

CIDADE, MULHER ANDARILHA E DEMOLIÇÃO

PRÁTICAS PERFORMATIVAS DE DERIVA E PENSAMENTO COM OS PÉS

Rosilandes Martins
Eduardo Lopes

A performance artística configura-se como uma prática que desafia e interage com as fronteiras convencionais da cultura. Ao explorar a cidade como cenário, ela destaca a fluidez entre a criação artística e o ambiente urbano. Este artigo busca investigar alguns procedimentos de produção performática em espaços não convencionais e analisar as dinâmicas desta prática a partir do trabalho de intervenção urbana. Através de caminhadas ativas, com reflexão e criação durante o trajeto, entendido como procedimento poético, mapeia-se o espaço e suas transformações. Neste âmbito, a autora realiza fotoperformances⁵, autorretratos⁶, vídeos e narrativas durante a circulação e vivência nos locais cotidianos, urbanos, públicos e da natureza. Dentre estes lugares, ruas, praças, parques, residências, casas abandonadas e construções demolidas. As performances aqui apresentadas foram realizadas em duas cidades: “Porta verde número 3 com parede de azulejos” no Bairro de Alcântara em Lisboa/Portugal (2024) e “Demolição” no centro da cidade de Goiânia/Brasil (2021).

Estes trabalhos, realizados entre duas cidades, dois países e dois continentes, configura um olhar errante na apreensão sobre reconhecer o corpo caminhante da autora⁷, pelos espaços. Sobre a deambulação nas ruas, o termo mulher *flâneuse* (Elkin, 2022; Monnet, 2014, Wilson, 2013) é inspirado no *flâneur* francês, que caracteriza o observador urbano, aquele que se perde em ruas e vielas, encontrando beleza nos detalhes do cotidiano. A observação é de que as representações dessa figura, são predominantemente masculinas: o homem que vagueia sem rumo definido, possuindo o direito inato de ir e

5 Fotoperformance é uma prática artística que combina performance com a fotografia. Como fusão de mídias, a performance é criada ou encenada com o objetivo de ser fotografada, sendo que a fotografia não serve apenas de registro da ação, mas se constitui obra de arte autônoma e considerada a obra final.

6 Autorretrato é uma prática em que a pessoa artista retrata a si, por meio de fotografia, ou da pintura, desenho, escultura, e até literatura, permitindo transmitir uma visão pessoal ou reflexiva de si mesmo e do seu

vir sem ser notado ou questionado. Com base nessa reflexão, Elkin (2022) defende o direito das mulheres de ocupar a cidade, explorá-la e apropriar-se de seus espaços. Ela observa que há o hábito das mulheres transitarem pelas ruas como se estivessem invadindo, sempre vigilantes e temerosas, conscientes de que a presença pode ser vista como uma afronta. Se por um lado, este trabalho reflete sobre o lugar do corpo das mulheres, movendo-o da posição a ele hegemonicamente dedicada – o ambiente privado ou fora da visibilidade. Por outro lado, nas ruas, é negado às mulheres, o privilégio da invisibilidade. Pelo raciocínio da autora, os espaços públicos não pertencem às mulheres, e quando são ocupados, muito se faz questão de lembrá-las disso.

Consequentemente, este corpo no espaço público, fomenta interações entre arte, política e poder. Tal como os deslocamentos migratórios, marchas políticas ou as rotinas urbanas diárias, são práticas de mobilidade que carregam consigo histórias, crenças e valores coletivos. A autora Solnit (2016) nos lembra que, para os homens sempre foi mais fácil andar pela rua do que para as mulheres. E se considerar as sociedades que puniam as mulheres por andarem sozinhas, associando essa conduta à devassidão sexual, pode-se ver que, nas cidades atuais, a exposição à violência ainda serve como argumento para restringir a liberdade e impedir a presença delas na esfera pública. Desigualdade e violência determinam trajetórias de corpos.

Dando continuidade diante do exposto, as intervenções deste trabalho contemplam a prática inspirada por locais específicos, que exploram o ambiente por suas características e história. A partir das artes performativas, a arte ambiental ou espacial - o *site specific*, se apropria de espaços que se tornam cênicos pelo uso, mas que tem outras funções no cotidiano. O deslocamento e jornada nas obras, partem da experiência geopoética, que se preocupa em como perceber e experimentar o espaço ao redor, incluindo a sensibilidade aos detalhes do ambiente físico, cultural e histórico. Desta forma, as práticas performativas envolvendo relação entre o corpo e a cidade, propiciam pensar a rua e os locais do cotidiano como espaços de experiência, memória e afetividade.

