



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

Da minha janela, só vejo incêndio: a intervenção artística urbana como espaço de (re)significação

Iuri Spada Kruschewsky Doria

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga
Renato Machado

Évora 2022

Este trabalho de projeto não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri.





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Trabalho de Projeto

Da minha janela, só vejo incêndio: a intervenção artística urbana como espaço de (re)significação

Iuri Spada Kruschewsky Doria

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga
Renato Machado

Évora 2022

Este trabalho de projeto não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri.



Dedico este trabalho aos artistas de rua, aos artistas da rua, às ruas artísticas, às artes da rua e aos que acreditam no encontro da arte com a rua como forma de luta.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora e orientadora deste projeto, Isabel Bezelga, sempre disponível e atenciosa, deixando-me confiante e forte para não desistir, até mesmo nos momentos em que nada fazia mais sentido em prosseguir.

Ao Professor Doutor e orientador deste projeto, Renato Machado, que sempre foi uma referência para mim no teatro brasileiro e que tive, agora, o privilégio de tê-lo como mentor deste projeto, repartindo um pouco de suas experiências comigo.

Ao amigo e Mestre, Matheus Marques, companheiro de tantos trabalhos e estudos, por compartilhar seu tempo, sua inteligência, seus textos e todo seu afeto à essa pesquisa. Sem você, não seria possível.

Ao amigo, João Gioia, de tantas lutas e parcerias, por emprestar seu olhar, seus ouvidos e suas câmeras à mais esse trabalho.

Ao parceiro, Gustavo Rodrigo Herdt, por embarcar em mais essa aventura juntos.

A Nayana Carvalho, amiga para toda hora.

Ao meu irmão de vida, Jonathan Azevedo, por me acolher quando mais precisei e por não soltar minha mão em momento algum.

À minha mãe, Marcia Spada, sem ela não seria nada, me ajudando de todas as formas possíveis a concluir esse mestrado.

Ao meu irmãozinho, Rafael Spada, que com apenas sete anos já me ensinou tanto sobre o significado de resistir. O maior guerreiro que já conheci.

E ao meu filho, Sol Spada, por me dar forças para seguir sempre em frente, sabendo que tudo será por ele e para ele daqui em diante.

Da minha janela, só vejo incêndio: a intervenção artística urbana como espaço de (re)significação

Resumo

Este relatório analisa e discute o processo de criação do espetáculo/performance *Da minha janela, só vejo incêndio*, no âmbito do mestrado em teatro, na Universidade de Évora. Partindo do conceito de intervenção urbana, onde os projetos artísticos são realizados no espaço público, se relacionam diretamente à vida urbana e apresentam uma experiência artística usualmente mais acessível, que interage com o espectador dentro do seu espaço cotidiano de deslocamento na cidade, desenvolvi uma performance sobre a mais famosa obra de Jorge Selarón: a Escadaria Selarón, na Lapa, região central do Rio de Janeiro, considerada hoje um dos maiores pontos turísticos da cidade. À luz da brutal morte do artista em sua própria obra de arte, essa reflexão traz à cena a ressignificação da obra em si, e desta morte, ao mesmo tempo em que discute a desvalorização deste e de todo artista. O abismo entre a célebre Escadaria e o total menosprezo sobre seu criador serviu para assinalar outras dualidades disparadoras da construção dessa performance, como artista e obra, vida e morte, público e privado, entre outras.

Palavras Chave: intervenção – Selarón – performance – cidade – urbano

From my window, all I see is a fire: artistic urban intervention as a space of (re)signification

Abstract

This report analyzes and discusses the creation process of the spectacle/performance titled From my window, all I see is a fire, in the scope of the master's degree in theater, for the University of Évora. Stemming from the concept of urban intervention, where artistic projects are made in the public space, directly relating to urban life and presenting a usually more accessible artistic experience, that interacts with the spectator in their day to day displacement in the city, I have developed a performance about the most famous work by Jorge Selarón: Selarón's Staircase, in Lapa, the downtown area of Rio de Janeiro, considered today one of the biggest tourist points in town. In light of the artist's own brutal death in his very own work of art, this reflection brings to center stage the resignification of the work itself, of this death while simultaneously arguing about the lack of recognition for this and every artist. An abyss between the celebrated Staircase and the total disregard for its creator served to highlight other triggering dualities in the construction of this performance, like artist and work, life and death, public and private, and many more.

Keywords: intervention - Selarón - performance - city - urban

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
PRÓLOGO	15
I. INTERVENÇÃO ARTÍSTICA URBANA: O CORPO DO ARTISTA NO TECIDO DA RUA	19
I.1. Corpo e movimento.....	19
I.2. Corpo e chão.....	21
II. ENTRE CORES E FRAGMENTOS DE AZULEJOS: ATRAVESSAMENTOS AO PROCESSO DE PESQUISA E CRIAÇÃO	26
II.1. Branco: a cena como espaço de possibilidade.....	26
II.2. Verde-azul-amarelo: não pertencimento.....	31
II.3. Vermelho: Selarón-Mosaico.....	34
II.4. Cinza: ou o que resta de nós.....	39
III. POR ENTRE CINZAS, UM TRILHAR DE PASSOS: PROCESSO DE CRIAÇÃO (OU SE MEXER COM FOGO, MUITO CERTO DE SE QUEIMAR)	43
III.1. Collage: do manuseio de fragmentos de um real estilhaçado.....	44
III.2. O processo de “ensaios”: do pensamento à prática.....	49

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU “NÃO, ISSO NÃO É MEMÓRIA. SE QUER VER A MEMÓRIA, VAI LÁ NO SÃO JOÃO BATISTA”	57
IV.1. Sobre a realização da performance: a rua como espaço de encontro.....	59
IV.2. Sobre a interrupção da performance: a quem interessa parar o artista?.....	61
IV.3. Mosaico-manifesto: é sobre o que dispara e o que permanece.....	65
V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS	67

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Registro de experimento n. 1.....	30
Figura 2: Registro de experimento n. 1.....	33
Figura 3: Imagens de azulejos de Selarón.....	36
Figura 4: Imagens de azulejos de Selarón.....	37
Figura 5: Imagens de azulejos de Selarón.....	38
Figura 6: Escadaria Selarón vista de cima.....	40
Figura 7: Registro de experimento n. 1.....	42
Figura 8: Registro da intervenção <i>Da minha janela, só vejo incêndio</i>	43
Figura 9: Registro da intervenção <i>Da minha janela, só vejo incêndio</i>	46
Figura 10: Imagem do corpo de Jorge Selarón em sua escadaria.....	48
Figura 11: Registro da interrupção da intervenção <i>Da minha janela, só vejo incêndio</i> . À esquerda, com seu rosto preservado, uma das pessoas responsáveis.....	58
Figura 12: Registro da intervenção <i>Da minha janela, só vejo incêndio</i>	61
Figura 13: Registro da intervenção <i>Da minha janela, só vejo incêndio</i>	64

INTRODUÇÃO

“Da minha janela, só vejo azulejos. E na pandemia a janela é o nosso mundo”.

Essa frase é o ponto de partida desse trabalho. Como todo bom disparador, ela chegou de repente – invadiu o cotidiano do meu olhar pela janela. Eu morava na Escadaria Selarón, na Lapa. Um dos pontos turísticos mais visitados da cidade e símbolo cultural do Rio de Janeiro. Durante a pandemia, desenvolvi um laço forte com os azulejos coloridos de Jorge Selarón. Criei histórias. Fantasiei recomeços. Pesquisei sobre a arte que pulsava sob a laje do meu terraço.

Da minha janela só via azulejos. E na pandemia, a janela foi o meu mundo – agora, no passado, já que não mais estamos reclusos em nossas casas, como também não vejo os azulejos do mesmo ângulo. Mudei de casa e de perspectiva – agora, estou do outro lado da janela, assim como todos voltamos a ocupar as ruas. A partir daí, algumas questões começaram a me povoar: dentro e fora, vida e morte, casa e rua, público e privado, artista e obra. Assim, pareceu-me natural que esta pesquisa artística ocorreria em meio a todas essas matérias, então por que não as trazer para o interior da pesquisa, do processo e, até mesmo, deste relatório?

Foram – e serão – nesses atravessamentos que esse trabalho se constrói: nos encontros entre o corpo, a cidade, a arte e a memória (de vida e morte) de um artista que insiste e persiste em ocupar espaços. Jorge Selarón, artista plástico chileno, radicado no Rio de Janeiro e criador da Escadaria Selarón, foi encontrado morto em sua própria obra. Apesar dos indícios de uma morte violenta, atribuiu-se “suicídio” ao fato. Longe de realizar uma investigação com intuitos de verdade, esse relatório propõe algumas travessias por entre o processo de reflexão e criação da performance *Da minha janela, só vejo incêndio*. Adiante, falamos um pouco sobre cada etapa dessa construção.

Para iniciar a conversa, foi interessante estabelecer um **Prólogo**. Tal como todo início de processo, esse Prólogo se coloca como um terreno fértil e disparador de (mais) questões, para que a criação da performance pudesse caminhar em direção à sua forma. Como o olhar do artista se direciona à Escadaria Selarón? Em que momentos os olhares do Selarón e o meu se

encontravam por entre os azulejos coloridos da escadaria? Como a mudança de perspectiva pós-pandemia pode ter trazido novos olhares para um espetáculo que acontece na rua, no encontro das pessoas fora das suas casas, necessariamente? Como não olhar fixamente para a imagem de um artista brutalmente incendiado em sua maior obra, a céu aberto? No Prólogo, foram essas questões que me atravessaram, povoando o pensamento em busca das inúmeras razões de existir deste trabalho.

