço urbano. Criamos um vazio no entendimento daquele público que o fez dialogar através da surpresa<sup>41</sup>, sem previsões.

Habitamos.

Habitar o espaço transitório é construir a casa em meio à rua e irromper a barreira supostamente segura da separação territorial.

O ponto fixo da árvore e a longa duração em meio aos minutos da rua, tornou afetiva a relação entre a árvore e nossos corpos, e sons e cheiros e vontades dos corpos passantes. A contaminação do contato é também determinada pela intensidade e pelo tempo de exposição ao contato. Assim como um diafragma fotográfico e sua relação com a penetração da luz, nossos diafragmas sensoriais se mantiveram abertos a serem afetados pelo contexto em que imergimos.

Lembrei dos primeiros meses após a mudança para Brasília e da necessidade de comunicação e de me tornar pertencente ao local. Além de pertencer, construímos o local. Construímos imaginários e demos abertura ao fluir de monstros e sonhos.

Quanto ao público, co-autor e co-realizador da ação, alguns se benziavam, outros diziam: “Aqui a gente num dá valor a isso, mas lá nos Estados Unidos...”; “Nunca tinha visto um negócio desses...”; “Qual é o significado?”. Sem dúvida, esta era a frase mais comentada.

Do espanto nasce o desejo de compreensão (MEDEIROS, 2005: 14)

As observações mais instigantes ouvidas por mim, artista, durante o acontecimento poético nessa área pública central da cidade, diziam respeito à falta de entendimento sobre o que seriam aqueles seres e casulos. A teia urbana sofria alterações em seu estado usual de funcionamento, por meio daqueles corpos em dúvida, em suspensão, estacionados durante horas em pleno território de passagem.

Como dizer e proferir palavras quanto ao que não há resposta?

---

<sup>41</sup> Termo cunhado por Bernard Stiegler, acerca da percepção estética. Como afirma: “a experiência artística do sensível é a sur-preensão mais do que a com-preensão” (2007: 49)



Fig. 67: Sonho Macbeth, *Casulo*, Performance, 2005.

Relembro Artaud, quando dizia ser necessário instaurar uma linguagem dos sentidos. Fomos incapazes de dizer e de falar. Nosso som se resumiu a gemidos guturais espremidos pelo suspiro de nossos cúmplices e a silêncios eternizantes.

Assim como Ana Mendieta, escolhemos o vermelho, pelo sangue e pelo amor, e a argila e o pó branco pela conexão com a terra. O terno era o contraponto existencial à condição mítica dos outros seres e o “Macbeth” fumava cigarros, como um ser humano qualquer.

Enquanto isso, os transeuntes deixavam de ser transeuntes e exploravam suas potencialidades de comunicação. Ouvíamos, dentro dos casulos, os sons e palavras que eles emitiam e nossos gemidos retornavam como resposta aos estímulos externos. Eles narravam as possibilidades do que iria acontecer; criavam interpretações para o que viam e o que não viam; comentavam a questão política e cultural do país relacionando aquela

imagem a um protesto; ficavam apenas em silêncio, de braços cruzados, esperando não se sabe o quê (nem nós sabíamos o que iria acontecer!); chamavam um colega; entravam em lojas para perguntar o que era “aquilo”; entre outras variadas e desconcertantes ações-reações que determinavam e orientavam o percurso da ação. Assim como um espaço liso, éramos um ponto entre duas retas.

Por outro lado, além do aspecto corriqueiro das conversas, um ambiente mitológico foi criado e compartilhado. A visualidade e a pintura corporal, feita com argila e pó branco, inspirada nas práticas de Butoh, reforçavam uma experiência ancestral por vezes relacionada pelos transeuntes a monstros e demônios. Assim como no Butoh, o ato simbólico de esconder e ocultar a pele fez emergir uma noção de primitividade ritual.

A pele é o invólucro do corpo?

A matéria mensurável do corpo convive com o segredo do espaço vazio. Virtual no sentido de não ser tocável.

Quando ouço vísceras vejo um rasgo. Carne, sangue, gordura, veias.  
Tecido além da epiderme.

Quanto te toco o que posso afirmar é que encosto a pele, mas há uma composição virtual que toca o tempo, a ação, a fronteira, o espaço. O real e o virtual se alternam num descompasso, compasso.

Lá onde reina a nudez as diferenças sócias demitem-se. (MEDEIROS, 1989: 7)

Desnudamo-nos, não socialmente, mas enquanto sujeitos e singularidades. Ao contrário do que pensávamos, os “piratas” não fomos apenas nós. Circulamos entre aqueles corpos, que compartilharam o momento do encontro performático, a potência da pirataria. Como expõe John Dawsey, ao explicar a compreensão de Victor Turner (1982), a respeito dos “momentos” que constituem a estrutura processual de experiências vividas<sup>42</sup>:

---

<sup>42</sup> Esse percurso apontado por Dawsey, reforça uma questão estrutural e teórica do comportamento, mas que no entanto não está disponível de forma tão didática em nossa prática de vida. Cito apenas de forma ilustrativa, já que estabelece um contorno preciso e possível. A experiência do passado se refaz e se

- 1) Algo acontece no nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina);
  - 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda;
  - 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas;
  - 4) o passado articula-se numa “relação musical” (conforme a analogia de Wilhelm Dilthey), tornando possível a descoberta e construção do significado;
  - 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”.
- Performance- termo que deriva do francês antigo *parfounir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência. (2006:19)

No caso de *Casulo*, a experiência da performance se completou naqueles corpos e completou o ciclo de 16 meses de nossos encontros. Nos extinguimos pacificamente enquanto grupo porque tornou-se difícil a não-repetição. Convivemos com o aprisionamento de uma idéia e expressão fortes, instalada na memória grupal, que nos acompanhou como uma sombra perene de referência. Não conseguimos seguir adiante, sem o objetivo do resultado final, como outrora, porque para nós ele já havia se concluído; não como espetáculo, mas como acontecimento efêmero de habitação em corpos transeuntes, tocados para além da pele, amaciados por uma percepção surreal em suas vidas cotidianas.

Depois de transcorridos dois anos, descobrimos que nosso treinamento era simples e singelo: estava baseado na conexão entre corpos. Não promovíamos ensaios, promovíamos encontros. Além de nossos corpos, passamos a encontrar outros corpos desconhecidos no espaço da rua e, então, a experiência fez sentido e concretizou-se enquanto *parfounir*.

---

dilui de forma inapreensível estando contaminada de argumentos racionais, sensações circunstanciais, elaboração imaginativa, etc. Dessa forma, interessa-me os estímulos iniciais que desencadeiam a sensação da experiência e a conexão final que estabiliza a completude da mesma. O “meio” e o processo são desconhecidos, assim as etapas 2,3 e 4 que apresenta são flexíveis.

#### 4.2- Experimentos gramíneos

“ O que queremos de fato é que as idéias voltem a ser perigosas “

Movimento Baderna – Situacionistas

Diferentemente de *Casulo*, *Experimentos Gramíneos* não partiu de um treinamento e nem de um universo inspirado na Literatura Dramática. Surgiu de uma idéia simples e uma imagem inspirada num universo popular no qual me envolvi por afinidade cultural.

Enquanto idéia, nasceu na cidade interiorana de Laranjeiras, em Sergipe, em janeiro de 2006. Tratava-se de uma necessidade de expansão territorial da grama e da natureza, invadindo o espaço construído do cimento. (Para adentrar a casa, ou se é convidado ou se invade) A cidade serviria como lugar de minha investigação e o corpo humano seria o elo de ligação, já que é um elemento vivo e em movimento de apropriação.

Enquanto ação, concretizou-se primeiramente na cidade do Rio de Janeiro, em março de 2006. Na ocasião, no centro da cidade, comprei cartelas de grama plástica, artificial, de 20X20 cm, que serviram como peça de base para a construção da roupa-grama. Durante alguns dias, costurei uma cartela a outra, medindo e provando a vestimenta. Durante esse processo de construção, passei a vivenciar a performance, ou melhor, sua preparação, em meu cotidiano. Apesar de não estar envolvida num treinamento corporal, como anteriormente, as etapas da criação suscitavam um envolvimento e uma preparação afetiva para realização e exposição de meu corpo, solitário, em meio à rua.

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor animal de lagarto às 3 horas da tarde, no mês de agosto. Em 2 anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca.

Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores. (BARROS, 1993: 19)

Encontrei, numa noite, uma lagarta “de fogo” verde. Recolhi e a levei para casa. Enquanto costurava, também alimentava a lagarta e a cultivei. Estabeleci, mesmo que superticiosamente, uma relação de cultivo da performance e do organismo vivo da

lagarta, que diante de minha imaginação preparava-se para se tornar borboleta enquanto eu me preparava para me tornar grama.

Depois de uma semana, comprei um regador, troquei de roupa num subsolo abandonado, por detrás de uma banca de revista, e me deitei sob o sol de meio-dia do dia 22 de março, num gramado ilhado em meio ao cimento e asfalto do centro da cidade, acompanhada de dois amigos que faziam o registro em vídeo e fotografia.

Em terceira pessoa, dado o distanciamento da observação, segue a sinopse que percorreu iniciativas de divulgação posteriores:

Inteiramente vestida com uma roupa construída a partir de pedaços de 20X20 cm de grama artificial, a performer coloca-se deitada num pequeno gramado próximo a uma área de circulação intensa de pessoas.



Fig. 68: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.

Neste primeiro momento, a criatura-grama permanece camuflada e confundindo-se com a própria grama. Após um momento de imobilidade, inicia-se uma movimentação sutil e a criatura se auto-rega.

O segundo momento acontece quando ela levanta-se e, ainda com movimentos lentos, aproxima-se do espaço-concreto, deslocando-se pelas calçadas e ruas e percorrendo trajetórias comuns aos outros transeuntes. Durante essa etapa, ocorrem interações com os passantes, sem diálogos verbais, sendo ela regada por eles, espontaneamente. Em alguns momentos, a criatura também rega o seu próprio caminho.

Por último, após um longo caminho percorrido em direção a um parque ou praça importante da cidade, a criatura-grama chama um táxi e se retira do espaço da ação.



Fig. 69: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006

O espaço construído.

A circulação é intensa como partículas que se agitam com o calor do sol.

O dia acontece com buzinas, apitos, conversas, acordos, negócios, procuras, vendas e música.

São três os sinais: verdes, amarelo ou vermelho.

Passar parar e atenção!



Como rodas, são pernas que se deslocam. Muitas pernas. Muitas  
pernas se movem.

Num canto, num meio, onde ainda resta um pouco de grama  
convivendo com o cimento, repouso o meu corpo. Não um corpo nu,  
mas um corpo provido de uma camada de grama. Como se a própria  
coisa-verde contornasse membros, tronco e cabeça.

Sem rosto. Não mais identidade.

Um corpo vestido de grama camuflado por entre as formigas, a  
terra, o sol e as pernas.

A relação com o tempo se distorce enquanto o estado corpo é  
contaminado pelo estado momento e situação. Outra temperatura,  
outro campo visual, outra a-tensão. São horas pelos ponteiros como  
poderiam ser minutos.

Um limite aponta e a criatura grama se move. São os primeiros  
passos de um soerguimento. Um desprendimento e rompimento com  
a semelhante grama.

Experimento a gravidade nesta outra composição. O vento. È um  
sopro que estimula o constante movimento. Uma qualidade de  
desequilíbrio por que não se configura poste.

Mas ainda assim há um peso que me acompanha.

Por entre as malas, sacolas, caixas e garrafões de água que as  
pernas enxergam, sustento um regador. Verde, que carrega e jorra  
uma espécie incolor. Água resfria o caminho e o chão. Quente. A  
criatura grama invade o espaço cinza deixando um rastro efêmero no  
asfalto.

Aos poucos as pernas se transformam em rostos. Uma suspensão.  
Incompreensão. Uma falta de referência. Um corpo estranho num  
território conhecido. Questionamentos, dúvidas e sugestões. Somente  
respostas em silêncio.

Restam apenas vestígios. Lembranças.