Se as práticas estéticas urbanas reconfiguram o ambiente por meio da arte, este trabalho articula as relações entre a noção de performativo e sua poética, para a transformação de potencial em realidade. A poética associa-se ao fluxo criativo para abranger o ato imaginativo da criação e suas fabricações, para isso, avalia o fazer artístico em seu processo e intencionalidade. Nessa abordagem, é conveniente a noção de *poiesis* cênica (Dubatti, 2016). Para o autor, esta ideia seria a construção do acontecimento, objeto e processo, organizando

de acordo, “há uma *poiesis* produtiva, correspondente às ações dos artistas, absolutamente indispensável à sua individualidade micropoética” que absorve e transforma a matéria-forma cotidiana e impõe uma forma e matéria diversas. Produzindo assim, por meio da afetação, um ente poético

A ação corporal da *poiesis* funda assim, um espaço de alteridade que se recorta e separa do cotidiano e que não preexiste a ele, surge com ela a *cena*, que pode ser gerada em qualquer lugar do *cronotopo* cotidiano, e não apenas em uma sala ou palco, por oposição ou estranhamento às regras (Dubatti, 2016, p. 49, grifos do autor).

Conforme a citação, a desterritorialidade da *poiese*, por meio do artifício, monta um mundo com um nível de natureza metafórica. E esta metáfora pode ser na dimensão não-ficcional, isto devido aos acontecimentos de materialidade na cena performativa, na presença, forma e rítmica. Neste sentido, a *poiese* pode ser mimética ou não mimética, gerando ou não ficção. Esta consideração é importante para dar contorno à concepção de performance, em sua epistemologia e paradigmas. Noções como concepções de mundo, de arte, articulações entre ambas e estatuto da pessoa artista, seriam levadas em consideração, ou seja, “a função primária da *poiese* é fazer um mundo existir, fazer nascer um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto existirem no mundo” (Dubatti, 2016, p.67). Sendo que a liminaridade (Caballero, 2011) está presente de forma consistente, neste processo. Então, a poética seria uma “entidade complexa de trabalho-estrutura-concepção” (p. 69). Sendo assim, a obra performática concebe a si mesma e as suas relações com o conjunto do que há no mundo, sociedade, sagrado, linguagem, política, ciência, educação, economia e assim por diante.

Interação táctica na dinâmica urbana e as relações expansivas

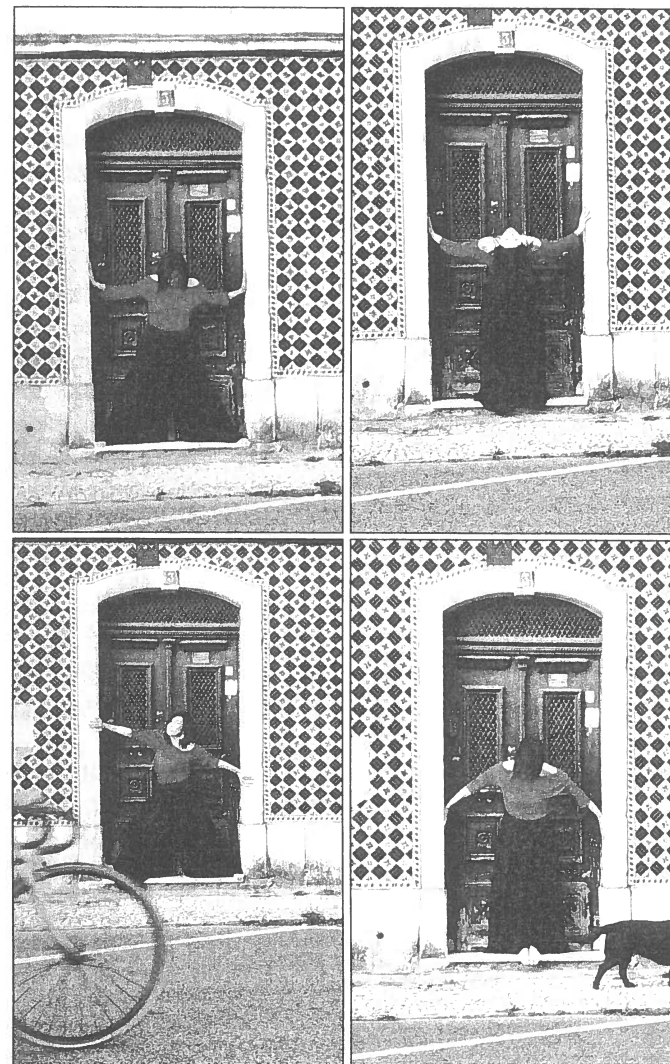
A presença do corpo, nomeadamente o corpo de uma mulher, nos espaços públicos implica considerar a experiência sensorial e física de se estar na cidade, envolvendo prestar atenção aos movimentos, gestos e interações. Além da cidade dos carros, a pressa das demandas cotidianas e o medo da violência, há a dominação privada - e masculina do espaço público (Solnit, 2016). A visibilidade e presença do corpo feminino na urbe, seria uma prática vivida e encarnada, uma pessoa ativa que participa da construção e reconfiguração das percepções espaciais. O filósofo Merleau-Ponty (2018) fornece uma abordagem, na fenomenologia do corpo que, segundo ele, o corpo é o meio

é sempre uma interação dinâmica entre o indivíduo e o ambiente, mediada por sentidos, percepções e ações. Sob esta perspectiva, apresentamos a primeira experiência performática.