Adiante, com o raciocínio guiado por essas questões, o **Capítulo 1** se encaminha a uma discussão sobre como o corpo do artista se inscreve no tecido da cidade, no urbano – este “como espaço constituído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei”, como “espaço de contenção arquitetônica e legal da dança-política” (Lepecki, 2012, p. 48). Na leitura de André Lepecki (2012) e Ericson Pires (2007), vamos olhar não apenas para a cidade e seu espaço, mas, sobretudo, sobre os efeitos estéticos que o corpo do artista assume quando se coloca nessa situação. Como esse corpo, povoado de questões e repleto de significados, se coloca em um dos maiores cartões postais do mundo.

Como apontado, André Lepecki, em seu ensaio *Coreopolítica e Coreopolícia*, discute um novo conceito de coreografia a partir de escritos de Jacques Rancière, Andrew Hewitt, entre outros pensadores. Partindo de novas partições do sensível, vistas em Rancière, passando por novos modos coletivos de enunciação onde o dissenso tem importância fundamental na composição do binômio arte-política, Lepecki chega, por meio de Hewitt, à noção de coreografia – de forma não metafórica – como “o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (Hewitt, 2005 apud Lepecki, 2012, p. 46). Assim, o autor sugere a ideia de uma coreopolítica, ou uma política coreográfica do chão, na qual certas coreografias determinam os modos pelos quais certas danças fincam os pés nos chãos que as sustentam (Lepecki, 2012) – ou, como certas práticas sócio-políticas-artísticas determinam a forma como nos inserimos criticamente em nosso tempo. (Carvalho, 2020, p.19).

Matheus Carvalho (2020) faz uma leitura de Lepecki (2012) e Pires (2007) assinalando certas práticas sócio-políticas-artísticas que determinam a forma como podemos inserir nossos olhares em críticas sobre o nosso tempo. No capítulo 1 deste trabalho, pensaremos exatamente nesse pressuposto: a experiência cênica da intervenção urbana carrega em si a potência de rasurar a cidade com novos significados para um lugar tão icônico – não apenas por si só, mas também por toda a história que esse espaço carrega.

História, fragmentos de azulejos. Em seguida, em justaposição à pesquisa bibliográfica, o **Capítulo 2** se debruça um pouco mais sobre a vida e a obra de Selarón. Como forma de desvelar o processo criativo e processo de pesquisa, neste capítulo procuramos trilhar passos que nos levem à presença fantasmática de Selarón: seus registros, suas falas, seu sotaque, suas palavras. O Selarón andarilho é aqui acessado para trazer este homem ao campo da cena. É também neste momento em que mergulhamos na obra de Selarón, sobretudo na mais célebre de sua produção: a Escadaria Selarón, futuro palco da performance que aqui – a esta etapa do processo – se intenta realizar.

É também aqui que trazemos para o interior do processo de pesquisa uma contribuição um pouco improvável, mas muito interessante. Em seu livro *A Experiência Opaca: Literatura e Desencanto*, a autora argentina Florência Garramuño (2016) relê, de certa forma, as noções estabelecidas por Walter Benjamin (1985) sobre a experiência e sua transmissibilidade (ideias disparadas pelo célebre ensaio *O Narrador*). Assim, a autora trabalha, no campo da literatura, com algumas referências de obras que se encarregam de utilizar a materialidade da escrita como alternativa perante um crescente esvaziamento do sentido da experiência. Nessa operação, Garramuño (2016) aponta para uma literatura que “trabalha com restos, com ruínas, com fragmentos”, onde os “acontecimentos aparecem esmiuçados em suas partículas mais minúsculas, (...) como pequenas explosões do real” (p.18). Para a autora, a literatura atua como a superfície opaca que recebe esses fragmentos, manipulando-os no tecido artístico da obra.

Inspirado nesse procedimento que a autora sugere (uma literatura como superfície que recebe fragmentos de experiências do real, na qual esses pedaços podem se justapor e se relacionar), investigo como me apropriar desse pressuposto para criar uma metodologia própria ao processo de criação da performance. E se houvesse uma forma de trabalho em que o espaço performativo da cena pudesse ancorar fragmentos advindos de diferentes lugares? Fragmentos meus (do meu processo criativo, da minha relação com a Escadaria, dos disparadores para esse trabalho), de Selarón (da sua vida, sua carreira, seus trabalhos, suas histórias), do espaço da cidade, da crítica a um país que desvaloriza seus artistas.

Assim, incorporamos esse procedimento à construção dramatúrgica e passamos a trazer ‘fragmentos’, ‘ruínas’, ou ‘cacos de azulejos’ para dentro do processo da performance, sobretudo os de Selarón; cacos de sua vida, de sua obra, de suas palavras. Tal como o mosaico que nos deixou, passamos a olhar para essa performance que se cria de forma diferente. Buscamos, então, em sua materialidade, aspectos de mosaico, ou, talvez, uma espécie de colagem.

Será neste momento, na virada para o **Capítulo 3**, em que começaremos a avaliar a estrutura da performance como parte encapsular deste processo. Buscaremos então na obra *Performance como Linguagem*, de Renato Cohen (2013), o collage como alicerce e método operativo da performance que se compõe:

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através do seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano. (...) O processo de collage, na performance, reforça também a importância do colador (no caso o encenador), que passa a ser o elemento preponderante do processo. (Cohen, 2013, p. 61-64)

O desafio que apresentaremos será avaliar o collage como um método operativo que se utiliza de fragmentos, ruínas, explosões das materialidades deixadas por Selarón para trazer novos significados ao espaço-palco de todo esse acontecimento: a Escadaria Selarón. Aqui, colocaremos em experimentação os diferentes componentes dessa experiência cênica: a escadaria, a cidade, o corpo, a narrativa e a dramaturgia, a colagem, a realidade. Investigaremos os limites deste método e sua aplicabilidade a esta obra que se cria.

É neste capítulo também, como norteador ao processo de ensaios e destruidor de bloqueios estagnantes, que incorporamos ao trabalho o estudo da professora e artista, Eleonora Fabião (2013), com sua experiência performática na composição de uma intervenção urbana e sua relação com a criação teatral contemporânea.

E, assim, por fim, o trabalho encontra a rua e o **Capítulo 4**.

Nesse gesto, a intervenção performativa que aqui se realiza se dá exatamente para não

“apagar e denegar a brutalidade e a violência sempre contidas no ato de neutralizar um espaço” (Lepecki, 2010, p.113). Na busca pelo caminho oposto ao de neutralizar um espaço, está o povoar esse espaço a partir da sua história – e, neste sentido, a história da escadaria é também a de seu criador, porém com destinos completamente opostos: a uma, reconhecimento, a outro, esquecimento.

Tanto por isso, a performance e a cena para ressignificar esse espaço, explorando como esse acontecimento brutal (a morte de Selarón) ainda reverbera no corpo do artista-performer e da cidade; nesta performance, trazemos Selarón como figura que ilustra os efeitos de um sistema de poder que se aproveita da arte apenas como vitrine, porém menospreza e invisibiliza o artista. Trabalhamos, nessa direção, com a ideia dúbia da Escadaria Selarón como obra de arte e como ponto turístico. A uma, o esvaziamento completo do seu artista criador – falecido na penúria financeira, e num quase esquecimento em vida; ao outro, milhares de visitantes, turistas, selfies, ambulantes. É no contraste abissal entre as duas formas da escadaria que esse trabalho desenvolve seus questionamentos.

Em termos de contexto, falamos do Brasil de 2022, e de um processo crônico de desmonte da cultura, e criminalização de seus discursos, suas métricas e sua legitimidade; falamos do total esvaziamento de seu valor de mercado, social e artístico.

E falamos não apenas de esvaziamento. Falamos também de interrupção.

PRÓLOGO

Segundo Patrice Pavis (2003), “o prólogo (do grego prologos, discurso que vem antes) é a parte que antecede a peça propriamente dita na qual um ator - às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo – dirige-se diretamente ao público para lhe dar boas-vindas e anunciar alguns temas importantes” (p.308).

No caso deste trabalho, mais do que anunciar temas importantes e dar uma calorosa recepção ao leitor, o prólogo se coloca como um local de explanação dos disparadores que deram início à pesquisa e de como a criação da performance *Da minha janela, só vejo incêndio* foi sendo desenvolvida ao longo dos últimos anos em minha vida. Assim, tal como a pandemia e o isolamento, de certa forma, mexeram com a nossa percepção do tempo, não vejo com tanta clareza a ordem desses acontecimentos. E, tanto por isso, penso na construção desse prólogo como um mosaico, e esta imagem/metáfora nos revisitará bastante ao longo dessa trajetória: uma justaposição e coexistência de diferentes elementos no tecido da pesquisa; elementos disparadores que povoaram a construção desse trabalho ao longo de tanto tempo.

1.