Um caminho ainda por traçar.

Um diálogo em suspenso de desconhecidos no espaço particular do coletivo.

Uma criatura grama se deslocando por entre os meus.

Não há verdade.

Apenas um caminho rumo ao infinito dentro daqueles corpos que experimentaram ser grama.

O espaço construído.



Fig. 70: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.

*Experimentos gramíneos*, depois de sua concretização, instigou a necessidade em desalojar o conhecimento já instituído no imaginário dos passantes diários da rua e, assim, romper o automatismo com que frequentemente a percepção da cidade está condicionada. Como afirmaram Deleuze e Guattari: “ a cidade é o espaço estriado, por excelência” (1997: 188)

Inicialmente, o objetivo da ação era fazer um deslocamento simbólico onde a grama (verde) invadisse o espaço do concreto (cinza). O ponto de partida era misturar-se estaticamente a uma grama, situada num local de grande circulação de pessoas. A idéia

era acomodar-se na grama para sugerir que a grama-corpo fazia parte da grama-real e, deste modo, a primeira poderia ser uma extensão desta última.

No Rio de Janeiro, durante 1 hora permaneci imóvel deitada naquela grama. Todo esse tempo me serviu, mais uma vez, como uma preparação até me tornar grama. Assim como no “Casulo”, precisei de um tempo de exposição ao contato com o elemento a que pretendi me camuflar, para que daí surgisse qualquer ação estimulada pelo que me envolvia exteriormente (abertura do diafragma sensorial).

O ato de me camuflar em meio à cidade, ou melhor, em meio à grama constituía-se na tentativa de fusão entre o orgânico e o inorgânico que me apresentava ( a roupa de grama), de forma a tornar transparente a coexistência de naturezas distintas. Não pretendia fazer da rua→casa, mas fazer de minha casa-corpo a grama da rua.

Conforme o tempo transcorria, a ação se recheava.

A exposição prolongada ao sol gerou uma ardência, quase dormência, que fez com que a camuflagem na grama cedesse lugar ao regar-se. O regador, que inicialmente era apenas um elemento para carregar, assim como os transeuntes carregavam suas sacolas e caixas de compras, passou a fazer mais sentido e a ser um elemento imprescindível. A experimentação percorria o quinto elemento das heterotopias, proposto por Foucault, já que ao mesmo tempo que a ação pressupunha um sistema hermético, pois encerra em seu interior possibilidades, ela demonstra-se penetrável, mantendo relações com o exterior.

Aos poucos, com movimentos também lentos, como herança de um treinamento intenso anterior, iniciou-se o processo de deslocamento pelo espaço.

Durante os primeiros minutos com os pés descalço pisando o chão, uma constatação surgiu: eu precisaria de muita água. A condição de temperatura se impôs afetando o modo de caminhar e a ação que se desenvolvia. O chão quente e a impossibilidade de pisar com os pés descalços por um tempo prolongado fez com que meu modo de caminhar se alterasse e fosse necessário regar o percurso por onde caminhava, na tentativa de resfriar o chão. A ação livre estava, portanto, limitada por uma situação de sobre-humanidade imposta pelo sentido de sobrevivência.

Em pouco tempo, a água do regador acabou. Ao olhar em volta, buscando uma solução para a imprevisibilidade da circunstância, avistei um quiosque-floricultura do

outro lado da rua. Mais uma vez, a necessidade fez a ação e para conseguir água foi necessário atravessar o semáforo, onde as pessoas que estavam dentro do carro foram surpreendidas com a passagem de um ser-grama. O trânsito foi interferido pela passagem anônima. Em Recife e Buenos Aires, mesmo sem fala, os transeuntes/cúmplices compreendiam minha necessidade de água, ou melhor, a necessidade de sobrevivência da “natureza”, e colhiam água em casas e lanchonetes.



Fig. 71 e 72: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.

Nesse processo de se auto-regar, em virtude do calor, encontrei alguns outros corpos que espontaneamente se propuseram a me regar. Seja como exercício solidário ou como sensibilização diante da situação, o fato é que aqueles corpos desconhecidos passaram a se aproximar de mim e a fazer parte de meu campo de hecidades. Novamente encontrei cúmplices em meio ao heterogêneo e anônimo da rua e a minha ação gerou outras ações espontâneas, permitindo um encontro entre nossos corpos, sem falas, como propunha Artaud.

Os acontecimentos gerados pelo caminho, desenhava um percurso que por sua vez não estava subordinado ao ponto, assim como no espaço estriado. Como num ambiente

liso, tecia-se um emaranhado de acontecimentos e afectações desordenadas, estabelecendo vetores de direção e forças que se ampliavam para além do instante presente, na conversa por telefone, no ponto de ônibus, à noite ao chegar em casa, na hora de dormir.

A trajetória que desenvolvi era completamente desconhecida. Retomei, sem racionalidades, a “deriva” situacionista como opção condizente com a situação fluante em que me encontrava. Como afirma Paola Beresntein:

Para tentar chegar a essa construção total de um ambiente, os situacionistas criaram um procedimento ou método, a psicogeografia, e uma prática ou técnica, a deriva, que estavam diretamente relacionados. A psicogeografia foi definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos (BERENSTEIN, 2003: 23)

Apesar de não possuir uma preocupação com o urbanismo e a construção material da cidade, mantive meu foco do espaço público voltado para as pessoas que circulam e habitam o espaço. Experimentei a relação direta com as pessoas, sem a mediação da arquitetura, que invisivelmente perpassa a subjetividade coletiva.

A ação, que durou aproximadamente 3 horas, encontrou seu fim na limitação de resistência física, mas poderia ter continuado sem objetivo claro sobre onde chegar e quanto tempo isso levaria. Como afirmou um dos passantes, registrado em vídeo, “ela está se encaminhando para o infinito”.

Em Recife, num contexto bem diferente do Rio em que realizei a performance de forma completamente anônima, me deparei com um situação espetacular que absolutamente não era compatível com minha pesquisa. Estava participando com uma Bolsa das Semanadas, selecionada para a Semana de Artes Visuais do Recife-SPA-2006, e, portanto, integrava uma programação extensa de atividades abertas ao público em geral, com data, horário e local pré-definidos.

Aos poucos, dias antes da realização de minha ação, comecei a perceber que se eu cumprisse a expectativa da programação estaria traindo o princípio motivador de minha pesquisa, justamente focada na ação livre e espontaneidade do acontecimento, em meio à rua. Estaria estabelecendo contornos claros e precisos que engessariam a possibilidade do acontecimento desinteressado.

Minha preparação afetiva, em Recife, voltou-se para a elaboração de um roupa-grama, idêntica à minha, feita para uma boneca de plástico, com 40cm de comprimento, adquirida no centro da cidade. Esta seria a linha de fuga, ou melhor, a tangente de fuga para escapar a um estriamento que fazia parte de uma máquina de Estado avassaladora que cristaliza a percepção da obra de arte.

Dia-a-dia, teci sua pequena roupa e novamente me deparei com uma lagarta. Mais uma vez, cultivei enquanto costurei.

No dia e local definidos na programação, levei minha representante em miniatura e a coloquei camuflada à grama do local, segurando um bilhete com o seguinte texto:

“Isto não é uma pegadinha, mas o local de realização da performance é imprevisível e espontâneo. Nos encontramos pelas ruas.”

Segui em direção a um outro local no centro da cidade e, em meio ao “camelô”, me vesti de grama. Mesmo tendo “despistado” o público programado, alguns deles, sem que eu pudesse saber por que, se encontravam na praça para onde me dirigi. Sai por entre os feirantes e antes mesmo de chegar a um gramado, de forma não-pensada, reguei três círculos no chão e me deitei no cimento quente da praça. Me senti impotente para continuar o meu percurso, com aqueles corpos expectantes e críticos que, antes mesmo, de me “tornar” grama já me mutilavam com sua ansiedade. Meu diafragma sensorial já estava aberto e, então, deitei na calçada desfalecendo enquanto grama. Uma multidão de pessoas se colocou em círculo ao meu redor e percebi que aquela era a minha preparação.

Permaneci imóvel por aproximadamente 20 minutos sendo observada como um animal na jaula por aquelas pessoas, que já se interrogavam sobre a razão, sobre o porquê, sobre o quê e, mais uma vez, assim como no Rio de Janeiro, queriam saber o meu sexo. Dado os espaços vazios e penetráveis da vestimenta, a ação passou a ter gênero e, por detrás disso, carregou todos os símbolos envolvidos no universo feminino.

Depois de transcorridos alguns comentários e conversas entre aquelas pessoas, de forma muito sutil, uma delas pegou o regador que já estava cheio de água e me regou. Aquele ato fez renascer a possibilidade de vida e mesmo que não estivesse entre gramas revigorei a força que me fez locomover.

Para muitas daquelas pessoas, aquela figura, eu-criatura-grama, era uma espécie de fantasma, uma vida travestida de uma alegoria que superava a compreensão entre

iguais. A vestimenta passava a ser a minha pele e o meu invólucro, mas ainda assim era possível ir para além da vestimenta e ver a minha pele real, a cor e o contorno. Convivemos enquanto mulher-subjetividade com a vestimenta-grama invólucro, num processo de simbiose afetiva.

Teci um vestimenta composta por tramas que se entrecruzaram como num espaço estriado, mas ao mesmo que ao mesmo tempo permitiam visualizar a pele sensível que propunha o espaço liso. Convivi com a dinâmica de passagem e mobilidade entre a materialidade da estriagem (roupa) e a dimensão impalpável do estado pirata (liso), garantindo uma frequência variada capaz de ser tornar sintoma para outros corpos (afecto).

Por debaixo da vestimenta, utilizava apenas uma malha cor da pele que cobria as partes íntimas, com todo o resto do corpo aparente. A pele contrastava com a grama artificial e plástica que me envolvia. Elas não pertenciam a uma mesma natureza de materiais o que gerava um desconforto risível para os que testemunhavam a ação. Muitos cochichos e um cômico feroz se instalavam entre o riso nervoso e a compaixão coletiva.

O modo de andar, o ritmo, a qualidade do movimento, a não-fala, todas essas características compuseram um contraste em relação ao estado cotidiano da rua, fazendo-me sentir como não pertencente ao mesmo patamar de realidade que os demais. Esse contraponto, gerado pela diferença entre o estado cotidiano e o estado de sublimação em que me encontrava, interrompia o fluxo “melódico” do espaço de circulação fazendo com que os passantes fossem freados e de diversas maneiras interpelados pela ação.

Ainda sobre a condição de contraste, a primeira etapa da ação (preparação) se aproxima da situação do que se chama “estátuas vivas”. A esse respeito, Henri-Pierre Jeudy, em seu texto “O corpo como objeto de arte”, faz a seguinte consideração:

Para quê? Trata-se de uma paródia da arte que seus corpos propõem ao público? Esses fantasmas da cidade, inofensivos e recatados, não esperam mais nada, mostram aos que olham o quanto o corpo deixa de mudar quando ele é tomado por morto-vivo. Eles não têm sexo, nem idade e estão fora do tempo (2002: 13)

Apesar de no caso de *Experimentos gramíneos* eu, enquanto performer, possuir um sexo, como relatado anteriormente, já que a vestimenta-grama é uma membrana

permeável deixando transparecer minha condição humana, a situação de morto-vivo envolve os transeuntes em uma atmosfera “fora do tempo”, como afirmou o autor acima.

O fato de ser inofensivo, já que não há fala, não há movimento e não apresenta brutalidade, faz com que o público se permita uma interação, já que ele pode testar a imobilidade e a vida daquele ser. O “estar parado” fragiliza o sentido de “estar vivo”. A imobilidade do ser-grama favorece e ressalta, desta forma, a mobilidade e a possibilidade de interação do ser-passante.

Além disso, o fato de possuir uma “máscara”, ou seja, do rosto enquanto elemento de identificação direta e fator de singularidade estar também coberto pela vestimenta, o público que seria apenas passante, assume um protagonismo na ação de forma a suprimir a falta de “identidade” e de fala da criatura, gerando espaços de convivência e de interatividade em meio ao ritmo da rua. Os transeuntes tornam-se mediadores de circunstâncias criadas pelo estado “morto-vivo”.