A performance urbana intitulada “Porta verde número 3 com parede de azulejos” (2024), foi realizada no Bairro de Alcântara, em Lisboa (figura 1). Propõe um conflito que tensiona a relação entre corpo, lugar escolhido e a relação da autora, enquanto mulher transeunte estrangeira na cidade. Foi elaborado um roteiro performático, como pré-produção, entendido aqui como o protocolo poético que planeja, organiza e faz previsões abertas para o acontecimento. Trabalha com abertura de expectativas, improvisação e mudança de rotas durante a realização da performance. Neste procedimento, há uma relação dialética com cada lugar, que apresenta suas particularidades e desafios. O trabalho em geral, não é realizado exatamente como planejado, porque isso implica em decidir o que fazer no instante em que ocorre cada intervenção, além de se fazer necessárias adaptações e incorporar aspectos, tanto físicos e temporais, quanto materiais ou sociais do local.

Protocolo poético para *Porta verde número 3 com azulejos*: Colocar a câmera de vídeo do celular em um tripé do outro lado da rua em que se localiza a porta número 3. Durante 10 minutos, relacionar com o vão da porta, o portal, o baldrame e a porta fechada. Observar o fluxo de transeuntes na rua, enquanto permanecer na porta. Manter a porta fechada. Se algum morador abrir a porta para sair de dentro da casa ou chegar, improvisar a permanência na porta enquanto a pessoa atravessa.

Figura 1- Porta verde número 3 com parede de azulejos (2024)



Fonte: Frames de vídeo. Acervo da autora.

A autora mora em Lisboa desde outubro de 2023, data que chegou do Brasil. Durante este tempo, circulou de forma constante pelas ruas, observando a arquitetura, a paisagem e as interações, por meio de caminhadas atentas ao olhar para as paredes, portas, janelas, sacadas, varais, aldrabas, maçanetas, pedras, calçadas, ladeiras, escadas, monumentos, esculturas e ornamentos. Nesta pesquisa, transitar pelas ruas, vias, calçadas e café, foi essencial

dos becos da cidade, montando uma camada de cor, textura e história no ambiente urbano. Uma pele tatuada de grafismos e ornamentos recobre as paredes de Lisboa. Ainda na rua da porta, após desligar a câmera, a autora fez a notação desta narrativa escrita, com as sensações recentes do acontecimento:

Porta é passagem, ritual, fronteira, travessia, limiar, portal, admissão, iniciação, princípio, membrana, soleira, portal. Porta é garganta. Espaço do tempo. Brecha de abertura de fala no limiar da entrada. Acesso para habitar. Estou na porta verde número 3, da parede de azulejos gastos de Lisboa em 2024. Atravessei o Atlântico. Atravessei continentes. Na direção América para Europa. Brasil para Portugal. Aeroporto, migração. Meu corpo em espiral, torcido, complexo e em oposições cruza o pórtico. Ando pelas ruas desta cidade por vários meses. Tenho desejo de conversar com essas arquiteturas, paredes, portas, janelas, calçadas, ladeiras, escadas, mirantes, rios, jardins, pedras. Nasci em uma região do Brasil em que as pessoas conversavam nas portas. Meu corpo de andarilha faz parada nesta porta verde e puxa conversa. Passa autocarro, cão, bicicleta, pessoas. Nesta fala, minha voz é o corpo permeável em carne e pedra. Um torso perfurado e rasgado pelo mundo. Transpassado. Sou consumida, impetuosa, desassossegada, buliçosa, alvoroçada. Minha língua é portuguesa, mas a linguagem é derretida. Meus gestos são desproporcionados, exuberantes, variáveis, abruptos, cambiantes e ávidos.

Avançando na discussão, há uma tensão causada entre o corpo e a arquitetura com azulejos, escolhida previamente nas caminhadas. Os azulejos são uma parte intrínseca da paisagem urbana e do imponente patrimônio histórico arquitetônico de Lisboa. Mediante os séculos, os azulejos ajudaram a moldar a estética da cidade, tornando-se um símbolo visual reconhecível internacionalmente. Estes revestimentos cerâmicos, decorados com padrões variados e muitas vezes complexos, foram introduzidos em Portugal no século XV, durante as navegações, especialmente pelo mundo islâmico. O que é identidade hoje, um dia foi estrangeiro. O “conhecimento situado” (Taylor, 2020) implica transpor as formas disciplinares de conhecer as tradições eurocêntricas de conhecimento, por meio da arte e da performance e de “estar com”, caminhar e conversar, como política da presença (Gumbrecht, 2010), para reimaginar as práticas disciplinares e a descolonização da produção de conhecimento e epistemologias.

Na porta verde, o tecido vivo do corpo sinuoso e barroco, atrita com os ângulos retos e duros do portal e parede. Paredes de contenções e limites.

mofo vivo. O corpo encontra a parede, nas imperfeições e impermanências, respondendo para além do contexto físico dos elementos arquitetônicos, mas com a dinâmica do espaço. Durante a ação, circularam pela rua, cinco pedestres, duas bicicletas, um ônibus, 9 carros e dois cachorros. As ações no espaço da porta, configura interação com o ambiente físico, mas também molda e é moldado por um conjunto de fatores culturais, sociais e psicológicos em movimento no ambiente, que pedem resposta. Cada local tem uma dinâmica com estímulos próprios e não familiares que afetam o corpo e põe em jogo os códigos comportamentais.