Segundo Raul Mourão (2001), artista plástico que escreveu uma matéria para a Folha de São Paulo sobre seu contato com Jorge Selarón,

na manhã do dia 11 de janeiro de 2013, (...) , seu corpo foi encontrado carbonizado por volta das 7h20, na escadaria que hoje todos chamam de Selarón. Morreu sobre sua própria obra. No dia seguinte à morte, uma estranha tese de suicídio começou a circular nos jornais, sites e televisão e a investigação policial tomou esse rumo. Assim como muitos moradores da região, não acredito nessa hipótese. (Mourão, 2001).

Morreu sobre sua própria obra.

É difícil acreditar em um suicídio dessa maneira, ateando fogo em seu próprio corpo. Aprofundando-me nas investigações sobre sua morte, descobri que Selarón havia dado queixa na polícia, um mês antes de ser encontrado morto, sobre ameaças de morte que vinha recebendo.

2.

Em 2020, enquanto passávamos por uma pandemia global, fomos obrigados a nos isolar. De repente, passamos a não mais frequentar a rua; esse espaço de liberdade, de encontro, troca, expressão, se tornou um espaço a se evitar. Nossa casa passou, então, a ser local de trabalho, de descanso, de lazer, estudo, pesquisa, reflexão – e tudo mais que nos fosse solicitado pela vida que, de certa forma, não parava, apesar da pandemia.

A essa época, eu morava na Escadaria Selarón, centro do Rio de Janeiro e um dos pontos turísticos mais visitados da cidade, que, mesmo em pandemia, não à toa, recebia dezenas de curiosos por dia. A escadaria era um dos poucos pontos turísticos que permanecia “funcionando”, já que é uma obra de arte pública, feita a céu aberto, sem cobrança de ingressos. Para além do ponto turístico, foi nessa escadaria que vi meu filho nascer e dar seus primeiros passos. Costumo dizer que antes de aprender a andar, ele já subia escadas como poucos. Engatinhava pela escadaria e descia escorregadores azulejados por Selarón. Mais do que isso, passávamos horas diárias explorando a variedade de azulejos e suas mais distintas figuras. Já com dois anos de idade, procurar azulejos com imagens de cavalos, barcos e aviões, é – até hoje! – uma diversão para meu filho, que ainda mora no mesmo local. Vê-lo ser criado *nesta* obra de arte é um privilégio que carrego.

Durante o isolamento, duas janelas se faziam presentes em minha rotina: a de casa, debruçada sobre os azulejos da “escadaria mais famosa do mundo”, como chamava Selarón; e a do computador, imerso nos estudos e trabalhos, inclusive sobre o artista. Pesquisar a rua fora da rua é um desafio. Trabalhar com cultura já é difícil, trabalhar com cultura em um país cujos equipamentos culturais vêm sendo sucateados, o ministério da cultura extinguido, os editais de financiamento cancelados, e todo um legado de valorização cultural desmontado por um governo tirano, é excruciante. Durante uma pandemia mundial, onde o contato com o público não mais existiria, se tornou missão quase impossível. Artista e pesquisador, me via duplamente bloqueado, diante das duas únicas janelas que se mostravam como linhas de fuga. Procurava, assim, observar o processo de diversas companhias teatrais a se reformular, buscando seus

próprios métodos para, através das telas, empreender uma ativa e permanente investigação teatral, no contumaz compromisso de combater as limitações do presente para povoar nossas casas – e vidas – com arte.

3.

Minha pesquisa iniciou-se com o intuito de apresentar a história de Selarón no terraço de casa, como forma de teatro online. Mas no último ano acabei precisando mudar de endereço e com o fim das restrições presenciais, decidi levar minha performance para onde ela sempre quis estar. Nos degraus de Selarón.

Interpretar o chileno é um desafio. Mas a proposta de intervenção sempre se fez clara em minhas ideias e a pura e simples mímese de Selarón não seria o intuito. A ideia sempre foi lançar um olhar sobre sua morte em meio aos degraus coloridos que construiu, e para isso, muito mais do que reproduzir em meu corpo os gestos e voz do artista, buscava reproduzir a atmosfera que envolveu sua morte, e lançar uma lupa nas memórias e no velório de seu corpo através de uma coletânea de fotos e entrevistas, em um processo entre a colagem, a coexistência ou o povoamento simultâneo de intervenções artísticas urbanas, incluindo a minha.

Na busca por essas matérias, a minha relação com a escadaria se estreitou muito. Durante o isolamento, passava horas e horas sentado nela. Conversando com vizinhos. Ouvindo histórias e criando outras. Entre essas histórias, uma nunca me saía da cabeça: a forma brutal como o artista criador da escadaria havia sido encontrado morto em seus próprios azulejos. Com o corpo queimado, morto em seus próprios degraus. Até nisso a morte do artista é emblemática: uma sobreposição de vida e morte em sua própria obra de arte.

4.

Partindo dessa grande dualidade, a sobreposição de vida e morte em sua própria obra de arte, meu pensamento se endereçou à investigação dessas extremidades. Um pensamento por entre janelas, dentro e fora de casa, de divisões entre artista e obra de arte, de morte e vida

interrompida, do que é público, mas ainda assim consegue ser privado, passaram a nortear minha pesquisa sobre a desvalorização do artista no Brasil, sendo representada pela figura do chileno radicado em terras cariocas, e por sua obra, cooptada por um sistema que permite o abandono do seu corpo morto sobre sua maior criação.

Em minhas entrevistas com moradores que conheciam Jorge Selarón e preferiram não serem identificados, muito se fala sobre um dinheiro que o artista havia pego emprestado com um funcionário de seu ateliê – o mesmo que ele havia denunciado para a polícia, e que, pelo que se conta, é irmão de um poderoso traficante de um morro próximo à região.

Dizem que esse foi um dos principais motivos para a investigação ter sido abafada.

A maioria das pessoas tinha e ainda tem medo de se pronunciar sobre o caso.

A própria polícia não se interessou em investigar e atribuiu o caso como suicídio.

Este trabalho não é uma tentativa de desvendar os mistérios sobre sua morte. É uma investigação sobre como um sistema de poder permite que um artista da grandeza de Selarón, criador de um cartão postal internacional do Rio de Janeiro, chegue ao abismo de morrer devendo dinheiro, isolado, sem recursos e supostamente assassinado em sua própria obra de arte.

5.

A fim de traçar rumos tão diversos quanto os azulejos de Selarón, endereçados à gama de disparadores apresentados neste Prólogo, estabelecemos como objetivo a busca por metodologias distintas, que permitissem articular materiais os mais heterogêneos possível. De tal forma, nos capítulos adiante, será possível acompanhar essa trajetória metodológica que se articula na experimentação de procedimentos formais da literatura, da performance e da intervenção urbana.

I.

INTERVENÇÃO ARTÍSTICA URBANA: O CORPO DO ARTISTA NO TECIDO DA RUA

Fundamental para se pensar a ideia de intervenção artística urbana é lançar um olhar precioso sobre o espaço onde tudo acontece: a rua, as ruas, o espaço comum da cidade. Visto como lugar coletivo, como espaço de todos, o urbano é, tanto por isso, recorrentemente disputado, de muitas formas. Disputa-se o urbano como espaço para manifestação, para a produção de narrativas, para ação política, para permanência, etc. O pesquisador André Lepecki possui uma série de trabalhos muito interessantes correlacionando corpo, dança/performance e o espaço urbano. Um dos pontos de partida dessa construção de pensamento envolve o movimento e o chão.

I.1. CORPO E MOVIMENTO

A pólis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um lugar supostamente neutro e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infindável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. Daqui surge a ligação fundamental entre movimento e arquitetura como os dois fatores fundamentais na construção e na autorrepresentação da pólis como fantasia político-cinética da contemporaneidade. (Lepecki, 2012, p. 47)

Primeiro, tratemos sobre o primeiro desses pontos, o movimento. Lepecki o aborda a partir de sua ligação fundamental com a arquitetura, como vemos no fragmento acima. Pensando nessa ótica, conseguimos perceber como praticamente todos os gestos de ocupação e disputa do espaço urbano preconizam algum tipo de movimento, alguma ação cinética sobre a cidade e seu corpo. Por exemplo, as manifestações traçam uma trajetória pela cidade, ocupam

um espaço simbólico, bloqueiam uma via importante. O ímpeto de riscar o espaço da cidade a partir de um gesto dissensual faz parte de um conjunto de práticas a que o autor chama de coreopolítica, ou ações coreopolíticas (Lepecki, 2012). E o movimento está no cerne desse tipo de ação sobre a cidade.

Entendemos esse vocabulário utilizado por Lepecki como muito produtivo para este trabalho, uma vez que seu pensamento versa sobre os efeitos políticos e estéticos do corpo no contexto da cidade, e, para tal, estabelece a ideia de coreografia, como “princípio teórico articulando elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (Lepecki, 2012, p. 46). A partir dessa leitura, questionamos como o corpo do artista se insere no tecido da rua? Como o movimento da performance articula elos entre sua prática artística, o seu espaço de acontecimento, e a sociedade que a recebe?