De forma mais perceptível em Recife, os cúmplices da ação necessitavam uma proximidade física. Me tocavam, pediam que eu os tocasse, paravam a minha caminhada e conversavam comigo durante alguns minutos mesmo que não houvessem respostas.



Fig. 73: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.



Num dado momento de minha caminhada, formaram um círculo ao meu redor e prontamente um deles assumiu a “liderança” da situação e iniciou uma enquete quase jornalística a respeito das razões da existência daquela criatura. Aguardei pacientemente e colaborativamente ao seu exercício de cidadão enquanto protagonista da ação. O senhor “X” (porque na rua somos muitos anônimos) simulou a existência de um microfone e iniciou um processo de infindáveis perguntas a todos os outros anônimos que ali estavam. Uma discussão se instalou bloqueando a passagem naquela larga calçada. Nenhum deles era mais anônimo. Podiam não se conhecer através de seus nomes, mas exercitaram uma troca de idéias e sensações a respeito de uma simples ação. Minha vontade era fazê-los:

Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.  
(DELEUZE, GUATTARI, 1996: 10).

Mas mesmo que eu não pudesse dizê-lo, a ação o fez. Depois de transcorridos alguns minutos de discurso verbal, conectei-me a uma senhora do círculo, olhei-a profundamente e espontaneamente regei os seus pés. Depois do ato, retomando a consciência da realidade, percebi que não era “educado” molhar os pés calçados de uma pessoa que está circulando pelas ruas, sem muitas vezes ter a possibilidade de trocar seus sapatos molhados. A minha condição moral de estriamento ressaltou a não conveniência daquele ato. Parei e, então, a própria senhora pediu que molhasse outra vez. Os corpos que compartilhavam daquela situação comigo estavam mais dispostos ao espaço liso que eu me propus a gerar do que a minha moral me permitiu. Fui saqueada. E, assim, um outro rapaz também pediu que eu molhasse seus pés calçados. E mais um outro e outro. Aquela vontade e torpor coletivos, deslocou-me da “liderança” da situação me fazendo sentir completamente desterritorializada enquanto sujeito-estímulo desencadeador do processo. Me ofereci ao público e ao espaço público, assim como Marina Abramovic se doou em *Rhythm 0*. Chocada e não mais “pirata”, voltei a seguir o meu caminho desorientado.

Caminhei por longas horas e passei a encarar os limites de meu corpo e a situação de exaustão como parâmetro para a conexão que acabara de vivenciar. Lembrei-me das aulas de Artes Cênicas (minha formação na graduação) em que exercitávamos a exaustão como um princípio desautomatizador e um viés de abertura para a criação. A alteração da circulação sanguínea e o funcionamento do organismo, em situação de exaustão, liberava

a orientação racional com a qual estamos habituados e abria vazios para que se estabelecessem agenciamentos desconhecidos.

Decidi investigar um outro local também público, porém, fechado e delimitado: o ônibus<sup>43</sup>. Na seqüência de meu percurso, em Recife, adentrei um ônibus urbano circular e a recepção que há poucos minutos antes era movida por um interesse íntimo e próximo ao toque, transformou-se em apenas um olhar curioso e até reprovativo. Fui marginalizada pelos poucos passageiros e minha interação focou-se em momentos de parada nos pontos de ônibus. O confinamento entre as paredes do ônibus bloqueou o conjunto de reações dissimétricas. Num espaço de circulação pública, na rua, porém fechado e limitado pelo pagamento da passagem, o fluxo de eclosão de subjetividades compartilhadas foi interrompido.

Depois de mais de 4 horas de ação, desci na estação de metrô e retirei a vestimenta num banheiro público.



Fig. 74: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.

---

<sup>43</sup> Sabendo da possibilidade de querer investir em outros espaços, reservei algum dinheiro em minha roupa íntima.

Depois de sua concretização no Rio de Janeiro, nos outros locais que realizei a ação, busquei um elemento diferencial diante do contexto. Em Recife, dentro do regador, guardei algumas sacolas plásticas motivada pelo enorme descaso ambiental para com os rios que circulam pela cidade, repletos de lixo e poluição. Elas me seguiam e dificultavam a minha caminhada já que, com o vento, se enroscavam em meu corpo. Busquei me aproximar do convívio cotidiano daquelas pessoas.

Em Buenos Aires, levei alguns elementos, sem saber ainda qual deles utilizar. No contato com a cidade, em clima de inverno com uma média de 4 °C, optei por usar uma máscara de gás. Depois de alguns dias de convívio, achei a cidade um tanto quanto traumatizada por uma ditadura militar rígida e recente. A tortura permanecia no imaginário e no discurso daquelas pessoas e, então, a máscara de gás que, além de me proteger de um frio adocedor, carregava em si o sentido da guerra e da dor daquelas pessoas.



Fig. 75: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.

Do hotel onde estava hospedada, desci do apartamento já vestida de grama e passei pelo saguão de entrada, ainda protegida pela calefação do prédio. Ao abrir a porta

de entrada, que dava acesso à rua, o vento frio imobilizou minhas células e permaneci como uma estátua na porta do hotel. Os pés descalços me permitiram entrar em contato com o íntimo da rua e aos poucos recobri as forças para seguir. Diferentemente das outras vezes, preparei-me dentro de meu quarto, em virtude do frio, e tinha um local definido como passagem. Pretendia passar pela Praça do Congresso. Deparei-me mais uma vez com a programação prévia e optei por utilizar a expectativa criada como local de passagem.

Num país estrangeiro, de língua estrangeira, com costumes, roupas e temperatura estrangeiras, meu percurso se tornou solitário e de comunicações menos discursivas do que antes. Não existia toque e existia pressa nas ruas para encontrar algum local seguro e quente. Decidi ir além de meu limite. Descalço e com pouca proteção, resisti ao frio para liberar aqueles corpos aprisionados pela história e memória do local. As poucas coisas que pude compreender de sua língua estrangeira, foram comentários sobre a exposição ao frio. Percebi que nossa conexão se estabelecia pela necessidade de compaixão das pessoas. Muitas perguntavam onde estava a minha mãe, se precisava de um cobertor, se queria mais água. A primeira vez que me regei em Buenos Aires fiquei sedenta pela água porque era mais quente que a temperatura do ambiente. Regar, assim como em Recife e no Rio, era um alívio, só que ao inverso. Perpassavam por mim forças estriadas e lisas: desejava o amparo ao frio, ao mesmo, tempo o limite do risco e da sublimação do mesmo.

Em Buenos Aires, mais uma vez, lembrei do trabalho de Ana Mendieta e do “corpo” consumido pela terra. No frio de Buenos Aires desejei que meu corpo adentrasse a terra, não apenas camuflado por entre árvores ou gramas, mas como parte constitutiva da terra mãe que acalenta.

Cheguei à praça do Congresso, como esperado, e mais uma vez a ação foi compreendida como um protesto. Muitos consideravam uma manifestação a favor da sobrevivência da natureza, mas ao mesmo tempo percebiam uma dimensão menos “realista” e prática, em virtude do estado de suspensão, comentado anteriormente.

A dimensão indizível e invisível na paisagem cotidiana, esse momento de surpresa da referência conhecida, possibilitava sugestões de interpretação díspares. A

dimensão política e sagrada conviviam como possibilidades da necessidade de entendimento.

Além de enquadrada como protesto, a ação, principalmente no Brasil, por vezes foi confundida com uma promessa. O espaço público foi capaz de absorver a dimensão política e sagrada, numa compreensão parcial de que a rua é local de compartilhar apenas essas duas dimensões. A dimensão íntima e subjetiva é relegada ao espaço da casa e a arte, não fazendo parte do cotidiano dessas pessoas em sua relação com o espaço público, poucas vezes foi cogitada como possibilidade.

De um modo geral, diferentemente de *Casulo*, que possuía uma situação fixa, na árvore, caminhar e tornar a ação móvel em *Experimentos gramíneos* fez com que a ação acompanha-se o ritmo da rua. A forma com que interrompia e interferia o ritmo dos passantes, não fez com que as pessoas ficassem paradas por horas, como no *Casulo*. A partir do momento em que o ser-grama se deslocava no espaço, penetrando o ambiente de circulação dos seres vivos, a sua presença parecia incomodar já que assumia um caráter fantasmagórica reunindo o contratempo do estado-morte com o movimento próprio à vida.

Em Recife e no Rio de Janeiro, talvez por conta de um clima que favorece o contato e a troca entre as pessoas na rua, o fato de caminhar e se locomover fez com que uma grupo de pessoas desorientados pela falta de compreensão racional e sem respostas, seguisse a ação transformando-a numa procissão de duvidosos , afetados pelo ato singelo da ação:



Fig. 76: Maicyra Leão, *Experimentos Gramíneos*, Performance, 2006.

Carreguei comigo as lembranças daqueles corpos duvidosos e em surpresa, durante muito tempo. Fomos todos cúmplices de um encontro inenarrável em meio à correria da rua, um estado pirata. A grama plástica assumiu minha pele-orgânica e as lagartas sempre sumiram. Nunca as vi borboletas, talvez por que, como diria Stiegler, nossos “espaços” não se cruzaram sincronicamente.

#### **4.3 – Picola – Psicose Colateral**

O público outorga credibilidade porque não existe engano para quem espera o milagre.

Marcel Mauss. *Ensaio sobre a dádiva*.

Em dezembro de 2006, por qualquer razão indiscernível, encontrei-me no centro comercial da cidade de Taguatinga-DF, ao meio-dia, disposta impulsivamente a realizar uma ação na rua. Elaborei silenciosamente a ação e em 4 de dezembro, com dois amigos que me acompanhavam como equipe de registro, concretizei o ímpeto.

Os materiais utilizados foram fios de silicone, transparente, que envolviam meus braços e pernas, formando gomos de gordura, carne, vasos e pele que deformavam a aparência uniforme do corpo. A forma assemelhava-se a uma boneca grotesca e foi ressaltada pela utilização de uma roupa feminina composta por uma saia vermelha e uma blusa branca.

Impedi a circulação sanguínea fluida em preferência ao bloqueio. O corpo em desejo que não encontrava o campo fértil e desobstruído para a efetivação da vontade. Desejei me oferecer e me desnudar como intimidade em risco, assim como Marina Abramovic e Ana Mendieta que se colocaram em experiência para abrir frestas em desconhecidos e cavar espaços de ausência que fossem preenchidos por verdades adormecidas.



Fig. 77: Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

Como artifício de risco para a performance, utilizei um patins, modelo tradicional com rodas paralelas, que dificultava a passagem pelas calçadas e locais de circulação habitual das pessoas. Como elemento de contraste, um picolé de uva, preso com fios de silicone no topo de minha cabeça, emoldurava o tempo de realização da performance (o

tempo de um picolé derretendo ao meio-dia), gerando uma condição situada no instante, através do derretimento “ao vivo” do mesmo.

A ação, pretensiosamente performática, se resumia em tentar caminhar pela calçada quebrada e não propícia à circulação sobre rodas, traçando um percurso indefinido que ia sendo delineado através da interação com os transeuntes que se tornaram autores da mesma. Assim como as outras ações já comentadas, de acordo com os eventos gerados no momento da ação o percurso ia se construindo, bem como os estímulos iniciais iam sendo desfeitos e reconstruídos.



Fig. 78: Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

No decorrer do processo, os passantes que circulavam no local desenvolveram atitudes intensas e determinantes, que se constituíram no próprio desenvolvimento da performance. Assim, o título da ação, *Picola- Psicose colateral*, faz referência direta às “psicoses” e devaneios individuais, do público/autor, afluídas a partir do estímulo da performance. O termo *Picola*, referência ao elemento Picolé, serve também como síntese e abreviação da locução *Psicose Colateral*, que foi o efeito de maior destaque entre o público/autor, já que cada uma das pessoas desenvolvia uma narrativa pessoal a respeito



da ação proposta e associava a sua causa a efeitos psicóticos de loucura e desequilíbrio mental, da performer. Por outro lado, cada qual realizava ações engendradas numa dinâmica subjetiva que da mesma forma tangenciava bordas de sanidade e insanidade.