O uso de vídeo e fotografia, facilita e expande as possibilidades na arte para um lugar determinado. Por conseguinte, a performance para a câmera, emerge da biografia da pessoa performer-fotógrafa, incorporando sua pesquisa e memória. A persona presente fomenta a relação entre espaço, encenação, cotidiano e enquadramento. A efemeridade pode ser vista tanto como reflexo do cotidiano na qualidade transitória e passageira da obra, sendo desdobrada e configurada em imagens. Mesmo com a ideia prévia elaborada, incluindo a pré-produção e a formulação de conceitos, é durante o ato de presentificar as ações e fotografar que o processo se concretiza. Isso porque, enquanto a ação é presentificada para a fotografia, a imaginação é ativada e novas imagens podem emergir na exploração do espaço, improvisado e ângulos de posicionamento.

Ainda cabe destacar o fato de não ser novidade a relação entre corpo e arquitetura, que desde tempos imemoriais, tem sido concebida para abrigar, orientar e influenciar o corpo humano. No entanto, o paradigma artístico performático destaca interações simbióticas, com possibilidades de ativações pelo engajamento físico e o olhar. O corpo, enquanto agente dinâmico, influencia e é influenciado pelo ambiente construído, criando um diálogo contínuo que pode ativar espaços urbanos de maneira temporária, mas significativa, nos parâmetros estéticos, críticos, políticos e de poder. Essas ações questionam e reconfiguram o uso e a percepção dos locais urbanos.

As paredes nos percursos de subversão do espaço no imaginário urbano

A mobilidade corporal em “Porta verde número 3” desenha um espaço mental imaginário na dinâmica do corpo em movimento pela cidade e cria espaços mentais que ampliam as percepções, dispara significados referentes à capacidade humana de imaginar, criar e compartilhar representações simbólicas que dão sentido à realidade. Por conseguinte, acessa o capital humano de imagens e

[...] o movimento cênico tem também relação com a cognição e memória humana, possuindo assim capacidades de criar afetos e sensações de experiência. [...] Não parece muito difícil de observar como ao longo dos tempos novas danças (e seus movimentos coreográficos) vão também acompanhando mudanças de época, sociedade e cultura, ficando assim associadas na memória à época ou momento em que as experienciamos, podendo então reflectir estados de espírito, sensações e afetos de contexto.

Enquanto a vida cotidiana na cidade seria composta de uma série de práticas repetitivas e rotineiras Certeau (2012), o autor argumenta que essas práticas, embora pareçam banais, são ricas em significados e potencialidades poéticas. A performance urbana interage com essas práticas ao inserir elementos inesperados e disruptivos no cotidiano.

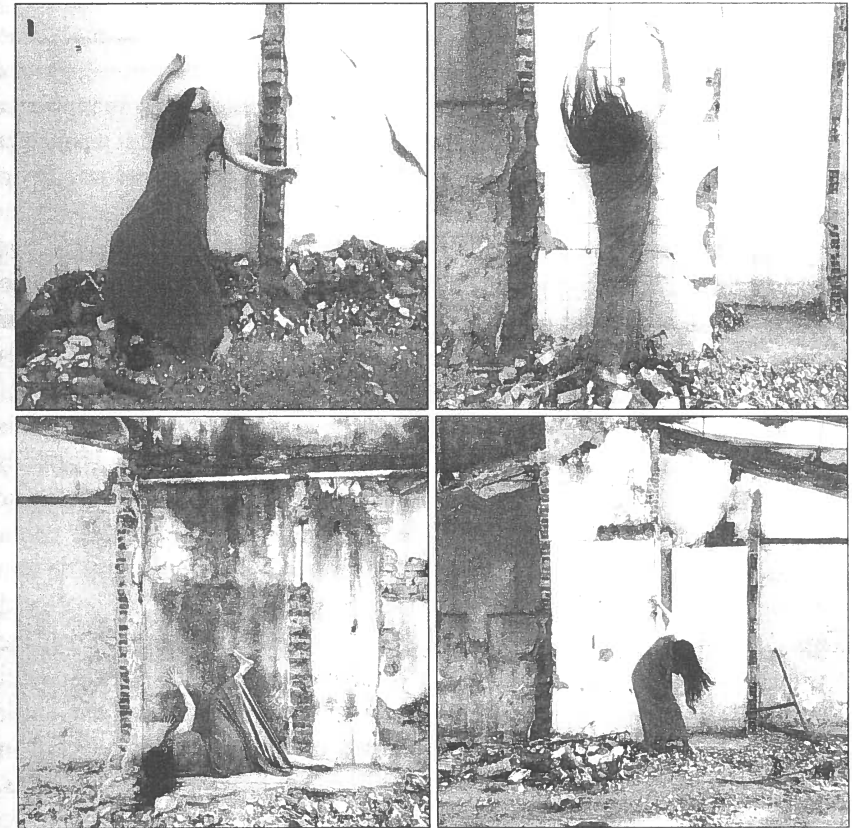
Convém mencionar que, essa relação não é das mais serenas, na rotina cotidiana o caminhar segue o fluxo de um texto urbano, preenchendo espaços da interação fugaz entre cheios e vazios. “O caminhar toma decisões, segue por alguns caminhos e evita outros, cria desvios, percebe percursos proibidos ou obrigatórios e traça atalhos” (p. 170). Nesta observação, esses espaços têm a produtividade como finalidade, revelando em sua estrutura, a necessidade de que os lugares sejam transitórios. Ou seja, o escopo da cidade e da rua não é planejado para estar, mas para transitar. E as paredes se tornam, na maioria das vezes, contenção e ostentação da propriedade.