Ericson Pires (2007), em seu livro *Cidade Ocupada*, trabalha também com uma ideia de resistência que acontece a partir do corpo e pressupõe uma qualidade particular de movimento:

A resistência passa por uma triangulação de potências: o corpo, a produção de subjetividade e a multidão. O corpo é o espaço mínimo: é nele e a partir dele que se dão os encontros possíveis na busca da execução e formas de ação. Propiciando combinações múltiplas comuns, o corpo realiza os encontros possíveis: o indivíduo, esse coletivo de experiências corporais. Os corpos serão o espaço de potência do porvir. (Pires, 2007, p. 169)

Esta própria ideia de corpo, lida em Pires, estabelece uma ideia de movimento na triangulação que o autor descreve. É como se essa potência do porvir, a que o autor se refere, ocorresse a partir do movimento de forças que se condensam em um corpo como espaço da experiência, espaço de criação e experimentação. É também neste caminho que o autor sinaliza as combinações múltiplas capazes de se perfazer nesse corpo, em que o indivíduo se torna um coletivo de experiências. Aqui, nesta pesquisa e nesse procedimento de criação e produção de diferenças, é no corpo do performer em que esses experimentos se realizam: as palavras de Selarón, seus fragmentos de azulejos, as janelas de possibilidade que permeiam o fazer criativo, e as cinzas de um corpo velado sobre sua maior criação. É no interior desse processo de criação

que esses fragmentos se relacionam e incendeiam em seu contato com o real. (Didi-Huberman, 2012).

Resistir é afirmar. Resistir é criar. Resistir é produzir diferenças. Pensar os limites e potências da criação. Criação como produção de diferenças, diferenças como necessidade de experimentação. Experimentação das experiências: pressuposto básico da análise. Experiência aqui é entendida como a capacidade de tornar-se corpo, incorporar o acontecimento. Elevar no acontecimento seu edifício. Acontecer como corpo. (Pires, 2007, p.44)

Acontecer como corpo. É esse mesmo corpo que ocupa a cidade com sua ação coreopolítica dissensual (Lepecki, 2012), com sua ação performativa que interrompe o cartão postal velando o corpo que ali ora estivera, que rasura o cartão postal, e não a obra de arte – e é importante pensarmos essa distinção. A Escadaria Selarón é, ao mesmo tempo, a obra de arte e o cartão postal: a primeira, criada por Selarón, obra viva, sempre em constante transformação (‘criação como produção de diferenças, diferenças como necessidade de experimentação’); já o segundo, o cartão postal, obra de arte cooptada por um Estado que abandona o corpo de seu artista e transforma sua produção a partir de uma compreensão do espaço urbano como “espaço constituído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei”, como “espaço de contenção arquitetônica e legal da dança-política” (Lepecki, 2012, p. 48).

Pensar o movimento como parte de uma política coreográfica orientada para a liberdade do mover-se. Em síntese, pensar o ato performativo como uma prerrogativa de se criar novas coreografias no espaço da cidade, utilizando o corpo como esse condensador de potências, a partir da arte do presente. Mas não em qualquer lugar: na rua, no chão do urbano.

I.2. CORPO E CHÃO

“Nos planos de composição da resistência, nossos corpos tomam lugar – desafiando a brancura falaciosa da página, do chão e da história” (Carvalho, 2020, p. 65)

Ainda na mesma esteira de discussão sobre práticas coreopolíticas, Lepecki (2010) aborda um pensamento sobre planos de composição da ação artística/coreográfica, a partir da ótica de como lidamos, enquanto sociedade, com o chão, com a superfície que sustenta nossos corpos e produção de significados. Para introduzir, de forma breve, um pensamento sobre este ensaio em sua totalidade, trazemos, inicialmente o fragmento abaixo, de Carvalho, para, então, prosseguir em nossas colocações.

Lepecki (2010), em seu ensaio Planos de composição, parte novamente da dança para discutir uma política do movimento e da movimentação, estabelecendo cinco planos de composição: a. o plano do quadrado de Feuillet, no qual estabelece a necessidade de um isomorfismo entre o chão a se dançar e a folha em branco – criando a fantasia de que o chão é algo neutro e apagando a brutalidade e violência do processo de fazê-lo assim; b. o plano do Fantasma, estabelecendo a permanência fantasmática do que ali foi suplantado para se criar o chão liso e terraplanado necessário à dança, em sua “virtualidade concreta do fantasma” (Lepecki, 2010, p. 15); c. o plano do movimento, em que discute o rapto sofrido pelo movimento, de um plano expressivo, para um burocrático representativo, e a ilusão de uma automotricidade e autonomia dos sujeitos; d. o plano da gravidade ou do tropeço, em que se descobre que “todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate em que o terreno social se organiza, produzindo e reproduzindo corpos” (Lepecki, 2010, p. 17), no qual mostra-se importante, em resistência, resgatar o movimento de sua idiotia automovente e, ao invés, assumir os tropeços em resíduos não aplainados do chão; e, por fim, o plano da coisa.

Neste quinto plano de composição, o que se discute é uma política de se fazer dança, ou uma política contra-coreográfica – em sua apreensão representativo-burocrática – atenta a outros modos de produção imanentes, que refutam uma ideia centralizadora de um “jeito certo de fazer dança” (Lepecki, 2010, p. 18). Este plano congrega devires outros e distintos modos de ser, opondo-se a certos modos espetaculares de movimento – assim como, em certa medida, um acontecimento discursivo possui a potência de afetar a ordem das coisas, contestando os discursos majoritários inscritos na dinâmica do poder. (Carvalho, 2020, p. 19)

Este pensamento sobre planos de composição encontra ressonância nesse trabalho de diferentes formas, mas, sobretudo, nos planos da folha em branco, do fantasma e do tropeço.

Ao pensarmos no primeiro plano de composição, o da folha em branco, podemos imediatamente fazer um paralelo com a ideia de esquecimento. A falácia de que a folha em branco é um espaço neutro e livre de violências é tão real quanto a ideia de que o colorido da Escadaria Selarón é capaz de ofuscar a brutalidade da morte de seu criador. O tratamento dado ao processo de esquecimento do artista chileno – em especial à sua morte –, em detrimento da presença massiva de sua obra como cartão postal da cidade, é um atestado de suplantação desse espaço. Naturalizar tal esquecimento é o mesmo que aplainar esse chão da história – ou abraçar a fantasia da neutralidade desse espaço.

Lepecki (2010) nos lembra, inclusive, na leitura de Paul Valery, que a condição primeira para que a coreografia aconteça “soberanamente, sem tropeções, sem interrupções ou sem escorregões, o seu chão tem que ser antes de mais nada um chão liso, terraplanado” (p. 113). Porém, o autor o faz de forma a caracterizar, a partir desse gesto, a coreografia dominante. A quem interessa o esquecimento dos processos de inviabilização dos nossos chãos?

Assim, por outro lado, o autor também sugere uma forma de se dançar conforme a música da maquinaria pesada utilizada para aplinar todo o terreno:

Plano de composição sendo repensando pela dança contemporânea: desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência que, mesmo repisada, faz tropeçar o dançarino apesar de todos os alisamentos. Esse tropeço não é acidente, nem defeito – é antes o sinal de um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança. Ou seja: pensar de que modo a dança contemporânea propõe planos de composição para uma política do chão. (Lepecki, 2010, p. 114)

É neste lugar que essa pesquisa também se localiza: no desejo de traçar um plano de composição para uma política de um chão recoberto por azulejos colocados, um a um, pelo corpo de um Selarón artista, vivo, potente. Assim, a busca que realizamos por entre os fragmentos desse Selarón – em suas obras, suas falas, seus vídeos e as pessoas que o conheciam – acontece na esperança de que nossos corpos tropecem na historicidade desse chão que se tentou aplinar.

O plano de composição do tropeço, segundo Lepecki, é o que explora esse fenômeno; é o que assume para o interior do processo de criação, a necessidade de se dançar com o tropeço do chão, ou seja, de fazer para si mesmo o seu chão. Porém, há uma grande particularidade. É nesse plano que o autor reconhece que um “chão não é apenas um terreno, mas que é sempre composto por atos de fala. E nessa descoberta, descobre também que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate onde o terreno social se organiza, produzindo e reproduzindo corpos” (Lepecki, 2010, p. 117). Podemos, a partir desse fragmento, reconhecer a representatividade de Selarón como o artista que foi. Como é possível um artista da grandeza de Selarón morrer na penúria de seu esquecimento? Quais são os corpos produzidos e

reproduzidos pelos atos de fala de Selarón, em um país que criminaliza o principal mecanismo de incentivo à cultura?

É fundamental a esse trabalho compreender que corpos são representados pelo corpo de Selarón carbonizado em sua obra, quais discursos são indexados por esses atos de fala, e quais narrativas são solapadas nas tentativas de terraplanagem por sobre a Escadaria Selarón.

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos, pela história e seus alçozes, brotam do chão – emperrando os nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens, ou movimentos cautelosos. (...) Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmas, que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar? (Lepecki, 2010, p. 115)

Por fim, o plano de composição do fantasma nos traz a lembrança constante das matérias que permanecerão imanentes por sob os nossos pés de performer. Este chão em que danço guarda a memória do calor de um corpo que ardeu. E não há maquinaria que possa suplantar a memória desse calor.

Assim, para este processo criativo, o corpo do artista se articula com o tecido da rua a partir dos seus diferentes planos de composição. Por entre tais planos, buscamos uma política coreográfica do chão, em que este corpo, que se propõe a ocupar esse espaço para criar novos significados, articule chão e movimento, intensidade, presença e pensamento.