Diferentemente das outras experiências-performances, analisadas nos capítulos anteriores, em *Picola* sobrevivi a um afogamento.



Fig. 79: Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

A princípio são imagens. Mas não seriam apenas imagens se não fossem as situações em movimento. A reunião de um picolé de uva, patins, saia vermelha, blusa branca, fio transparente e o corpo humano que se desloca adquire qualquer forma inenarrável que suscita reações e estímulos, também indescritíveis, nos outros corpos que transitam desatenciosos.

São como psicoses colaterais que se desencadeiam e geram o efeito aglutinador do “estar” em meio à multidão. O anonimato se desfigura e cede espaço a uma solidariedade e comunhão gratuita entre desconhecidos. Um exercício de “estar” em meio à multidão.

Quanto a mim, ofereço o risco. Ofereço a possibilidade da queda, um obstáculo à circulação sanguínea e o tempo de um picolé derretendo ao meio-dia.

A cada tentativa de passo, escuto suspiros de espanto, temor, riso, comoção, dúvida.

O líquido doce (picolé de uva) escorre pelo meu rosto e a cada gota a saliva rebate amarga. Aquelas pessoas desconhecidas que me movem parecem abrir suas feridas e tentar amparar o meu sangue.

O simples gesto de ajudar a descer uma rampa se transforma em um toque de compreensão e de conexão. São igualezas que se roçam, enquanto buscam uma resposta...  
...muda.



Fig. 80: Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

Estimulada por um vídeo de Ana Mendieta, em que sangue corre em sua testa, quis jogar ironicamente com elementos relacionados a uma densidade simbólica, como o sangue, a partir de elementos populares que combinados e desterritorializados de seu local comum, suscitassem uma experimentação aberta.

*Picola* surgiu de uma imagem, sem conceito pré-estabelecido. As certezas eram: não utilizaria mais uma vestimenta ou pintura corporal que escondesse ou dificultasse a percepção de minha estrutura feminina e meu rosto; ao mesmo tempo, utilizaria elementos efêmeros, que tivessem duração definida; além disso, assim como os pés descalços e o chão quente, em *Experimentos gramíneos*, que modificaram e moldaram a forma de andar, utilizaria um elemento nos pés que causasse efeito semelhante.

Optei então por colocar um picolé de uva no topo de minha cabeça, consciente de que ele escorreria pelo meu rosto. No ato de realização da ação, percebi que a temperatura fria favorecia também a abertura do chacra<sup>44</sup> coronário, situado no topo da cabeça, diretamente relacionado à intuição e à espiritualidade superior. Mesmo imperceptivelmente e por vias nem sempre claras, esses pequenos redutos de energia que construímos e com os quais alimentamos a performance contribuem para um confluência entre os corpos integrantes da ação, permitindo um acontecimento coletivo que tenha relevância poética para cada subjetividade envolvida. O sentido da preparação prévia, portanto, reside justamente nesse “alimentar” e “cultivar” a densidade energética e poética da ação.

Sobre os outros materiais utilizados na performance, apesar de não querer camuflar a minha pele, decidi dificultar a circulação sanguínea de modo a gerar uma conotação de pulsão contrária à vida. Mesmo que os fios não bloqueassem por completo a irrigação sanguínea, de forma que comprometesse minha saúde, o ato de espremer e apertar, além da imediata noção de auto-sacrifício e flagelação, remetem a um símbolo contrário e em contraponto ao deslocamento físico que sugere uma extensão da vida.

A opção pela utilização dos patins adveio da busca por alterar o modo como caminhar, em meio à rua, gerando um estranhamento em relação à forma de caminhar dos outros passantes. Por outro lado, para mim, enquanto performer, a tentativa de caminhar por sobre um piso não favorável ao deslizamento, servia como forma de me manter ativa e em estado de tensão, já que estava exposta ao risco da queda. O risco da queda foi outro elemento através do qual foi possível uma conexão com o público passante, já que abria um canal para o exercício da ajuda.

---

<sup>44</sup> Pontos energéticos explorados por filosofias orientais.

A roupa escolhida buscava apelar a um universo feminino, básico, sem muitas dicas sobre classe social. A blusa branca receberia os pingos do picolé de uva e a saia em vermelho realçava a feminilidade, ao mesmo tempo, que remetia ao vermelho do sangue.

No dia da ação, enrolei-me no fio de nylon e calcei o patins minutos antes de partir para a rua. Não houve grandes preparações para a realização dessa performance. A preparação se resumiu a uma tensão<sup>45</sup>, que por sua vez gera uma atenção e a formação de um campo energético que favorece a confluência de vetores para a concretização do ato. Durante aproximadamente 1 mês, maturei a idéia até sua realização e em poucos minutos estava vestida e pronta para a rua. Segundos antes, comprei o picolé e passei o último fio para prendê-lo.

Na rua mais uma vez, meu corpo, residência de minha subjetividade, foi invadido. Existia um convite, uma propulsão à interação, mas, no entanto, qualquer expectativa de minha parte foi corrompida pelo turbilhão de vontades e apoderamento que aqueles outros corpos executaram sobre mim. Passei a ser louca, suicida, decepcionada amorosamente, possuída demoniacamente, santificada, anônima em devaneio. A cada passo, vivenciei e acreditei nas possibilidades que aqueles corpos em suspensão levantavam. Deixei de ser exclusivamente ação e fui vítima de uma seqüência encadeada de reações, afloradas por aquelas pessoas.

Novamente sem falas de minha parte, a dúvida e a necessidade de compreensão daquele público/autor fez com que ligassem para a polícia e para o corpo de bombeiros para que viessem me recolher da rua<sup>46</sup>; exigiram que eu escrevesse meu nome em uma folha de papel, sem sucesso; me impediram de continuar caminhando, também sem sucesso devido à repreensão de uma parte do público; fizeram uma breve dexorcização, surpreendentemente, também sem sucesso; até que enfim arranjaram 3 tesouras em lojas da região, cortaram meus fios e retiraram o picolé.

Retomei pensamentos sobre a arte amparada por instituições e apoiada em uma estrutura de reconhecimento do produto artístico. Naquele caso, na rua, não havia

---

<sup>45</sup> Esse termo tem sido utilizado com freqüência nos tempos atuais associado a um estresse, no entanto, neste caso, está sendo usado como artifício do corpo em presença poética e um estado de percepção global aguçada.

<sup>46</sup> Estava pronta para ser levada pelas autoridades. Por um triz, entrei em um estado catártico de absoluta crença e realidade do que se passava. Por sorte ou azar, as autoridades recusaram-se a me retirar das ruas sob a alegação de que não eram os responsáveis por aquele procedimento.

resistências e/ou pré-conceitos estabelecidos por que nem menos havia sido cogitado qualquer referência a uma obra artística. Diferentemente de performances em galerias, museus e espaços referendados como artísticos, onde “apenas iniciados se sentem convidados ao *in situ*, apenas iniciados ousam penetrá-los” (MEDEIROS, 2005: 106), a rua permite o domínio público, onde o poder e as vontades se distribuem organicamente. Dessa forma, continuando com Medeiros, não mais “o artista é assim frustrado de uma ressonância social” (idem: 106).

Após cortarem meus fios, acreditei que a ação teria finalizado e continuei seguindo meu rumo indefinido. Tolice. Eu não estava no controle da situação e fui completamente tomada pelo povo, que continuava me seguindo, até retirarem meus patins. Acelerei o passo, mas, não satisfeitos, ainda me seguiam até que finalmente, já sem suportar mais aquele torpor, abri a minha boca e falei. A única coisa que disse foi “Não” e sinalizei para não mais me seguissem.

Naveguei. Imergi num processo de sobrevivência embaixo do mar. Deslizei num espaço liso com patins que não circulavam pela calçada, num processo de entrega e acolhimento, onde me doeie a quem estivesse disponível. Cavuquei a disponibilidade de forma a não abandonar impunemente os passantes que foram cúmplices do ato. Estriei braços e pernas, trançados com fios de silicone, de forma a não permitir que aquelas sinceridades fugidias corressem sem retorno. Invadi e abri frestas que se apoderaram de mim até ouvir a única voz como um pedido de desistência.

Diferentemente das outras experiências-performances, analisadas nos capítulos anteriores, em *Picola* sobrevivi a um afogamento.

Durante dias fiquei me perguntando a razão, o motivo pelo qual aquelas pessoas me seguiam freneticamente gerando aquela procissão em meio à melodia da rua. Contrariei o que eu mesmo já tinha afirmado sobre as razões e os porquês: são muitos e são nenhuns, desconhecidos e sinceros.

Por outro lado: "O procurar sem encontrar é o que permite continuar" (MEDEIROS, 2005: 23).



Fig. 81: Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

\*

>From: "Magno Assis" <[magnoassis@gmail.com](mailto:magnoassis@gmail.com)>

>To: [mayleao@hotmail.com](mailto:mayleao@hotmail.com)

>Subject: Re: picola

>Date: Sun, 4 Feb 2007 20:32:40 -0200 >

Pois é, Mai,

Vou começar tecendo alguns comentários, depois posso enviar mais.

Primeiro falo sobre a maldade, no sentido de que nós artistas quando estamos no comando da situação numa performance e, ao mesmo tempo, estamos de certa forma, como conversamos hoje à tarde, "conectados" com alguma outra força que não pertence a esse nível de percepção terrestre, interferimos com ela no cotidiano de nossas e das outras vidas.

Neste caso especial de "Picola", há de se pensar um fator muito importante e favorável a sua intervenção: você demonstra uma fragilidade feminina muito intensa o que causa na audiência uma vontade de ajudar, de te socorrer...Você estava no comando da situação, e tinha consciência de sua ação: a Maicyra, pessoa, sabia que aquilo tudo era, de certa forma, "mentira", que você não estava em debilidade mental ou prestes a suicidar-se, mas a audiência, não. Ela estava preocupadíssima com seu bem-estar, sua integridade como uma "menina perturbada, quem sabe louca" que a qualquer momento iria se matar. Sua expressão deixa nítida esta situação.

Não se esqueça: você é acima de tudo uma atriz! E o povo que estava presenciando sua ação não sabe disso. Imagine se aquele senhor que bateu duas vezes na madeira, inconformado naquele estado de não-entendimento da vivência que estava experimentando, soubesse que aquilo tudo era uma performance, qual seria a reação dele? Ou imagine outra coisa: você sendo aquele moço, o que bateu na madeira, ou tantas outras que viram sua intervenção e acreditou na sua intenção corporal. O que você faria se soubesse que dispensou a atenção e preocupação para uma situação de, digamos assim: uma "pegadinha".

Nós nos divertimos em ver o registro em vídeo, não foi? Por outro lado é interessante para se medir a reação da sociedade diante de um fato deste. O quanto elas são solidárias, o quanto estão preocupadas com os outros. Mas isso é outra análise que posso fazer, mas o que me motivou a escrever e pensar sobre sua "Picola" foi esse aspecto de estar de certa forma brincando com a realidade de nossas vidas.

Beijo,

Magno.



Fig. 82: Maicyra Leão, *Picola - Psicose Colateral*, Performance, 2006.

Por nada?  
Por nada? Você nunca entendeu porque fazemos isso? Para que a platéia não saiba a verdade. O mundo é simples e miserável, ele é sólido como uma rocha, mas se consegue enganar as pessoas, por um segundo. Você consegue entender tudo e então você consegue ver alguma coisa muito especial. Você realmente não sabe? Era o olhar daqueles rostos...  
( trecho transcrito do filme "O grande Truque")

Em 05/02/07, Maicyra Leão<[mayleao@hotmail.com](mailto:mayleao@hotmail.com)> escreveu:

Querido,

Durante alguns dias depois da realização da "Picola" convivi com uma angústia e uma sensação de imoralidade por estar "brincando" com as pessoas que desprenderam seu precioso tempo em me acompanhar e a exercitar seu espírito de solidariedade.