Na experiência urbana de vida sistematizada, com normas e práticas pré-estabelecidas, o foco principal tenderia a ser a eficiência no fluxo de mercadorias e serviços, criando um ambiente onde as atividades e interações são colocadas em categorias definidas. Incluindo aspectos como o tráfego, transporte público, divisão do espaço urbano e funções de diferentes áreas da cidade. Com os impactos da industrialização e da tecnologia no cotidiano, a privatização dos espaços públicos, a restrição pode se manifestar na forma como se define o trânsito pela cidade. Essas práticas espaciais, seriam formas de narrativas que configuram o espaço vivido da cidade e suas dinâmicas. A performance urbana intervencionista se diferencia dessas práticas, como experiência estética que busca enxergar, a subjetividade nas ações cotidianas e a criação de espaços que promovam interações relacionais. O corpo como ferramenta central, pode inclusive, nesta provocação, desafiar os limites entre arte e vida real.

A segunda performance deste trabalho, com o título “Demolição” (2021), foi realizada no centro da cidade de Goiânia/Brasil (figura 2). O local escolhido foi um lote aberto com acesso livre pela calçada e com escombros de demolição, no centro da cidade. As paredes continham vestígios da casa antes de

O local tinha sido ocupado antes da intervenção, por pessoas em situação de rua e ainda era possível ver os objetos e vestígios deixados anteriormente por essas pessoas, que habitaram o lugar temporariamente.

Figura 2 – Demolição (2021)



Fonte: Fotos de acervo da autora.

Para este trabalho, a autora escolheu a opção de cabelos soltos para uma montagem com alguma visceralidade. E descalça, como na maioria das produções realizadas por ela, para ter atenção aos pés, como a parte simbólica do corpo que caminha no toque do solo e do mundo com o sentido tátil da percepção, prensão e apreensão. A autora manteve em mente a referência de uma mulher em situação de rua, conhecida na infância, que era chamada de “andarilha”, como característica de uma mulher situada às margens e que recebia das pessoas vários nomes depreciativos. Para esta mulher, ser uma

andarilha não era apenas vagar, mas era estar consciente das estruturas políticas que a restringiam, marcavam e demarcavam o seu vagar.

Protocolo poético para Demolição: No local escolhido do lote aberto com ruínas, posicionar tripé e câmera do celular em ângulos diferentes ao longo da ação. Ter atenção para movimentos aleatórios que possam surgir das pilhas de escombros e materiais empilhados, com cuidado para acidentes ao escorregar, rolar e quebrar. Se apropriar visualmente e corporalmente do espaço. Realizar ações corporais envolvendo as paredes com as marcas do tempo da antiga casa. Indumentária em cor cinza, para fundir com a paisagem. Ter em mente as histórias e memórias que o lugar guardou e perdeu. Ter em mente uma pessoa na casa sem paredes.

O protocolo poético citado prevê uma ação planejada, mas nunca fechada, para ser capturada em fotografias. As ações corporais se aliam à cidade como palco provisório e cenário para criar narrativas performativas e explorar o ambiente de forma cênica. Os objetos dos escombros foram moldados de forma subjetiva, no contato e presença do corpo.

Esta forma de intervenção se baseia em estratégias táticas, nas quais a improvisação e a adaptabilidade são elementos centrais. No lote, as escolhas de ritmos, direções e ações relacionais ou propositivas, sofreram interferência direta do local, devido a imprevisibilidade do ambiente. O risco de contato com materiais nocivos estava presente, além de restos de material de construção pontiagudos e cortantes, arames e pregos enferrujados, cacos de vidro e restos de alimentos deteriorados. O lugar influenciou no trabalho, por meio das ruínas, situando o corpo em meio aos escombros. Entre o caos e canteiro de obras, o espaço real continha imperfeições, contratempos e inesperados. O espaço constituído a partir das práticas do lugar, monta as formas como os sujeitos o transformam a partir de apropriações, ocupações e vivências.

Relevante dizer que, os espaços físicos e objetos neles contidos, para Bachelard (1993), evocam imagens e emoções, influenciando a mente e a memória. Por meio da mobilidade, o corpo explora e interage com diferentes ambientes, oferecendo estímulos sensoriais e cognitivos. No ato do movimento, é possível criar mapas mentais, não apenas geográficos, que ajudam a navegar e compreender o mundo ao redor. Em “Demolição”, com a mobilidade e a ação visceral do corpo perceptivo e atuante entre os restos, permitiu a descoberta de cenários e sensações, ampliando a compreensão do mundo, contribuindo para uma visão complexa da realidade, como função artística.