Falamos, na introdução, sobre uma metodologia análoga a que a autora Florência Garramuño realiza para pensar formas de literatura que se utilizam da materialidade da escrita como forma de tensionar fragmentos do real. Na proposição da autora, a literatura surge como a superfície opaca a receber tais fragmentos, ruínas do real. Aqui, a proposição metodológica que vamos explorar – e debater no próximo capítulo – é utilizar esse mesmo pressuposto, ou seja, tensionar fragmentos do real (falas, obras, vídeos de e sobre Selarón, e demais disparadores dessa pesquisa), porém não os manusear a partir da literatura.

Não seria, então, a literatura a superfície opaca disposta a receber essas matérias. Em vez disso, seria o espaço da cena – esse chão acidentado, repleto de tocos de história.

II.

POR ENTRE CORES E FRAGMENTOS DE AZULEJOS: ATRAVESSAMENTOS DO PROCESSO DE PESQUISA E CRIAÇÃO

Como falado anteriormente, foi durante a pandemia que meu olhar se lançou sobre os azulejos coloridos de Selarón – vermelho é a cor mais bonita do mundo, para o chileno. E para mim, também. Ainda mais no Brasil dos últimos anos.

Minha bandeira vermelha, sempre presente na janela em frente à escadaria, era uma continuação do mosaico em forma de resistência. Afinal, o verde e amarelo haviam sido sequestrados. As cores da bandeira brasileira ganharam a triste simbologia de um país desigual, que só beneficia quem já nasce rico e se mantém contente com isso. Da minha janela, os azulejos verde e amarelo, misturados com vermelho, tomavam posição sobre minha atenção e me disparavam ao gesto da pesquisa. Naturalmente, há muitas formas de se ocupar esse espaço e de me relacionar com todos os fragmentos de Selarón que pudesse encontrar – assim como há diversas maneiras de coabitar um ponto turístico e se fazer presente em política e memória. A história por cima dos azulejos em forma de cinzas, ofuscava as cores da escadaria. O cinza das cinzas ainda retornaria, pensei um dia. No pensamento voltado para a intervenção, as cores do Selarón vinham sempre na frente. Primeiro, procurei buscar Selarón, compreender sua história e saber de seus movimentos. Porém, por mais que o buscasse para além da escadaria, era nas bordas de seus azulejos que meu olhar sempre retornava: aos fragmentos do que Selarón nos havia deixado. Neste capítulo, a partir das cores dos seus azulejos, buscamos sua presença e novos insights.

II.1. BRANCO: A CENA COMO ESPAÇO DE POSSIBILIDADE

“Porque a cor mais feia do mundo é o branco”

Selarón

Para André Lepecki, o primeiro plano de composição da cena é o da folha em branco. Esse pensamento do autor é fundamental para que pensemos por sobre que chão o nosso corpo sustenta as coreografias que dançamos e que fazemos – estas como a ação artística-política que incidimos sobre o espaço. Assim, ele afirma que “apenas depois de um chão se tornar tão liso e vazio e chato como uma folha de papel em branco (...), é que o dançarino pode entrar em cena de modo a que a sua execução de passos e saltos não tenha que negociar aquilo que chamamos de ‘acidentes de terreno’” (Lepecki, 2010, p. 113).

Tal como a folha em branco, pronta a receber nossos riscos, nossas palavras e nossas matérias, está o espaço da cena, a receber nossas presenças. Ocupar o espaço da cidade com o nosso corpo, nossos ruídos e com os fragmentos de história que podemos trazer para dentro da cena – assim como Selarón, parte por parte, povoara o espaço em branco da cidade com seus azulejos.

Um quadrado branco. Um espaço delimitado em que o corpo dança. Uma sobreposição de planos ou uma superposição de afetos – posteriormente. Um corpo dança, se estremece e desenha elipses no ar. Bocejos, contrações, expirações. Um corpo caminha e estabelece inconscientemente cartografias por onde passa. Certas danças procuram ser livres; respirar com tranquilidade o ar que lhes chega aos pulmões. Assim, performa-se diferentes coreografias: dor, resistência, choro, desafeto, e um sem número de sensações que não conseguimos nomear. Porém, sempre as performamos no espaço em branco, no espaço da folha de papel em branco – possibilidades mil. E a presença do corpo toma lugar. (Carvalho, 2020, p. 63)

Reconhecer o urbano como esse espaço em branco pode trazer diferentes dinâmicas a essa apropriação: se por um lado, esse espaço em branco é resultado de um processo de terraplanagem do chão social, por outro, é também por sobre essa folha em branco que lançaremos a matéria poética em resistência a esses processos de apagamento. Como coloca Carvalho, as coreografias que fazemos se dão, muitas vezes, por sobreposição de planos, aos poucos.

Foi assim com a própria escadaria, obra mutante – sempre viva, sempre nova. Sempre inacabada. Uma vez, perguntaram para Selarón o que faria com um milhão de dólares, e ele

respondeu: “eu quebraria a escada e faria ela toda de novo”.

Ao se mudar para o centro do Rio de Janeiro, antes de colocar o primeiro azulejo e transformar a escadaria em uma obra de arte, Selarón pagava o aluguel com a venda de seus quadros que enfeitavam diversos restaurantes da região. Eram quadros na mão de um artista que enxergou no espaço da escadaria mais uma tela em branco.

É partindo também do entendimento da escadaria como esse lugar de possibilidades – tal como Selarón a enxergou! –, que surge a questão: como ocupar esse lugar? Como povoar esse lugar a partir de possibilidades cênicas, discursivas, estéticas e artísticas que dialoguem com a trajetória que esse trabalho realiza até agora? Pelo fato de que o objeto principal desse trabalho – a Escadaria Selarón – está intrinsecamente ligado ao urbano, à cidade e às suas dinâmicas de ocupação e transformação, foi muito importante que o processo criativo fosse atravessado por esses mesmos componentes. Por isso realizar essa trajetória: abordar a performance de fora para dentro, nesse caso; entender como a performance se compreende como presença a partir da intervenção urbana. Permeado por estas indagações, passo a visualizar a performance como um gesto de presença que acontece a partir do espaço em que se irá realizar, e sua articulação com o real:

‘Como Representar, no Teatro, o Mundo em que Vivemos?’. O título de um seminário recente de Jean-Pierre Sarrazac, emprestado de um texto de Brecht, parece ganhar atualidade na cena contemporânea paulista. Talvez uma resposta transgressiva dos criadores a essa inquietação esteja no fato de que seu teatro combine um forte impulso de aproximação com o real à mais completa rejeição da representação da realidade, ao menos nos moldes realistas. (Fernandes, 2010, p. 83)

Silvia Fernandes (2010), em seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, aborda em um breve fragmento os Teatros do Real. Neste trecho, a autora passa, rapidamente, por sobre um pensamento a respeito do real, sobretudo diante das linguagens naturalistas e realistas. Este trecho exemplifica uma forma como o pensamento sobre o real sempre permeou o teatro e as artes da cena e, neste breve capítulo, a autora localiza uma convergência entre esse olhar e a ideia de alteridade – atribuindo certo sentido político a esse estudo do real.

Abordando a questão a partir de outra ótica, Florência Garramuño (2016), em sua leitura sobre Walter Benjamin, problematiza a representação do real a partir da literatura, apontando a aspereza de uma experiência que não mais se deixaria capturar. A autora diz: “é a experiência que se mostra incomensurável, inacessível e áspera, não mais simplesmente a sua comunicação ou transmissão” (Garramuño, 2016, p. 102). Ou seja, aqui a Garramuño (2016) não contesta a possibilidade da transmissão da experiência, ou a experiência como conhecimento – tal como se aproxima a leitura de Benjamin. Ao contrário, a autora sinaliza esse atributo da experiência contemporânea: a seu caráter inapreensível, sua presença “fragmentária, de sentido sempre esquivo” (p. 119), áspera.

Trazendo para este objeto de estudo, é como se a nossa questão não fosse exatamente contar, narrar ou descrever o que aconteceu na escadaria – ainda o conseguimos fazer. Não é uma questão do canal de comunicação, e sim do que se está comunicando. A dificuldade não seria transmitir essa informação, e sim absorvê-la, nos relacionar com essa morte brutal, apreender todas as suas camadas de sentido e experimentar os efeitos desse acontecimento.

Em contraponto a este fenômeno de esgotamento do sentido da experiência, a autora sugere formas de mobilização da linguagem que incitem a “experimentação como uma maneira de problematizar a experiência e o real, dado que, nelas, essa preocupação formal por tornar irrepresentável a experiência e não acreditar nela – não na sua existência, mas na possibilidade de que ela seja transmissível – pode ser lida como uma forma de referir a uma experiência em si mesma confusa” (Garramuño, 2012, p. 103). Segundo a autora, a experimentação seria uma possibilidade metodológica para lidar com a experiência e o real. E, em suas proposições – a partir do estudo de determinadas obras literárias –, a autora também aborda uma categoria particular de mobilização da linguagem para lidar com esse real agora fragmentado. Para Garramuño (2012), “a partir desse sujeito cujos limites porosos permitem a entrada de uma realidade que o ultrapassa, a escrita do real despedaçado possibilita pensar uma forma de experiência diferente” (p. 41).

E se transpusessemos esse pensamento sobre a escrita para o corpo? Da folha em branco

para o espaço da cena? Esse foi um dos questionamentos que nortearam, a partir daí, um processo criativo de investigação do corpo e da cena como espaços de ancoragem de fragmentos do real, a partir dos seus elementos imediatamente construtivos: a morte de Selarón e toda a brutalidade de seus significados.