Depois desses alguns dias, me convenci de que não há arrependimentos. Eu, no meu estado sádico, joguei acidamente com sensações tão sutis, doces e frágeis. Lembra do teatro do invisível? A minha performance, eu diria, trata do invisível.

Primeiro porque, mesmo sendo atriz de profissão, naquele momento cada célula se mobiliza para um estado de fragilidade de exibição que em momento nenhum tangencia a representação.

São lágrimas salgadas produzidas por mim e estimuladas por aquelas pessoas que são, imperceptivelmente, as protagonistas da ação.

Seria pegadinha se fosse um engano, mas posso garantir que qualquer passo que eu tenha dado foi sincero e que nunca afirmei ou consolidei rótulos. não disse que era louca, suicida, mas poderia ser. As conclusões pertencem a cada um e não posso me responsabilizar por elas - daí, Psicose Colateral (subtítulo de Picola).

Em segundo lugar, a minha fragilidade advém justamente do fato de eu não estar no controle da situação... São diversos seres que se apropriam de mim, da minha imagem, cortam meus fios com tesouras, me seguram, me param, tiram os meus patins sem que eu possa resistir. Definitivamente, não estou no controle da situação e o meu estado catártico é a forma de sublimação e a ponte de conexão onde, como conversamos ontem, sou (somos) apenas a ponte, o canal.

Por fim, "desmascarar" faria sentido se houvessem máscaras.

Quando eu já não queria mais suportar as dores daquelas pessoas que me acompanhavam, sentei-me no ponto de ônibus e esperei "a equipe" (câmera e foto), que estava me acompanhando, a ir me buscar. Duas moças (público) que me seguiam viram eu me sentando e combinando com eles de ir me buscar. Mesmo sabendo que eu tenho voz, que eu sou uma pessoa comum, que posso estar louca ou não (que posso estar fazendo uma pegadinha) elas não questionaram, porque a sensação invisível supera a condição racional de estar sendo enganado ou estar participando de um grande jogo.

Aquelas pessoas estavam no lugar errado, na hora errada, ou certa. Foram cúmplices de um **estado pirata** onde não há palavras e nem respostas... A mentira ou a verdade que vivenciamos juntos suspende a falta de cumplicidade coletiva e nos torna conhecidos de um sensível em meio ao inesperado urbano.

Continuemos nossas conversas.

Beijos,

Mai.

\*



Fazendo um paralelo entre os três trabalhos apresentados, podemos destacar alguns aspectos que permeiam ambos, bem como, outros indicadores que serviram como fatores diferenciais para essa análise.

O primeiro aspecto que gostaria de apontar é o fato do público, antes simples transeuntes e, em poucos casos, habitantes da rua, assumir o protagonismo da ação. Por não ter uma narrativa ou um roteiro/percurso definidos, o instante de realização da ação é central na execução da mesma e, portanto, as pessoas que circulam pelo local no momento da ação, são, mesmo que não tenham consciência disso, os condutores de um ato, sem retorno. Somos invadidos, público e performer, num processo mútuo de conexão e estímulos, construindo uma obra que é o processo de realização, onde a autoria e o poder da realização são dissolvidos entre todos os presentes-testemunhas. O estado pirata que se instaura a partir desse contato dissolve os donos-autores e permite um revezamento de protagonismo em meio ao ritmo acelerado a que estamos fadados.

Outro aspecto é o fato de que, por eu não falar, outras vozes tendem a “responder” ao vazio criado pela dúvida. Meu corpo passar a ser apenas o entremeio pelo qual aqueles outros corpos se projetam, expondo imaginários, fantasias, medos e vontades, e estimulando suas subjetividades a um encontro inesperado. A única pessoa que, supostamente, conhece a verdade em relação àquele acontecimento em meio à rua sou eu, que nada respondo, ou seja, não determino e nem delimito, justamente porque em muitos momentos durante as ações minha racionalidade era incapaz de absorver os motivos pelos quais estava ali. Eu e os transeuntes somos roubados de nossa dimensão cotidiana habitual gerando uma situação ímpar que venho chamando de estado pirata.

Em todos os trabalhos, de forma menos notável em *Picola* que variava entre o rápido e curto e o lento e longo, em virtude dos patins, agi corporalmente de forma densa e lenta. Seja pelo treinamento iniciado na formação em Artes Cênicas, com técnicas de “câmara lenta”<sup>47</sup>, ou em grupo como em *Macbeth*, seja porque ao entrar em ação a movimentação rápida da rua me exige uma qualidade diferenciada para que eu possa agir em contraponto a ela, o fato é que este tipo de movimentação e densidade gerou

---

<sup>47</sup> Em minha formação na Universidade de Brasília, alguns professores e mestres como Hugo Rodas, por exemplo, utilizavam a “câmara lenta” como técnica para a compreensão e domínio corporal. Não apenas numa atitude física, mas como uma consciência do estado energético envolvido na manipulação do corpo.

justamente um contraste em relação aos corpos rápidos e despreocupados com uma densidade poética no caos urbano. Essa qualidade corporal e as dimensões invisíveis e energéticas envolvidas na ação possibilitaram uma atmosfera de sublimação que tangenciou o grotesco em *Casulo*, a feminilidade de *Picola* e o cansaço de quase extinção em *Experimentos gramíneos*.

Além do aspecto imaterial dessa qualidade de movimentação, algumas razões bem lógicas favoreciam o deslocamento lento: em *Casulo*, permanecemos por quase uma hora dentro dos casulos com o corpo dobrado e, portanto, para iniciar qualquer movimentação tínhamos que ter um cuidado de lentidão com o corpo que estava quase que completamente adormecido; em *Picola* a dificuldade de movimentação com os patins necessariamente me obrigava a andar lentamente, mas ao mesmo tempo, em risco de queda, movimentos bruscos, na tentativa de alcançar o equilíbrio, aconteciam; já em *Experimentos Gramíneos*, a própria vestimenta inviabilizou um deslocamento rápido, pois, apesar de ser leve, possuía uma armação não moldável que fazia com que meus passos ficassem mais abertos.

Em cada um dos trabalhos, utilizei um elemento que favorecesse a continuação do movimento. Em *Casulo*, o fato de estarmos suspensas na árvore sugeriu que, estávamos em um patamar de altura superior, e que desceríamos. A movimentação neste caso, teve uma referência de fim, diferentemente dos outros dois trabalhos. Em *Experimentos gramíneos* o constante regar gerava essa sensação, enquanto que, em *Picola*, os patins se encarregavam do movimento (mesmo que interrompido espontaneamente pelo público). Nestes dois últimos trabalhos, também optei por utilizar contrapontos com relação aos materiais utilizados e o sentido de organicidade do corpo, para romper e gerar um contraste que incomodasse a percepção.

Em relação a estar em estado de performance em grupo e solitariamente, nas primeiras execuções solitárias senti o peso e a responsabilidade em manter minha força poética e concentração, invadida por aquelas outras tantas outras vontades. Como afirmam Deleuze e Guattari, “há sempre um coletivo mesmo se está sozinho” (1996:12), mas a grande diferença, ao meu ver, na situação de rua e de performance, é que necessitamos de uma força extra para não sermos devorados e engolidos por tantas interferências e subjetividades. Em grupo, assim como a multidão, éramos também uma

pequena multidão integrada. Aos estar “só” na rua, a equipe de registro tornou-se meu porto seguro, e mais uma vez me senti em grupo, mesmo que estivesse apenas eu em situação de exposição afetiva.

Quanto ao registro, em ambas as performances, longe de ser um artifício que gerasse espetacularidade ao evento, a documentação e a equipe de pessoas envolvidas se tornaram público assim como os demais passantes. Em todos os casos, houve uma preocupação de invisibilidade e discrição para que os recursos tecnológicos utilizados não interferissem na obra, de forma a distanciá-la de sua dimensão poética e não-programada. Além disso, como abordado anteriormente, o recurso tecnológico da telefonia celular e a possibilidade de captação de imagens a qualquer momento do dia, faz com que a câmera fotográfica digital (simples e sem muitos recursos que a diferenciasse das demais) e a câmara filmadora digital (de pequeno porte e do tamanho de uma mão fechada) se dissolvessem em meio aos vários telefones celulares que tentavam congelar a imagem para posterior divulgação e apreciação. O cidadão, nos dias de hoje, habituou-se a esses recursos e se relaciona de forma menos estigmatizada e receosa do que anos atrás.

Por fim, a característica mais importante em todos os trabalhos, ao meu ver, foi o fato de que nenhum deles estava rotulados ou indicados como arte.

Então, para ser verdadeiramente *ex situ*, o trabalho não deveria nem ser anunciado como arte. (MEDEIROS, 2005: 106)

Este simples ato possibilitava então que a fruição da obra ocorra de forma aberta, abrindo caminho para outras conjunções e enfatizando a questão da experiência, não apenas como pesquisa, mas como sensação. Trata-se de um processo que não busca uma equivalência na lógica normativa, mas uma “tomada de posse” (experiência), ordenada pelos sentidos, tornando vivo o estado de atenção em relação à obra. O aspecto sensível, no entanto, não se encontra distanciado do intelectual, mas é na passagem entre eles que se estabelece o vínculo da experiência e, por sua vez, da vida que vai além da mera recepção passiva.

Embora a tentativa fosse de criação de espaços lisos em meio ao estriado da rua, recorrentemente oscilei entre ambos os aspectos. Experimentei percorrer os dois campos consciente de que a situação pura e isolada de um deles inevitavelmente escorregaria a

uma possibilidade vaga e impalpável. Por outro lado, a situação de estado<sup>48</sup> liso gerada pela ação performática, baseada na ação livre e no aflorar de sinceridades veladas, além da não rotulação quanto ao objeto artístico, permitiu “ocupar sem contar” espaços de potencialidade subjetiva que encontravam-se seguros em intimidades que foram saqueadas pela experiência-performance.

A partir da afirmação de Luciano Fabro propondo “uma leitura liberada dos hábitos intelectuais que intervêm quando se consideram produtos artísticos. Trata-se de ler as coisas, não os próprios pensamentos” (2006: 148); acredito que a atitude estética está sempre presente no contato com as coisas, quando não estamos submetidos a uma atitude instrumental. E, nesse sentido, não devemos permitir que poéticas se cristalizem em formulações contidas nos processos gerando um esquema coerente. A ordenação da percepção deve emergir da experimentação do contato e do vínculo estabelecido entre sujeito e obra, oferecendo a oportunidade de dar vazão a situações de reconstrução:

somos levados a ordenar não porque alguém imponha isso, mas porque é assim: quando nos damos conta da não-ordem (situação de pânico), se não somos imbecis ou se não estamos naquele estado de imbecilidade que caracteriza 99% das horas do dia, somos levados a ordená-la. Temos então que reordenar, mas sem saber como (idem: 145).

Neste sentido, a necessidade de significação imposta pela percepção de um universo estranho e não-conhecido (performance), em local de domínio público, como a rua, instala uma ansiedade vertiginosa de compreensão, pautada num viés de discurso e de linguagem em palavras, associado a sensações que perpassam os sujeitos de forma nem sempre absorvida no momento do acontecimento performático. Essas sensações brutais são motivos para as “procissões” de pessoas que me acompanharam durante as ações, que mesmo sem respostas, continuam com suas brechas no entendimento racional, seguindo um caminho desconhecido.

---

<sup>48</sup> Optei por utilizar o termo “estado” já que evidencia a possibilidade de não mais existir, com o passar do tempo.

Que mais esse procedimento ressalta senão (desculpem) uma certa tolice de Sócrates? Que idéia perguntar a um poeta o que ele quis dizer. Não fica evidente que se ele é o único a não poder explicá-lo é porque não poderia dizê-lo de outro modo (senão, com certeza, o teria feito)?

Não esperem de mim uma tal presunção. Qualquer um é mais capaz do que eu de explicar meus poemas. E eu sou, com certeza, o único a não poder fazê-lo.

Francis Ponge. *Métodos*.

Toda afirmativa fechada tende rapidamente a envelhecer

Maria Beatriz de Medeiros. *Aisthesis*.