Neste sentido, o grupo Stalker, cofundado por Francesco Careri, em Roma, é composto por um coletivo de artistas e pesquisadores que criam

contemporânea, que contêm em si mesmas a dupla essência de refugio e recurso” (Careri, 2017, p. 15). A presença de corpo nos espaços públicos da cidade pode ser vista como uma forma de comunicação silenciosa, onde o corpo torna-se um símbolo carregado de significados sociais e políticos. Em uma disputa pela reconfiguração do espaço público.

“Demolição”, ao se apropriar de elementos comuns do cotidiano urbano de entulhos e cacos de construção, estabelece conexões com a casa derrubada, questionando sua função e oferecendo perspectivas visuais, estéticas e políticas sobre o ambiente. A ocupação desses espaços por um corpo performativo, pode revelar as dinâmicas de poder, inclusão e exclusão. A quem pertence a cidade? Quem tem o direito de ocupar seus espaços? Essas são questões que emergem, ao considerar a presença corporal na urbe. Sendo que, historicamente, o controle sobre o movimento corporal tem sido uma ferramenta de dominação e opressão. As várias formas de segregação social e racial exemplificam como a restrição da mobilidade pode ser utilizada para subjugação e controle.

A prática de performer e a arte da presença na reinvenção do espaço

A experiência performática nos dois trabalhos analisados, se constituiu por meio da preparação em sala de ensaio para a interação dinâmica com o espaço. A prática de artista performer, de maneira breve e simplificada, envolveu três frentes de trabalho:

- *Treinamento Corporal:* Envolve técnicas de movimento, vocabulário corporal, qualidade de presença e capacidade de comunicação não-verbal;
- *Improvisação:* Habilidades para a adaptabilidade e capacidade de resposta imprevista ao ambiente e espaços escolhidos;
- *Pensar com os pés:* Atua na fusão corpo/pensamento “ensinar o corpo a pensar” (Varley, 2010).

Diante disso, os aspectos poéticos na criação performática, lidam com práticas que contribuem para a noção de transformação da pessoa intérprete em performer, para o centro das discussões e pesquisas do teatro. Os artistas pedagogos do século XX, entre eles, Stanislavski, Meyerhold, Brecht,

se transfigurando, na medida em que o trabalho de atuação se aproximou da arte da performance. A conexão entre essas áreas aparece quando desvincula das matrizes ficcionais da dramaturgia convencional, para um processo de transformação que se articula na criação de “ações físicas” (Barba, 2012). Já no trabalho sobre “ator-performer e poéticas de si” Quilici (2015) fala sobre o corpo como elemento fundamental para a construção visual e imagética da cena e que “a linguagem corporal é mais permeável às pulsões, memórias e experiências pouco acessíveis à consciência” (p. 56). O discurso do corpo poderia trazer à tona, o que não encontra espaço na lógica linear do discurso verbal.

Corroborando esta ideia, o processo fotográfico da fotoperformance situa-se na fronteira entre realidade e ficção, a pessoa performer produz movimentos, ações e aparências corporais que rompem com a normalidade do cotidiano. Esse processo cria realidades imersas em construções ficcionais. Estas questões trabalhadas com imagens em processos de criação estão inscritas na cena contemporânea, entendendo imagem como matéria cênica que resulta em narrativas não lineares, em uma organização que a lógica dramática dá lugar às performatividades (Féral, 2015).

O performativo, uma configuração para a produção poética

O aumento do engajamento das artes em relação ao conteúdo social, político ou autobiográfico, envolve o arco performativo que as artes cênicas transitaram nas últimas décadas. Intervenções urbanas, *site specific*, performance, teatro documentário são ideias fomentadas por esta cena. O termo performance em inglês, pode significar atuação, desempenho, rendimento, mas ele começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 50, como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida. Durante os anos 70, a arte da performance e a *body art* exploraram, de maneiras inesperadas e provocativas, o colapso dos limites entre vida e arte provocado inicialmente pela *action painting*, a arte conceitual, e os *happenings* dos anos 60 (Goldberg, 2006; Carlson, 2009). Isso trouxe, para o processo de produção e de recepção da arte um significado novo, tanto no teatro quanto nas artes visuais. Conceitualmente, a arte da performance é complexa, não apenas porque abriga uma multiplicidade de formas, mas também porque, enquanto gênero, tem estado em permanente transformação desde o seu surgimento.

Enquanto isso, o teatro vem se perguntando sobre os limites da representação e experimentando na prática o que poderiam ser essas zonas fronteiriças

de provocação cultural. As irrupções do real no tecido da representação ou a invasão do real na cena, pode ser percebido como resultado da crise da representação na modernidade (Lyotard, 2003) e das grandes narrativas que, em vez de pontos de vista centrais, fica evidente a polifonia com a pluralidade de versões do mundo.

Para refletir a partir da historicidade teatral, o autor Lehmann (2007) alerta à permeabilidade entre a performance arte e arte teatral, observando que se tornaram fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram experiência do real. Para o autor, principalmente a partir dos anos 70, ocorreu uma ruptura no modo de fazer e pensar teatro. Ele define o “teatro pós-dramático” como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata” (p.223). A expressão pós-dramático, se apoia também em outra característica identificada pelo autor, comum a um amplo conjunto de produções teatrais: a da superação do drama.