Diante deste ponto, o processo adquire um outro corpo, e passamos a visualizar esta cena performativa como um velório; passamos a compor esse espaço performativo da intervenção urbana como ancoragem das ruínas de um Selarón que fora velado displicentemente sobre sua maior obra. Passamos a enxergar a mobilização da linguagem da cena em um “deslizamento do teatro em direção a manifestações híbridas, em que as pesquisas da cultura e os jogos do ator adquirem igual ou maior importância que a resultante especificamente cênica” (Fernandes, 2010, p. 84).

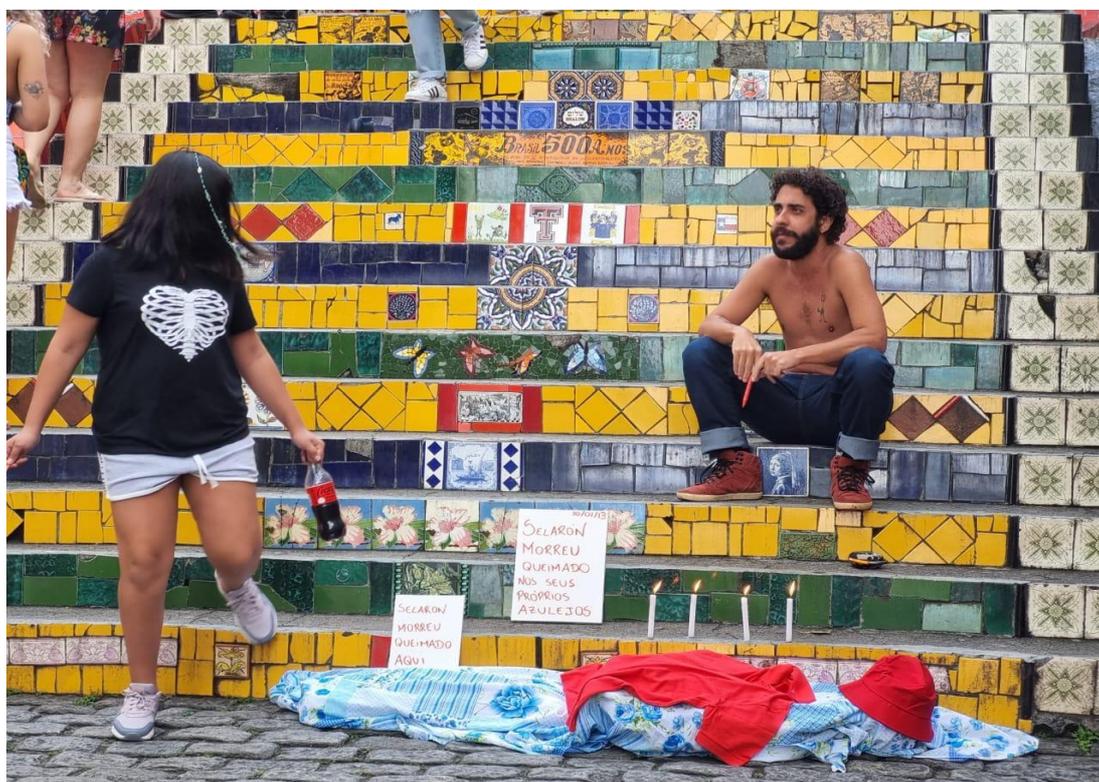


Foto 1: Registro de experimento n.1. Créd. Gustavo Herdt

Neste momento, passamos a visualizar este corpo que ocupa a rua em sua intervenção

artístico-performativa, um corpo que “funciona quase como uma realidade autônoma, não teatral, e manifesta em si a memória de um corpo coletivo rejeitado, que entra em contato direto com o espectador”. (Fernandes, 2010, p. 86)

Há algo nisso que incendeia. Algo que arde em contato com o real (Didi-Huberman, 2012); algo que carrega em si o calor de certa impertinência – de ocupar um lugar inoportuno, como um cartão-postal.

Haveria de chegar um tempo no qual as ruas começariam a queimar. Desde 2008, elas queimam nos mais variados lugares. Em Túnis, em São Paulo, no Cairo, Istambul, Rio de Janeiro, Madri, Nova York, Santiago, Brasília. Elas ainda queimarão em muitos outros e imprevistos lugares, recolocando o que é separado pelo espaço em uma série convergente no tempo. Na verdade, por mais que alguns procurem se convencer do contrário, por mais que agora o fogo pareça ter momentaneamente se retraído, as ruas desde então não pararam de queimar, elas só deslocaram suas intensidades. É importante lembrar disso, pois há algo que pode existir apenas quando as chamas explodem em uma coreografia incontrolada de intensidades variáveis. Por isso, diante de ruas queimando não há de se correr, não há de se gritar, há apenas de se perguntar: o que fala o fogo? O que se diz apenas sob a forma do fogo? (Safatle, 2016, p. 6)

II.2. VERDE-AZUL-AMARELO: NÃO PERTENCIMENTO.

“Esta obra de arte começou no ano de 1990 como uma grande homenagem minha ao povo brasileiro, usando as cores da bandeira do Brasil, verde-azul-amarelo”

Selarón

Conduzir uma pesquisa que se desenvolve junto com a rua possui uma série de desafios, os quais, ao mesmo tempo, são muito instigantes. Habitar o espaço urbano, na proposta de realização de uma intervenção artística em que o meu corpo de performer rasura um espaço estabelecido é um destes desafios. A partir do momento em que essa decisão se tornou novamente possível – com o fim das restrições ocasionadas pela pandemia –, se tornou necessário pensar melhor esse espaço e todas as suas possibilidades.

Com isso, a ideia de atravessamento se tornou bastante presente. E, junto a essa ideia, chegou também a ideia de pertencimento e de impertinência – pontos importantes a se pensar

quando se intervém no espaço urbano. No momento primeiro em que ensaio a performance na escadaria, realizando um primeiro experimento, essa sensação de não pertencimento, de impertinência, mesmo, se torna muito real.

A ocupação da rua, quando autorizada, é permeada por uma série de pressupostos e regras de circulação e permanência, deixando muito claro o quanto não pertencemos aquele lugar. Pertencemos a nossa casa. A nossa propriedade, nossas roupas, nosso telefone. Pertencemos apenas aquilo que adquirimos. E, como a rua não é de nossa propriedade, ao invés de ela ser de todos – como supostamente tenta-se fazer acreditar –, ela é de ninguém. E, por isso, ninguém deve tomar qualquer iniciativa para tomar esse espaço.

Por outro lado, a rua é sim um espaço de reivindicação de existência, pertencimento e convivência. É espaço de protesto, de encontro e de afeto. É espaço de permanência, folia, festejo. A ambivalência talvez seja o cerne dessa disputa: a insistência em lutar por um espaço que não é nosso – pelo menos, na lógica do capitalismo e da propriedade. E, nesse lugar, esse gesto de deriva errante é ainda mais permitido que a permanência, o estar estático. O errante é passageiro. O imperativo de circulação incomoda ao coreopolicimento, mas não tanto quanto a fixidez em um espaço a que deveríamos negar. (Carvalho, 2020, p. 39).

Em sua pesquisa (que versa sobre pichações que rasuram o espaço da cidade e narrativas que se descortinam atravessadas por tais inscrições), Matheus Carvalho descreve uma ambivalência no gesto de nos apropriarmos do espaço da rua: tal ambivalência ocorre a partir do esforço que realizamos para nos apropriar de algo que não pertencemos. Para pensar essa questão, o pesquisador também recorreu à Florência Garramuño (2014), em seu ensaio *Formas da Impertinência*.

Gostaria de começar pela surpresa e pelo atordoamento que produz Fruto Estranho, de Nuno Ramos. É desse atordoamento – e acho que essa palavra, pelo que tem de abalo e perturbação dos sentidos, é a melhor para relatar a comoção no que vou escrever aqui – que tiro a inspiração para pensar numa grande quantidade de movimentos e gestos da estética contemporânea que exploram formas diversas de não pertencimento. (Garramuño, 2014, p. 91)

No seu ensaio, Garramuño parte, como vemos acima, de uma obra em particular, para pensar uma série de gestos artísticos que trabalham com noções do que a autora chama de não pertencimento. Por entre alguns meandros, ela discute, sobretudo, a ideia inicial de obras que não pertenceriam ao espaço estruturado da galeria; obras estas que extrapolariam esse espaço de especificidade formal que a galeria de arte conforma, uma vez que, nessas obras, “forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela [na obra]

está acontecendo” (Garramuño, 2014, p. 92).

Prosseguindo em seu desenrolar sobre tais formas de não pertencimento, a autora aponta um caráter estético em que a convivência ríspida de diferenças (e seu consequente atordoamento) acaba por produzir efeitos e afetos significativos; ou seja, nesse tipo de gesto interventivo, a recepção do que acontece artisticamente, está muito mais ligada à experiência em si do que a um componente formal, específico ou necessariamente narrativo.

O esquecimento da memória da Escadaria Selarón, e da morte brutal de seu criador, confirma um processo de apagamento, de terraplanagem, como diria Lepecki (2010). Essa terraplanagem, condição fundamental para a manutenção desse território como cartão-postal, pressupõe o não pertencimento a esse território. Em direção oposta, a performance que aqui se desenvolve, reivindica esse território e a presença fantasmática do seu criador, como matéria que permanece, que pertence, e que, em certa medida, é impertinente a um sistema que mantém a Escadaria em uma vitrine.