## Conclusão

Acho que o nome empobreceu a imagem.  
(Manoel de Barros. *O livro da ignorância*).

Os corpos produzem estímulos. Eles são o agente de formas de expressão, de idiomas e gestos e, sendo assim, de um conjunto de sinais que na verdade não pertencem ao registro da linguagem como tal. Buscar uma linguagem dos sentidos, como propunha Artaud, exige um estriamento que não é coerente com a própria percepção do corpo em ação. O corpo em acontecimento performático vai além da noção de linguagem enquanto esfera de comunicação. Ele é capaz de envolver e tocar espaços adormecidos e que, por sua vez, podem gerar uma série de acontecimentos com frequência, variabilidade e forças indefiníveis.

Fazer eclodir uma cadeia de sensações e percepções em meio à rua, estimulados pelo corpo em ação e sem respostas diretas, exige a coragem e a imprudência de reconhecer que não é possível o controle e o traço reto.

Na rua, as paredes de confinamento se esvaem e se reconstroem em intervalos infinitesimais de forma que uma tentativa de demolição de uma barreira pode nos levar a uma tridimensionalidade sem fim.

A referência do local seguro da casa, do local onde reconhecemos nossas sensações e detemos uma certa previsibilidade dos acontecimentos, é desviada para uma zona de vizinhança com a qual não tínhamos contato. A rua, mesmo sendo um espaço estriado que perpetua códigos e leis, serve como o território fértil que favorece o encontro entre subjetividades que carregam a potencialidade do desvio do espaço liso. Nesse local, a partir de um estímulo simples, porém sincero, é possível percorrer terrenos baldios que

não são caracterizados pelo caos, mas pelo desconhecido. Convivemos com um embate entre referências estruturais e descobertas afloradas. Heterotopias entre a realidade cotidiana da situação e a surpresa da percepção estética.

Os experimentos de performance na rua elucidam a questão de uma presença interrogativa. Rostos mascarados, corpos em espera, fantasmas, movimentos de repulsa na sua relativa apatia ou, de modo oposto, no excesso de suas contradições, esses corpos recusam definições fisiológicas organizadas ou unitárias. Eles são, acima de tudo, determinados como combinações abertas de espaço e tempo.

Os encontros promovidos entre o estranhamento e a complexidade sensível de uma performance na rua, possibilitam a abertura de um universo desconhecido ou esquecido, já que, como afirma Medeiros, “desterritorializada, a obra burla o espectador e escamoteia seu enclausuramento simbólico” (2005: 107).

A arte pública, mais especificamente a performance na rua, assume sua dimensão política, não apenas no contraponto ao aparato mercadológico operante, estriado e estriante, mas na efetivação de seu impacto na coletividade que circula e constrói a base de nossa sociedade. Assim, mesmo que o título de “arte”, não esteja evidente para as pessoas que testemunham, a ação na cidade passa a “visitar” o sistema oficial da arte, renovando também suas possibilidades e condições de acontecimento, já que a independência e autonomia de concretização de uma idéia, em meio ao ritmo urbano, geram uma liberdade e uma falta de referência epistemológica capaz de inaugurar outros caminhos.

Na ação livre, o que conta é a maneira pela qual os elementos do corpo escapam à gravitação a fim de ocupar de modo absoluto um espaço não pontuado. As armas e seu manejo parecem reportar-se a um modelo de ação livre, da mesma maneira que as ferramentas parecem remeter a um modelo de trabalho. O deslocamento linear, de um ponto a outro, constitui o movimento relativo da ferramenta, mas a ocupação turbilhonar de um espaço constitui o movimento absoluto da arma. (DELEUZE E GUATTARI, 1997, v.5 : 45)

Essa forma de acontecimento turbilhonar de uma ação livre, encontra apoio no envolvimento do público da ação que, como mencionado anteriormente, revela-se autor, compartilhando uma cadeia indiscriminatória de estímulos e reações. O público passa a ser um grupo, um todo orgânico que constrói o percurso.

Assume-se um corpo coletivo a-viciado e a-operante já que não possui a experiência do passado, em coletivo. A experiência é revelada pelo contato presente assumindo o encontro sincrônico e viabilizando a coexistência de diacronias singulares.

Assim,

Em uma obra de arte realizada em grupo a confrontação e o improviso escapam a todo o controle preliminar. O outro é interioridade, sempre, de novo, desconhecida e aberta. A intensidade do vivido em um trabalho em grupo, para o espectador e para o artista, é diretamente proporcional à profundidade da troca estabelecida (leia-se troca como transferência, permuta, alteração, modificação ou, ainda, abandono). Funda-se um ecossistema com elementos em ritmos descompassados mistura de eventos: longe do equilíbrio (MEDEIROS, 2005: 121).

Dessa mistura é possível extrair a única segurança que temos: o desejo. Um desejo que é seduzido a todo o momento e perpassa conceitos diversos quando amparados num conhecimento formal. Retornamos a Lyotard, quando define o conceito de “passibilidade”, que por sua vez relaciona-se com o devir de Deleuze e Guattari, formando uma rede infindável de possibilidades.

Em termos gerais, a “passibilidade” diz respeito a um perturbar-se em relação àquilo que recebemos, ou seja, estamos, enquanto sujeitos, aptos a receber e a reagir a algo que nos é comandado, contrariando assim uma relação de dominância e de posse em que a intersubjetividade transforma-se num jogo de poder entre sujeito e objeto. Dessa forma, compreende-se a situação relacional além de um caminho de “mão-dupla”, já que trata-se de caminhos diferenciados pelo deslocamento do foco subjetivo. E é neste ponto que reside a sedução.

A sedução diz respeito a um foco de atenção que pode ser alterado conforme a situação do sujeito. É o estado no qual

o espírito é acessível ao acontecimento material e se sente "tocado"; qualidade singular, incomparável – inesquecível e imediatamente esquecida – da textura de uma pele ou de uma madeira, da fragrância de um aroma, do sabor de uma secreção ou de uma carne e, obviamente, de um timbre ou de um matiz. Todos estes termos atuam em intercâmbio. Designam todos os acontecimentos de uma paixão, de um sofrimento para o qual o espírito não estava preparado, que o desampara e do qual apenas conserva o sentimento, a angústia e o júbilo de uma dívida obscura (LYOTARD, 1990: 144).

Ainda sobre o assunto, Lyotard afirma que “o que a psicanálise não viu, foi que, felizmente, nos acontece sempre outra coisa, um acontecimento sem precedentes, que



inaugura não uma história, mas um destino, nos liberta dessa gênese e desta história. Este acontecimento sem precedentes é a sedução”(idem: 116).

Portanto, como afirmou Lyotard, nem sempre um acontecimento necessita de precedentes lógicos para se estabelecer. Da mesma forma, a experiência, conforme apresentada no capítulo anterior, permite um transbordamento de sensações em que é possível

Entrar em uma certa relação com o sensível, lhe fazer justiça, tomá-lo deixando-se possuir (...) Experimentar uma paisagem não é somente contemplá-la de um ponto de vista privilegiado. É também aí penetrar, aí vagar, sentir o vivo do ar ou ardor do sol sobre o rosto, escutar o canto dos pássaros, farejar os odores da relva, aderir a uma comunhão carnal com todas as zonas erógenas do sensível (DUFRENNE, 1976: 16)

Essa possibilidade da experiência por meio da performance, quando infiltrada no ritmo da rua, permite roubar o público passante de sua dimensão cotidiana automatizada, fazendo-o fluir por outros estados de relação, efeito este que chamei de estado pirata.

Inevitável, portanto, relacionar o estado pirata, à metáfora do “mar”, explorada por Deleuze e Guattari, como sendo representante do espaço liso, e o “navio” de Michel Foucault, em que considera como símbolo da heterotopia, por excelência. Ambos denotam uma relação intuitiva com a liquidez e maleabilidade da água, bem como a flutuação e deslocamento perene do navio, que conecta portos e territórios distantes. Os piratas, por sua vez, saqueiam os navios em meio ao mar.

\*

Daqui da janela da casa de meus pais avisto o Rio Sergipe, rio que acompanho desde que nasci na cidade planejada e fora de controle Aracaju. Acompanho as águas levemente poluídas que correm para o mar e que separam o continente de uma ilha. A ilha não flutua. Chama-se ilha de Santa Luzia em homenagem à santa torturada que perdeu os olhos e acordou no dia seguinte com outros olhos em seu rosto. Nunca cegou-se. Daqui olho a ilha. De uma de suas bordas é possível se banhar nas águas salgadas do mar aberto, na outra nos deparamos com o rio corrente, avistamos Aracaju e o prédio onde nasci. De um lado convivemos com a imensidão e o universo de possibilidade do espaço liso do mar e do outro encontramos os limites da cidade estriada.

Realizar e fazer acontecer uma performance na rua é sentir-se ilha, amparada pela cidade e vaga como o mar. Ilha que atravessa e que se situa entre o estriado da circunstância-rua e invade a imprevisibilidade do liso da circunstância-sujeito. É permanecer como território liminar que viabiliza a separação e a reagregação em meio ao inesperado.

Qual é a borda do mar?



Fig. 83: Praia do Robalo, Aracaju – SE.

Suspeito que seja o sopro do vento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 27<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo. *Como viver junto: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- ABRAMOVIC, Marina. *Entrevista a Laurie Anderson*, publicada na Folha de São Paulo, Caderno *Mais!*, dia 17 de agosto de 2003.
- AMARAL, Lílian. Mediações; arte pública, cotidiano urbano e reconstrução social. in: *ARTE EM PESQUISA: ESPECIFICIDADES*: (ANPAP), Maria Beatriz de Medeiros (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v. 2.
- \_\_\_\_\_ Corpo Poético: uma cartografia do lugar. in: MEDEIROS, Maria Beatriz de e MONTEIRO, Marianna. *Espaço e performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- ARTAUD, Antonin. Escritos de um louco. in: <http://www.sabotagem.revolt.org/node/247>
- \_\_\_\_\_ *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papiros, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. (Coleção Trópicos). São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira. 1993.
- BERENSTEIN, Paola. (org.) *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BERGAMIN, Antônio Sérgio. Arte Pública & Arquitetura in: *ARTE PÚBLICA: trabalhos apresentados nos seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, entre 1995 e 1996*. São Paulo: SESC, 1998.
- BRANDÃO. Ludmila de L. *A casa subjetiva*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- BRETT, Guy. *Ana Mendieta, Earth body: sculpture and performance, 1972-1985*. Washington: Hirshhorn Museum, 2004.
- BRISSAC, Nelson. Intervenções em Megacidades. in [www.acd.ufrj.br/pacc/artelatina/brissac.html](http://www.acd.ufrj.br/pacc/artelatina/brissac.html)
- CASTELLS, Manuel. Internet e sociedade em rede in: MORAES, Dênis de. *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COSTA, Ana Maria Nicolaci da. *O cotidiano nos múltiplos espaços contemporâneos*. in: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722005000300014&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722005000300014&script=sci_arttext), acessado em 15/12/2007.
- DAMATTA, Roberto. O Carnaval como um rito de passagem in: *Ensaio de Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Vozes. 1973.
- \_\_\_\_\_. A casa, a rua e o trabalho. in: *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco.1986.
- \_\_\_\_\_. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara. 1987.
- DAWSEY, John. Turner, Benjamin e Antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. Mesa-redonda *Do ritual à Performance: Abordagens teóricas num campo emergente no Brasil*, na 25ª. Reunião Brasileira de Antropologia, Goiânia, 2006.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*, São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro. Ed. 34. 1996.
- \_\_\_\_\_, *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 e 5*. São Paulo: Ed. 34, 1997.(trabalho original publicado em 1980), disponível no link: <http://www.4shared.com/network/search.jsp?searchmode=2&searchName=mil+plat%C3%B4s>
- DEL RIO, Vicente. *Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento*. São Paulo: Pini, 1990.