Seguindo neste panorama, Erika Fischer-Lichte (2011) desloca o foco da relação com o drama, citada anteriormente, como aspecto fundamental de práticas teatrais da contemporaneidade, para a aproximação com a performance, assumindo características de performatividade. De acordo com Sílvia Fernandes (2011, p.16) “Quanto à performatividade, seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção da realidade social tem potencial performativo”. Ela reflete “A performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos” (p. 124). Ao recusar a adoção de códigos rígidos relacionados à dramaturgia tradicional, como a definição precisa de personagem e a interpretação de um texto “o performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos que escapam à representação e à organização simbólica que dominam o fenômeno teatral” (p. 16).

A teatralidade, neste sentido, seria uma operação cognitiva ou ato performativo daquele que faz (ator) e daquele que olha (espectador). A mirada do atuante e a visada do espectador juntos, geram a teatralidade. A oscilação entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos energéticos da performatividade, é interpretada por Erika Fischer-Lichte (2011) como um equilíbrio precário entre as ordens da presença e da representação. A autora acredita que as experiências do real no teatro podem ser pensadas como práticas de confronto entre arte e vida

nas artes, a partir da qual se desenvolve uma estética do performativo. Entre as principais características do performativo, segundo ela, está a habilidade para desestabilizar oposições binárias. Esta mesma autora ainda situa dois pontos para a virada performativa - identifica uma primeira virada ainda na passagem do século XIX para o XX, com o estabelecimento de estudos teatrais e rituais. A segunda virada performativa seria a engendrada nas décadas de 1960 e 1970, com a emergência da Performance arte e dos Estudos da performance ou *Performance Studies* de Richard Schechner (2013), que propôs e desenvolveu este campo a partir dos estudos com o antropólogo Victor Turner em meados dos anos 1970. A partir dessa época, a noção de performance se tornou central nas pesquisas, sobretudo em Artes, Antropologia, Educação e em vários campos das ciências humanas em processos sociais e culturais amplos.

Na cartografia das experiências diversas do performativo, estão o *bio-drama* (Cornago, 2005), *teatro documentário ou documental*, *teatro autobiográfico*, *teatro reportagem* e *docudrama*, são algumas tentativas de esclarecer a emergência do real a partir de sentidos políticos, sociais, coletivos e individuais. Estas são produções cênicas, visuais e performativas que se constroem com materiais, corpos, objetivos reais e/ou cotidianos que expõem traços de memórias e projetam uma carga cultural, a partir de relatos, situações e acontecimentos reais.

Este aproveitamento de documentos do real para a produção performática, sinaliza como um olhar do teatro sobre a vida das pessoas, tendo como objetivo, propor um modo de ser na presença física e sensorial, efêmera e imediata. São formas poéticas que trazem condicionantes históricas, políticas e sociais que tem se revelado meios eficazes de operação teórica das práticas cênicas contemporâneas, para relacionar experimentos de caráter liminar, que utilizam em sua gênese documentos, memórias, autobiografias, depoimentos e vivências das pessoas criadoras.

Por conseguinte, na busca de caminhos para produzir “presença” na performance, Ulrich Gumbrecht (2010) propõe reflexão sobre a produção da presença, apontando para a visão binária, construída a partir da era moderna, que estabelece dicotomias entre corpo e mente, construindo uma cultura em que o pensamento e o conhecimento produzido pelo sujeito, estão em primeiro plano. Este autor propõe a valorização da cultura de presença, na qual o corpo e sua materialidade tornem-se referência. Uma noção fundamental para os trabalhos analisados neste texto.

Seguir caminhando

Tendo em vista que a obra de arte contemporânea leva em conta o próprio fazer, a pessoa artista seria a mediadora que revela os processos de confecção e as condições para o acontecimento da obra, em um processo pedagógico. A tomada de discursos de artistas performers se configura como um dos elementos para a elucidação de suas poéticas, que se organiza em torno da cultura e do ensino de arte, visando colocar em evidência, formas de construções artísticas atuais.

Como artista cênica, a autora explorou e interagiu com o espaço urbano, coletou imagens, recolheu vestígios e atravessamentos que se configuram como construtores de narrativas e interações. Andarilhar pela cidade contribui para reescrever narrativas impostas, como se fosse um lembrete de que existe o direito de ocupar, explorar e se perder. As ruas podem ser palcos de descoberta e autodescoberta, espaços para desafiar convenções e reivindicar liberdades. Os recantos da cidade são lugares feitos de histórias e vivências que se cruzam e entrelaçam, formando um painel de experiências e a performance urbana estimula a tomar parte da intrincada trama, tecendo enredos corporais e visuais.