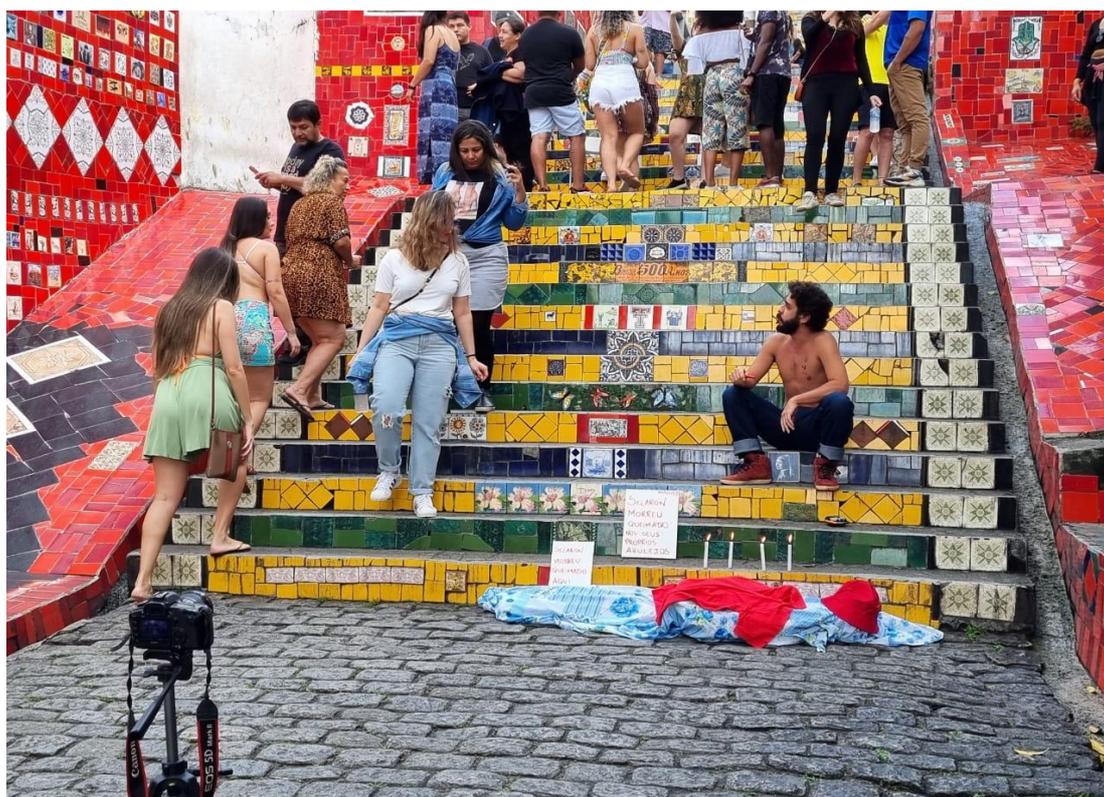


Foto 2: Registro de experimento n.1. Créd. Gustavo Herdt

‘Não pertencimento’, diríamos em português. Acho que essa expressão pode servir para pensar grande parte das práticas artísticas contemporâneas que exploram formas diversas de se sair e fugir dos limites e fronteiras. Gostaria de traduzir o termo por impertinência, porque essa exploração de formas de não pertencimento tem alguma coisa de ofensivo, irreverente e inoportuno. (Garramuño, 2014, p. 105)

A intervenção artística urbana possui a sua carga de impertinência.

Simular o corpo morto de Selarón, em sua escadaria, por entre os turistas, a usufruir do cartão-postal ostentado pela cidade, tangibiliza essa coisa irreverente e inoportuna a que a autora se refere. E é exatamente deste lugar que essa performance lança a sua narrativa.

É a partir do manuseio destes fragmentos do real que esse trabalho se realiza.

II.3. VERMELHO: SELARÓN MOSAICO.

“O vermelho é a cor mais bonita do mundo”

Selarón

Se fosse uma cor, Selarón seria vermelho. Pungente, arrebatador, presente.

Nem branco, em sua abertura à possibilidade – Selarón era direto, reto, obstinado pela visualização de sua ideia artística.

Nem verde, azul e amarelo, cores da bandeira de um Brasil que o chileno conheceu antes mesmo que a paleta fosse cooptada por um bolsonarismo sádico.

Sabe-se muito sobre a história de Jorge Selarón a partir de reportagens de jornal, páginas da web, Wikipédia e outras fontes. Até onde pesquisei, não encontrei nenhuma biografia oficial do artista chileno, e poucos artigos científicos sobre sua vida – a maioria aborda sua obra-prima no contexto da arquitetura, da geografia e do turismo. Selarón é um desses casos em que, após sua morte, o artista adquire a maior notoriedade de sua história. O portal Selarón – Pedços pelo Mundo reúne diversas informações sobre sua história e a catalogação das peças que compõem sua grande obra:

Jorge Emílio Perez Moralez, mais conhecido como Selarón, foi um pintor e ceramista autodidata. chileno, nascido na região de Limache em 1947 e falecido no Rio de Janeiro em janeiro de 2013, aos 66 anos de idade.

A curiosidade de Selarón foi aguçada ainda nos anos 50, quando teve a oportunidade de fazer uma visita para Buenos Aires aos 10 anos, onde decidiu conhecer o mundo. Aos 17 anos viajou escondido num navio até chegar na Europa (...). Chegou ao Rio de Janeiro no final dos anos 80, mas só fixou residência na Lapa nos anos 90 (...). No ano de 1994 iniciou o trabalho que se tornaria sua obra máxima. Autodidata, iniciou os processos de aplicação dos azulejos na escadaria da rua Manoel Carneiro, que antes era conhecida como Escadaria do Convento de Santa Teresa.

Jorge Selarón foi apontado como o maior artista popular do Rio por diversos sites da época que cobriam sua arte e o desenvolvimento de seu trabalho na escadaria, trabalho esse que o mesmo chamava de sua “grande loucura”. Selarón deixou uma marca profunda na cultura e na identidade do Rio de Janeiro. Construiu algo muito além do número de degraus e da altura da escadaria. Deixou algo com a cara da cidade do Rio de Janeiro – algo mutante, anárquico, que, ainda que estivesse ao alcance de todos, só pôde ser sonhado e, dessa forma materializado, por ele. (Selarón Pedacos pelo Mundo, [s.d.]).

Para além do que sabemos de sua história – fragmentos de um Selarón que nos é contado –, é a imagem desse Selarón que também nos interessa. Suas obras, suas falas. São esses fragmentos de realidade que formam esse Selarón Mosaico sobre o qual esse trabalho procura mergulhar para compor uma intervenção sobre a sua escada; são esses fragmentos de Selarón que atravessarão o meu corpo-performer enquanto me coloco presente sobre sua obra, manuseando as cinzas de seus estilhaços.



Figura 3: Imagens de azulejos de Selarón. Créd: Selarón – Pedacos pelo Mundo



Figura 4: Imagens de azulejos de Selarón. Créd: Selarón – Pedacos pelo Mundo



Figura 5: Imagens de azulejos de Selarón. Créd: Selarón – Pedços pelo Mundo

E, constantemente, eu vou trocando os azulejos da escada. A escada nunca é a mesma, está sempre em movimento, está sempre mudando, está sempre com vida. (...) Eu tive a sorte de pegar uma escadaria no coração da cidade mais bonita do mundo, que é o Rio de Janeiro. (...) Aí um dia me ocorreu que eu poderia fazer da escada uma homenagem a todos os brasileiros. (...) É muito interessante o azulejo porque, por exemplo, o azulejo pode valer uns 2mil dólares. Na mão. Porque quando você o coloca na parede, ele não vale mais nada. (...) Os primeiros 16 anos, eu trabalho só e sem dinheiro. Mas eu nunca imaginava que a escada ficaria tão famosa (Loyo, 2001 | Fala de Selarón).

Povoado por fragmentos de um Selarón Mosaico – composto por suas palavras, os meandros da sua história, suas obras, e seus azulejos vermelhos –, este trabalho é sobre a busca pela reverberação desse Selarón no meu corpo de performer; é sobre a presença fantasmática

de um artista dessa grandiosidade, ‘só e sem dinheiro’, em um país que abandona o corpo do artista às cinzas, e exporta como cartão-postal a sua obra-prima – hoje, patrimônio edificado da cidade, tombada pela mesma estrutura de poder responsável pelos coreopolicamentos da dança-política da coreografia dominante.

Se fosse uma cor, Selarón seria vermelho: inquietante, pungente, espalhado por toda a sua escadaria.

II.4. CINZA: OU O QUE RESTA DE NÓS.

Praticamente não há azulejos da cor cinza na obra de Selarón, porém o cinza se faz muito presente no mosaico geral que compõe a escadaria, ou melhor, a Rua Manuel Carneiro, na qual morei e na qual a escadaria se fez arte. Tanto no chão de pedras, que recorta os degraus – onde foi encontrado e velado o corpo do artista –, quanto na superfície dos próprios degraus, azulejados apenas na parte da frente. A escadaria vista de baixo, é colorida. Vista de cima, é cinza, cor encontrada também nos prédios que a compõem. Alguns azulejados e coloridos, outros acinzentados, como era o meu.