- DIAS, Fabiano. O desafio do espaço público nas cidades do século XXI in: [www.vitruvius.com.br/arquitextos](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos)
- DUARTE, Fábio. Cidades na sociedade de informação: clusters urbanos in: [www.vitruvius.com.br/arquitextos](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos)
- DUFRENNE, Mikel. *Esthétique et philosophie*. (v. 1 e 2) Paris: Klincksieck, 1976.
- FABRO, Luciano. Discorsi: Entrevista de Luciano Fabro a Carla Lonzi in: *Escritos de artistas: 60/70* FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília Cotrim (org.) – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p 142-150.
- FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. in: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitectura>, acessado em 15/12/2007.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOROVITZ, Matheus. *Apontamentos da disciplina “Estética e Cidade”*, ministrada no 2º. Semestre de 2006, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UnB.
- GRINSTEIN, Eva. Pingue-pongue e bienalidade. in: *ROSA-DOS-VENTOS: posições e direções na arte contemporânea*. Paulo Sérgio Duarte (org.). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- GUATTARI, Félix, *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes. 1999
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Universidade de Brasília. 1996.
- LINSPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- \_\_\_\_\_ *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1977
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós Moderno*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- \_\_\_\_\_ *O Inumano*. Lisboa: Estampa, 1990.

- Manifesto do I Fórum Estadual de Performance*. Bauru- São Paulo, 2007.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. in: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos in: *ARTE EM PESQUISA: ESPECIFICIDADES*: (ANPAP), Maria Beatriz de Medeiros (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v. 1.
- \_\_\_\_\_ *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Manie-festa-actions. l'artiste plasticien, sujet et objet de l'oeuvre*. (trad. a autora) Tese de Doutorado, orientado : Bernard Teyssèdre, Universidade Paris I-Sorbonne. 1989.
- MIRANDA, Danilo dos Santos. Arte pública in: *ARTE PÚBLICA: trabalhos apresentados nos seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, entre 1995 e 1996*. São Paulo: SESC, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction in: *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SANCHEZ, Ana. Estados alternativos e espaços subliminares: mapeando o caminho rumo ao teatro físico in *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador: UFBA/PPGAC, 2005.
- SANTOS. FILHO, Raphael David dos. Espaço urbano contemporâneo: as recentes transformações no espaço público e suas conseqüentes implicações para uma crítica aos conceitos tradicionais do urbano. in: [www.vitruvius.com.br/arquitextos](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos).
- STANISLAVSKI. Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Maria Beatriz de Medeiros (trad. e org.) Chapecó: Argos, 2007.

- STILES, Kristine e SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a soucerbook os artists´writtings*. São Francisco e Londres: University of Califórnia Press, 1996.
- TURNER, Victor. Liminaridade e “communitas” in *O Processo Ritual – Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974
- TURTELLI, Larissa Sato. *Relações entre imagem corporal e qualidades de movimento : uma reflexão a partir de uma pesquisa bibliográfica*. Tese de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP. 2003.
- VELOSO, Mariza. Arte pública e cidade in: *ARTE EM PESQUISA: ESPECIFICIDADES*: (ANPAP), Maria Beatriz de Medeiros (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v. 1.
- VIANNA, Hermano. Funk Carioca e Cultura Popular, in: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/76.pdf>, aceso em 28/12/2007.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Campinas: Distribuição eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação - UNICAMP.

Páginas eletrônicas:

- [www.agenciamento.art.br/glossário.html](http://www.agenciamento.art.br/glossário.html)., acesso em 3/12/2007
- [http://moca-la.org/museum/pc\\_search\\_results.php?page=2&keywords=Ana%20Mendieta&x=0&y=0&](http://moca-la.org/museum/pc_search_results.php?page=2&keywords=Ana%20Mendieta&x=0&y=0&) , acesso em 3/09/06.
- [http://www.ithaca.edu/hs/handwerker/g/lectures\\_and\\_events\\_archive/global/mendieta/mend1.html](http://www.ithaca.edu/hs/handwerker/g/lectures_and_events_archive/global/mendieta/mend1.html) , acesso em 3/09/06.
- [http://www.guggenheim.org/artscurriculum/lessons/movpics\\_mendieta.php](http://www.guggenheim.org/artscurriculum/lessons/movpics_mendieta.php), acesso em 3/09/06.
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html> , acesso em 3/09/06.
- [http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo\\_como\\_experiencia.htm](http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpo_como_experiencia.htm) , acesso em 4/09/06.
- <http://www.cubonet.org/CNews/y04/dec04/10e10.htm> , acesso em 4/09/06.

[http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2003\\_10.html](http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2003_10.html), acesso em 4/09/06.

[www.veracidade.salvador.ba.gov.br/](http://www.veracidade.salvador.ba.gov.br/), acesso em 25/01/06

<http://scholar.google.com.br/schhp?hl=pt-BR>

<http://bdtd.ibict.br/bdtd/>, acesso em 25/01/06

<http://www.periodicos.capes.gov.br/portugues/index.jsp>, acesso em 12/01/06

[http://www.doisPontos.art.br/novo\\_interno.php?cod=265](http://www.doisPontos.art.br/novo_interno.php?cod=265). Acessado em 28 de dezembro de 2007.

<http://64.233.169.104/search?q=cache:LiqYU6MJ0NYJ:www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet%3FpublicationCode%3D16%26pageCode%3D602%26textCode%3D5473%26date%3DcurrentDate+amanda+melo&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br> . Acessado em 28 de dezembro de 2007.

<http://www.rioartecultura.com/amandamelo.htm>. Acessado em 28 de dezembro de 2007.

<http://flaviavivacqua.wordpress.com/textos/por-caue-alves/>. Acessado em 28 de dezembro de 2007.

#### Referência Audiovisual:

*O abecedário de Gilles Deleuze*. 3 fitas, Direção de Pierre-André Boutang, Produzido por Editions. Montparnasse e Arte Vídeo, Paris, 1997.

*O Grande Truque (The prestige)*. 128min. Direção de Christopher Nolan. Co-produção: Estados Unidos e Reino Unido, 2006.

#### Textos de artistas (enviados por e-mail pessoal)

DINIZ, Clarissa. *Afora*. Texto da própria artista enviado por e-mail pessoal.

LETÍCIA, Lia. *Caminhada contra a idéia de progresso*. Texto da própria artista enviado por e-mail pessoal.



## ANEXO 1

Texto originalmente publicado na revista eletrônica do Instituto Hemisférico de Performance e Política- HEMI da Universidade de Nova Iorque, em novembro de 2007.

Link: [http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42\\_pg\\_mcelroy.html](http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_mcelroy.html)



### **Bicho-folharal-urbano: os “Experimentos Gramíneos” de Maicyra Leão**

By [Isis Costa McElroy](#) | Arizona State University

#### BIOGRAPHY

Isis Costa McElroy is an Assistant Professor of Afro-Brazilian Literatures and Culture at Arizona State University. She is a poet/scholar/teacher whose work has focused on the language and philosophies of the African diaspora as expressed through literature, popular music, oral history, sacred and secular manifestations and rituals

**Isis Costa McElroy is an Assistant Professor of Afro-Brazilian Literatures and Culture at Arizona State University. She is a poet/scholar/teacher whose work has focused on the language and philosophies of the African diaspora as expressed through literature, popular music, oral history, sacred and secular manifestations and rituals.**

Ao estudar o programa do “Corpolíticas nas Américas”, circulei os eventos que me interessavam. Alguns, eu marcava com estrelas (“tenho que ver”), outros com flechas (“tentarei ver”) e os últimos com pontos de interrogação. “Experimentos Gramíneos” de Maicyra Leão marquei com uma estrela. O título e a descrição do evento me atraíram: *“Vestida com uma roupa construída a partir de pedaços de grama artificial, a performer coloca-se deitada num pequeno gramado próximo a uma área de grande circulação e desloca-se pelo centro da cidade”*. A grama sempre me seduziu. Deitar na grama, rolar na grama, pé descalço na grama verdinha. Grama do quintal da minha infância (dizia que nunca morreria, que viraria grama). Grama urbana: pasto para a vista (mar verde), pasto para o olfato (cheiro de grama cortada molhada), pasto controlado (proibido pisar na grama).

O fascínio pela grama já foi objeto de estudo. De acordo com a Teoria da Savana, desenvolvida pelo ecologista John Falk, a grama do cerrado da savana presente na nossa infância evolucionária propiciava um espaço seguro em que predadores poderiam ser facilmente identificados. John Falk propôs que a nossa atração pela grama estaria embutida no nosso DNA. Talvez algo na nossa memória milenar genética nos remeta a um referencial de significado compartilhado, a uma sensação de segurança ao ver um espaço uniforme coberto por grama: um espaço legível, aberto, estável. Apesar de não poder discutir a validade ou absurdo científico da teoria da savana, é uma idéia que vez por outra me passa pela cabeça, principalmente quando observo o incansável esforço dos meus vizinhos em manterem seus gramados meticulosamente cuidados. Esse esforço individual soberano de controlar e moldar a natureza parece mais obsessivo nos Estados Unidos do que no Brasil. Quando vivia no Brasil imaginava a grama como um ser auto-suficiente, um gato do mundo vegetal que não necessitava de atenção excessiva.

No dia 14 de junho peguei o metrô para a Plaza del Congreso de onde, de algum pequeno gramado, surgiria Maicyra Leão camuflada em sua roupa de Bicho-Folharal urbano. Era o começo de uma noite fria, 4.6 graus, horário de rush na cidade que me lembra São Paulo e Nova Iorque. A descrição da performance de Maicyra Leão me remetiam à associações rurais, ao Chibamba, ao João do Mato, ao Bicho-Folharal: espantalhos performáticos das festas de capina comunitária do interior de Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo e do Reisado em Alagoas. Esses personagens vestidos de folhas secas de capim, bananeira e samambaia, simbolizam o mundo vegetal descontrolado e independente, o mato destruidor das roças que deve ser periodicamente eliminado. Mas não estávamos numa roça no interior de Minas Gerais e sim na Plaza del Congreso cruzada por centenas de pessoas voltando do trabalho em passos rápidos movidos por pressa e frio.



Maicyra Leão em *Experimentos gramíneos*. Foto: Zeca Ligiéro

Em um canteiro Maicyra Leão observa o movimento da praça por outro ângulo e prisma identitário: “*Muitas pernas se movem. Num canto, num meio, onde ainda resta um pouco de grama convivendo com o cimento, repouso o meu corpo. Não um corpo nu, mas um corpo provido de uma camada de grama. Como se a própria coisa-verde contornasse membros, tronco e cabeça. Sem rosto. Não mais identidade. Um corpo vestido de grama camuflado por entre as formigas, a terra, e as pernas*”. E lentamente a criatura grama se ergue, como rompendo e se desprendendo da terra: “*Aos poucos as pernas se transformam em rostos. Uma suspensão. Incompreensão. Uma falta de referência. Um corpo estranho num território conhecido*”. Diferente dos espantalhos vegetais das performances rurais brasileiras essa criatura não vem dançando, não é recebida por cantadores capinadores, nem crianças que a reconhecem em medo excitado de brincadeira protegida. A criatura grama urbana move-se com alguma dificuldade, como se custasse pisar no chão de asfalto. Algo nos faz pensar num cazumbi, num fantasma que vaga pelo mundo dos vivos com alguma hesitação. Incongruente e um tanto ameaçador, o corpo seguro e tranqüilizante da grama urbana se transmuta de legível e confortante em enigmático e alheio. A criatura grama urbana é imune aos capinadores humanos ou mecânicos, não domesticada pela urbanicidade nem codificada pela poesia rural da roça, ela transgride o terreno de significados compartilhados.

De um gramado, a criatura grama começa a vagar pela praça munida de um regador de plástico verde e de uma máscara de gás, protegida assim de ataques biológicos ou químicos, de secas ou falta de cuidados humanos. Chegando ao centro da praça a criatura se rega para daí abandonar a praça, cruzar a Avenida Callao e desaparecer na multidão da

Rivadavia. Da savana à metrópole, presenciamos a figura de um ser auto-suficiente, indestrutível e adaptado ao meio urbano.