A poética da performance nesta investigação, se manifestou na forma como se lidou com os elementos urbanos – arquitetura, fluxo de pessoas, ruídos, incômodos – para criar narrativas das cidades, com suas camadas históricas e sociais, tanto cenário quanto participante da obra nas imagens produzidas. O corpo em movimento desempenhou um papel como indutor destas práticas estéticas performáticas. Por meio das ações de intervenções, disparou-se reflexões e posicionamentos sobre o espaço urbano, nas criações dinâmicas visuais e sensoriais.

As intervenções promoveram uma compreensão da relação com o ambiente construído (ou demolido), ao reimaginar os espaços urbanos com um enfoque no corpo e na arquitetura. A convergência entre o fazer artístico deste trabalho e as relações expansivas do cotidiano urbano resultam em uma produção poética que experimenta a realidade e desafia as fronteiras entre a arte e a vida. O corpo performático nas imagens apresentadas, age como catalisador de reflexão e debate, confrontando questões de poder e resistência. Nesse sentido, a performance instaura um rearranjo de dinâmicas, ao trazer à tona as tensões latentes nas estruturas sociais, nas experiências individuais. Ao fundir diferentes disciplinas e explorar diversas técnicas, as pessoas artistas de performance continuam a reconfigurar o que é possível no

As criações descritas, mostram que ao realizar uma obra para lugares e contextos singulares, são obras abertas, constantemente sujeitas a adaptações e alterações suscitadas pela especificidade de cada lugar. Até porque, pela parte da recepção, o espectador não se configura mais como figura fixa, mas este pode ser pensado como uma figura ativa que aciona diferentes significados para o trabalho, seja na rua, como transeunte ou como fruidor e ativador da imagem fotográfica ou em vídeo. Deste modo, enquanto a experiência urbana é marcada pela organização e categorização das atividades na cidade, a experiência estética performativa busca revelar a subjetividade nas práticas cotidianas, trazendo à tona uma dimensão tanto sensível e emocional, quanto afetiva e relacional.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins fontes, 1993.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- CABALLERO, Ileana. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: UDUFU, 2011.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2017.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano*. São Paulo: Editora Vozes, 2012.
- CORNAGO, Óscar. *Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*. Latin American Theatre Review (LATR), Kansas, Vol. 39, 2005. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1515/1490>. Acesso em 10 jul. 2022.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse – mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Revista Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2011.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LOPES, Eduardo. A Trilha Sonora da Nossa Vida: alguns princípios sobre Música, Memória e Movimento Cênico In: SOUZA, Ana Guiomar *et al.* (Org.), *Musicologia & Diversidade*, Curitiba: Appris, 2020, p. 796-818.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. *Redobra*, ano 5, n. 11, p. 218-234, 2014.

QUILICI, C. S. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

SÁNCHEZ, J. A. *Práticas de lo real em la escena contemporánea*. Barcelona: Visor Libros, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies - an introduction*. London and New York: Routledge, 2013.

SOLNIT, Rebeca. *A História do Caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TAYLOR, Diana. *¡Presente! la política de la presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Caleidoscópio, 2010.

WILSON, Elizabeth. *O flâneur invisível*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 43-63, jul.-dez. 2013.

EQUILIBRIO, DIVINO TESORO

Claudia Quiroga

Cañas, el objeto mediador

Desde mis primeros años de formación como profesora nacional de expresión corporal incorporé a la *caña de bambú* como objeto de exploración, mediación, entrenamiento, y, al mismo tiempo, como dispositivo escénico. Una de las principales calidades con las que tiñe al movimiento es la del equilibrio, junto a su liviandad y resistencia. En mi experiencia, muy necesario para afinarme en la precisión, presencia y adecuación de la energía para la ejecución y tiempo de realización de las acciones dramáticas. Hoy, puedo afirmar que su guía es cercana a las prácticas de danza Butoh, porque la combinación de ambos caudales, me fortalecen para un andar espacial sensible. La huella kinésica de la caña aporta un paso certero y minucioso, de gestualidad simple que permite la espera hacia el momento de expansión.

Las exploraciones con objetos son múltiples, desde sus variantes más significantes a las más inertes que se despliegan de una manera insospechada y nos advierten, en su estallido escénico, de aquello inefable de su materialidad. Por ello, los objetos se convierten en partner y facilitan funciones básicas, la primera es la de *apoyo*, es decir, son aliados para desarrollar la seguridad y el soporte territorial y emocional. Por su corporalidad, tienen la virtud de distraer y concentrar simultáneamente, en la medida en que llevan la atención del propio cuerpo al cuerpo del objeto, distracción que facilita la desinhibición, disminuye la tensión que puede provocar la atención, propia y de posibles observantes, sobre el propio cuerpo.

La función *informativa*, aporta una importante cantidad de datos perceptivos y simbólicos. Inicialmente, proporciona información sobre sus propias peculiaridades formales, sonoras, olfativas, de ejecución y traslado, etc. Además, los objetos nos informan sobre lo particular de cada persona a través de las sensaciones producidas por el contacto con nuestro cuerpo y de las reacciones que nos provocan, constituyen en este sentido un medio excepcional de autoconocimiento. La función *inductiva* despierta reacciones asociativas, animando los procedimientos imaginativos, llevando a determinadas fases emocionales en las calidades de movimiento. Los objetos estimulan el esta-