Essa é a terceira vez que Maicyra Leão apresenta “Experimentos Gramíneos”, performance que integra seu trabalho de exploração do corpo como centro promotor de estranhamento em meio à atividade cotidiana urbana. Em 2006 ela levou a criatura grama ao Rio de Janeiro e Recife. A máscara de gás só foi usada em Buenos Aires. De acordo com Maicyra Leão: “*Optei por usar a máscara em Buenos Aires apenas. Uma inspiração pelo país mesmo. Pelo frio, pelo contágio, pela tortura, pelo trauma...*” A performer se precaveu de antemão com um filtro simbólico para protegê-la do frio inóspito, das vibrações estrangeiras, dos fantasmas coletivos e individuais de uma cidade deitada eternamente em divã-psicoanalítico esplêndido.

Em sua persona vegetal não reconheci a mulher de Aracaju habitante do cerrado de Brasília com quem alguns dias antes havia bebido no Galpón de Catalinas no Bixiga portenho. Foi na Boca que desprovida de sua indumentária vegetal, Maicyra à paisana me ofereceu uma garrafinha de água. Regador humano. O aroma e sabor do líquido transparente foram uma novidade mágica. Sabia de imediato tratar-se de um elixir. “*Fernet Branca*”, ela me explicou. Uma garrafada ítalo-argentina *alle erbe aromatiche*. A panacéia da infusão de ervas aromáticas nos aqueceu naquela noite fria e me pareceu perfeita a descoberta da Boca através do filtro herbal etílico que é uma metonímia cultural da urbanização daquele bairro. Ainda não sabia que quem me apresentava à beberagem era a performer que sintetizaria outro aspecto da interação urbana entre bípedes com polegar opositor e gramíneos clorofílicos rizomáticos. Mirra, ruibarbo, camomila, cardamomo, babosa, açafraão, uva branca, e ervas secretas. Grama-da-guiné, grama-batatais, grama-bermudas, grama-braquiariinha e grama-maicyrleão.



Maicyra Leão em *Experimentos gramíneos*. Foto: Julio Pantoja

Segui a criatura grama pela multidão da Rivadavia. Queria ver a interação com o público fora da Plaza del Congreso onde havia uma maioria de performáticos e intelectuais preparado para aquela aparição. A criatura grama pingava deixando um rastro de água pela calçada. A performer com os pés descalços pisava no chão frio de Buenos Aires e eu não podia deixar de pensar que quem quer que estivesse por debaixo da cobertura de grama artificial, máscara de gás ou não, deveria estar a um passo de terminar num pronto-

socorro. Pela Rivadavia a criatura grama se movia mais rapidamente. O caminho era aberto por transeuntes que apesar da pressa paravam para olhar e tentar decifrar a imagem inusitada. Deixavam passar o verde bípede pelo mar humano que logo se fechava impelindo-o para longe do canteiro original. A multidão compacta foi me separando da criatura grama até perdê-la de vista. Mais tarde encontrei Maicyra Leão numa *confiteria* protegida por um macacão de moletom cinza tentando comunicar à garçonne impassível e indiferente sua necessidade de ser alimentada com urgência. Não era mais a personagem auto-suficiente munida de alimento, camuflagem vegetal perfeita, e filtro respiratório, mas uma pessoa como todos nós que visitávamos Buenos Aires, despreparados para o frio, expostos ao vírus da gripe que assolava a cidade e dependendo de nossos recursos lingüísticos para satisfazer nossas necessidades de comida e arte.

Ela chegou ao Brasil nos anos 70. Convidada honorária da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária. Maicyra? Não. Falo da grama *Brachiaria*. Braquiarinha para os íntimos. Nascida na savana africana, espalhada pelo mundo para conquistar espaços hospitalares ou inóspitos, ela foi dominando outras espécies, adaptando-se e sobrevivendo. Extremamente resistente às secas é uma grama praticamente imortal. Mas a braquiarinha é uma anti-social ecologicamente-incorreta: ela não consegue conviver com outras plantas. Suas longas raízes ambiciosas e carentes sugam toda a água e sufocam outros seres gramíneos. Em sua guerra química subterrânea, a braquiarinha faz com que outras gramíneas definham, até que sobre somente ela, despoticamente soberana. Coincidência humana? Caráter metropolitano? Grama tem caráter?



Maicyra Leão em *Experimentos gramíneos*. Foto: Julio Pantoja

E aqui, de volta de Buenos Aires, no sertão americano de Phoenix, penso em “Experimentos Gramíneos” e em Maicyra Leão candanga do sertão nordestino. Olho pela janela e vejo os esforços dos meus vizinhos na irrigação e manutenção dessa espécie exótica numa região desértica e árida. Penso no absurdo da obsessão humana pela grama. Penso nas gramas resistentes à estiagem e tráfego plantadas em jardins públicos. Penso em Brasília, espaço moldado e “inventado” pela Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), empresa criada por Juscelino Kubitschek em 1956, que ainda hoje é responsável pela urbanização e pelo ajardinamento da extensa área gramada de Brasília. Penso na grama batatais candanga que independente da intervenção humana e da Novacap colonizou o cerrado do Planalto Central. Penso na soberania da grama, na

braquiarinha gananciosa, na batatais autônoma, no Bicho-Folharal indestrutível. Penso nos rizomas de muitas bocas e seivas da cultura das Américas. Penso em gramas colonizáveis e colonizadoras, na provável solidão e liberdade da braquiarinha sem compromissos morais ou com excessivo desejo de se espalhar e se relacionar detonando um genocídio gramíneo inevitável. Penso no ser urbano.

Era uma vez um gato xadrez? Pois bem: era uma vez uma onça e um coelho numa terra seca e árida. A onça chamou todos os animais para que juntos cavassem uma cacimba. O único animal que se recusou a trabalhar foi o coelho que ficou assim proibido de beber a água do poço coletivo. Quando o coelho sentiu sede, ele untou seu corpo de mel, rolou por folhas secas e foi ao poço guardado pela onça. *“E que bicho é você que não conheço nem nunca vi?”* perguntou a onça. *“Ora essa!”* – respondeu o coelho – *“Muito me admira o seu desconhecimento. Sou o Bicho-Folharal, é claro”*.

O Bicho-Folharal urbano de Maicyra Leão, como o coelho dos folgedos rurais brasileiros, é um ser que se desprende de seu contexto e condição, para que reinventado em bípede antropomórfico vegetal encontre água. O Bicho-Folharal simboliza um ser parasita daninho a ser eliminado. Com a consciência de que esse não pode ser exterminado ele é simbolicamente controlado, apaziguado e celebrado. O Bicho-Grama de Maicyra Leão simboliza o estranhamento do familiar: a grama urbana limitada pelo concreto, fiscalizada e cuidada (ou não) pela prefeitura, a grama que muitas vezes passa despercebida na correria do dia-a-dia. Esse espaço familiar, que como quase tudo que nos é familiar, está imbuído de significados, referências e carências – entidades simbólicas que tomamos por certo, que subjugamos e sujeitamos à nossos desejos transitórios de beleza tranqüila e reconhecimento (desejo talvez embutido na nossa memória genética como quer John Falk). E esse espaço subjugado se levanta, alcança o nível dos olhos dos transeuntes. Sem ser celebrado ou recebido como visita esperada, causa estranhamento. E como qualquer ser urbano move-se a partir de seu desejo individual. A meta: água. Líquido nutritivo de subsistência que não carece de interação comunitária para ser conseguido; o Bicho-Grama já traz sua água, não precisa de humanos, nem garçonetes indiferentes. A interação com humanos não é nem necessária nem aparentemente desejada. A máscara de gás e o regador indicam: para me locomover entre vocês preciso de um filtro e provisão – o ar que vocês inspiram e expiram é tóxico, estou entre vocês, me espalho por onde quiser, e não peço nem aceito seu oxigênio, nitrogênio ou hidrogênio. Grama senhora de si e solitária como a braquiária. Anônima como qualquer transeunte. Fechada em seu universo como qualquer ser urbano. E deixando por onde passa trilhas de água como a querer impulsionar a expansão de sua espécie, a criação de outros seres semelhantes com quem possa dividir ar, água e afeto.

Nas performances brasileiras o Bicho-Folharal recebe uma “prenda de ouro”, uma garrafa de cachaça enfeitada. Se soubesse de antemão do que se trataria a performance de Maicyra Leão em Buenos Aires, teria lhe levado uma garrafa de Fernet branca enfeitada. Mas as performances urbanas individuais quase nunca são cíclicas e não sabemos de qual próximo canteiro público de qual metrópole se desprenderá de novo o bicho-grama-maicyra.

## ANEXO 2

Texto originalmente publicado na Revista de Crítica de Imersão *Tatuí*, em setembro de 2006, Recife-PE.

Link: <http://www.doispontos.art.br/tema.php?cod=65>

[http://tatuicritica.blogspot.com/2006\\_09\\_01\\_archive.html](http://tatuicritica.blogspot.com/2006_09_01_archive.html)



**Maicyra**

por *Clarissa Diniz*

Algumas delicadezas já nascem escondidas e parecem querer morrer assim. Dói imaginar essa fuga de doçuras; dói a responsabilidade de ter que aguçar nossas sensibilidades todas em busca da captura dessas coisas fugidias...

Hoje foi um desses dias que começou com a marca de tal responsabilidade mas que findou com a alegria e o encantamento daqueles que não permitem que lhes escapem delicadezas.

Aquela esquisita criatura gramínea – criatura somente a priori – que vi chegar de longe e em relação à qual eu, desde antes, era um tanto desconfiada, foi vindo numa esquisitice tão própria que, já de início, soou-me meiga. Todavia, sua aparente artificialidade me incomodava ainda.

Meus resquícios de noções de uma barreira entre o natural e o artificial me deixavam avessa àquilo que eu sabia não ser natural mas que, contudo, apresentava-se como real. A criatura gramínea de andar compassado, de movimento trêmulo e de tez plástica ia de encontro às minhas expectativas de uma arte cada vez mais verdadeira.

No entanto, sabia eu também da pluralidade das verdades e, muito mais que isso, sentia necessidade de continuar me permitindo ser conquistada. Então lá veio ela, a criatura, e aos poucos dela me aproximei.

Chegando perto, sua artificialidade ia se desfazendo. Mesmo a idéia de personagem criada pela artista – com a qual, pessoalmente, não compartilho – foi-me parecendo cada vez mais natural, e o que antes me incomodava por parecer encenação passou a me comover por soar como pele, como proteção.

Por baixo daquela plasticidade era possível ver e acompanhar seu corpo de ser humano. Mais intimamente – e a intimidade é fator crescente e essencial em



performances de longa duração –, percebi a calcinha branca ainda com toques infantis por trás da malha plástica que grama simulava.

Meus instintos me impulsionaram a aguçá-la (ela já nos convidava a isso, pois, deitada no chão de uma quente calçada recifense, ao seu lado pôs um regador), e, aguçando-a, dei-me conta do que ocorria: ali eu não regava uma criatura, um personagem, mas sim aquela garota protegida por uma pele de grama plástica. Não restavam, portanto, mais dúvidas de sua verdadeira natureza humana, natureza essa que se deixava revelar por entre os espaços vazios de uma grama que não lhe ocupava o corpo inteiro.

A delicadeza da idéia de alguém que se mostra e se protege era o que me faltava. Aguar sua pele tão branca e tão nervosa me fez também sentir-me delicada e materna. Havia uma sinceridade no ar, imaginei.

Por mais que eu, que, por minha vez, já tive fortes experiências gramíneas nada artificiais, fosse pouco apegada (e creio ainda ser) a vários aspectos da proposição estética daquela Maicyra de Brasília, foi-me inescapável aquele delicado momento.

No fundo de meu espírito então atormentado pela tensão pré-menstrual, restou a marca da captura de uma delicadeza que agora não mais me poderá ser fujona, posto que a tenho – para insistir numa contradição moderna – verdadeiramente vivida . E, assim, toda a artificialidade se mostrou natural. Pelo menos até o fim da duração daquele momento – que se perpetua, que se perpetua, e que se faz perpetuar...

**ANEXO 3**

**DVD COM VÍDEOS**