Para além da arquitetura, a imagem do artista carbonizado em sua própria obra de arte, junto ao apagamento de sua história; a nebulosidade por sobre sua narrativa, principalmente em seu fim; aquilo que se reconhece como restos de um corpo cremado, e, até mesmo o dia nublado em que foi encontrado morto remete à cor cinza. Às cinzas, como o que fica, como a materialidade resultante de um incêndio.

O cinza acontece na mistura entre o branco e o preto: por entre o branco da tela e o preto do luto; o paradoxo do encontro entre a tela, espaço de possibilidades, e o luto, o fim brutal da vida do artista.

Segundo Didi-Huberman,(2012) “não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (p. 210), ainda mais no caso do artista chileno. Em seu estudo sobre “a hipótese de que

a imagem arde em seu contato com o real, inflama-se, e nos consome por sua vez” (p. 210), Didi-Huberman nos provoca a trazer a imagem do artista chileno morto, não só em narrativa, mas também em imagem.



Foto 6: Escadaria Selarón vista de cima. Créd: Iuri Kruschewsky

O contraste de um corpo morto, sendo velado por cima dos azulejos coloridos nos traz uma coloração nova para a escadaria. A cor dos azulejos nos remete à alegria de um artista criador que depositava toda sua criatividade e amor pela arte em sua obra. Já o velório de seu corpo, por sobre esses degraus, nos traz o acinzentado de suas ruínas.

Cada vez que tentamos construir uma interpretação histórica — ou uma “arqueologia” no sentido de

Michel Foucault —, devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência — tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida foi queimado por alguns fascistas — de uma barbárie documentada em cada documento da cultura. (Didi-Huberman, 2012, p. 210)

É nesse contraste de ideias e documentações que a intervenção habita, entre a felicidade de quem tira foto em um dos pontos turísticos mais visitados do mundo e a descoberta de um corpo morto por entre esses degraus – ou, no vocabulário de Lepecki (2010), a presença fantasmática dos tocos de história que nos fazem tropeçar em nossas coreografias. Entre a alienação de um passeio familiar e uma intervenção de caráter político. É o que fazia Goethe (1943) dizer que “a arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele” (p. 67).

Man Ray, que tão bem fotografou o povo e a cinza, fala da necessidade de reconhecer, na imagem, “o que tragicamente sobreviveu a uma experiência, recordando esse acontecimento mais ou menos evidente, como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas”. Mas, acrescenta: “o reconhecimento desse objeto tão pouco visível e tão frágil, e sua simples identificação por parte do espectador a uma experiência pessoal semelhante exclui toda possibilidade de classificação [...] ou assimilação a um sistema” (Didi-Huberman, 2012, p. 214).



Foto 7: Registro de experimento n.1 Créd: Gustavo Herdt

Esse trabalho busca atravessar o cartão postal – que, uma vez cooptado, também passa a se tornar edificação desse mesmo sistema de poder – reivindicando as imagens incendiadas junto ao fogo que findou Selarón: um artista que vela o corpo de outro artista, em referência direta à sua última imagem. E, nesse processo, as cinzas representam, também, a materialidade resultante desses incêndios.

É neste contexto que a intervenção atravessa o sistema de poder hegemonicamente criado para abafar e espalhar as cinzas de quem ousou ser artista e viver da arte em um país vive um dos períodos mais cinzas de sua história.

III.

POR ENTRE AS CINZAS, UM TRILHAR DE PASSOS: PROCESSO DE CRIAÇÃO (OU SE MEXER COM FOGO, MUITO CERTO DE SE QUEIMAR)

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (Didi-Huberman, 2012, p. 216).



Foto 8: Registro da intervenção *Da minha janela, só vejo incêndio*. Créd: João Gioia

A escolha indireta pela performance para a realização deste trabalho, desta intervenção, se deu muito por compreendê-la como a forma mais abrangente para a manifestação artística que ora se realizaria. Para além disso, haveria, é claro, a implicação do corpo do artista da cena;

do corpo do artista na escadaria Selarón, interrompendo o cartão postal com sua poética de impertinência e de não pertencimento.

Aqui, não procuramos trazer uma implicação extensa da performance como, digamos, a linguagem escolhida ao trabalho, pois entendemos essa realização mais como uma intervenção artística, do que como uma performance, de forma restrita. Porém, usaremos essa terminologia, uma vez que, de fato, flertamos com essa linguagem, entendida como “composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações” (Fabião, 2013, p. 6).

Nesta direção, o processo de pesquisa e criação transitou por diversos lugares, mas, sobretudo, pelo corpo, pela escadaria e pelo texto – ou pela busca preliminar de um texto que, posteriormente – agora, sabemos – não chegaria intacto ao momento da cena ou da não-cena, como também poderíamos chamar. Neste capítulo, exploramos os caminhos e descaminhos percorridos pelo processo criativo, trazendo a ênfase para o método operativo escolhido para trabalhar esses elementos, o texto na composição da intervenção urbana, o corpo do performer, e o encontro entre estes componentes e o espaço da escadaria.

III.1: COLLAGE: DO MANUSEIO DE FRAGMENTOS DE UM REAL ESTILHAÇADO

Renato Cohen (2013) afirma que “na performance, utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo, etc) só que não se compe de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem” (Cohen, 2013, p. 50). Explorar artisticamente esta linguagem que usufrui de sua própria polifonia, de sua própria possibilidade de convivência ríspida entre diferentes materiais e gestos, pareceu um caminho bastante profícuo para desenvolver este trabalho.

À ideia de justaposição, de colagem como método operativo, articulamos o pensamento que desenvolvemos nos capítulos anteriores: sobre uma forma de arte que se utiliza de

fragmentos do real para compor sua matéria – como lemos nas apreensões de Florência Garramuño (2016) e a operação sugerida pela autora para o campo da literatura. Ou seja: como utilizar a colagem como ferramenta para manusear todos esses fragmentos de Selarón? E o que fazer com todos os outros componentes deste trabalho? A desvalorização do artista perante um governo que criminaliza a cultura, a ocupação de um território-obra-viva e o seu esvaziamento perante a sua transmutação em ponto turístico; e, até mesmo, os significados que este território carrega, os gatilhos e impulsos para o gesto da pesquisa. Como manusear todos esses componentes?

Por meio do *collage*.

Conforme comentado, um dos traços característicos da linguagem da performance é o uso do collage como estrutura. Isto se dando tanto na elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação. Antes de aprofundarmos a análise da causa desta estruturação na performance – se pelo privilégio concedido à imagem sobre a palavra, se pelo processo de criação geralmente anárquico quando comparado ao de outras linguagens – devemos analisar o collage como linguagem em si. (...) Numa primeira definição, collage seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes. (Cohen, 2013, p. 60)

Assim, procuramos trazer para o interior do processo de criação diferentes tipos de referências e materiais. Não mais apenas a história de Selarón, mas também as suas palavras, os efeitos de suas obras, as palavras sobre ele e ao redor dele. Trouxemos também, na medida em que se fez sentido, os componentes do desejo da pesquisa: por que realizar essa performance? Por que Selarón? Por que essa escadaria?

Para Cohen (2013), um “artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através do seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano (p. 61-62). É nesse processo de recriação da realidade, de busca por um pertencimento fora do cotidiano, que buscamos, no território do urbano, os tocos de história que lutam contra a terraplanagem (Lepecki, 2010) do sistema de poder. E, assim, a cena surge como esse espaço de ancoragem, de reviravolta do chão batido da história, e do escavar, com os pés, os fragmentos

de história que nos interessam.

Neste capítulo, por entre muitos caminhos, costuramos o pensamento teórico a respeito da metodologia que experimentamos com notas sobre a criação do trabalho. Quase como uma colagem das percepções ao longo do processo criativo, dividimos diferentes lados de uma mesma reflexão: como fazer o trabalho ganhar corpo?



Foto 9: Registro da intervenção *Da minha janela, só vejo incêndio*. Créd: João Gioia

Na tentativa de buscar caminhos profícuos a essa investigação, rascunhamos possibilidades de pesquisa em notas de criação – fragmentos de pensamentos sobre a pesquisa. Aqui, neste capítulo sobre o processo de criação, trazemos essa outra perspectiva à pesquisa. Assim como Selarón lia seu mosaico como uma obra viva, o processo de criação e composição deste trabalho também possui seu caráter vivo. E, tanto por isso, incorporamos essa dimensão

do processo criativo ao texto desse relatório.

Dos fragmentos que me levam ao gesto dessa pesquisa

Indiscutivelmente, vem sendo um caminho longo, o da pesquisa. Repleto de possibilidades, é sempre desafiador saber em que direção seguir. Penso na experimentação e em todos os autores e autoras que leio, que pesquiso. Penso nos espetáculos que já dirigi e nos espetáculos que já fiz. Como se escolhe o caminho a seguir? No meio desse processo, desconfio da minha intuição de artista, o tempo inteiro.

Penso: é necessário voltar, mas a volta é difícil, é doída. Da minha janela, agora vejo o mar do alto do morro, não mais os incêndios da escadaria – avermelhados de azulejos. Os incêndios, são outros. Agora, é da escadaria que vejo minha antiga janela – e a percepção da vida que muda, que mudou, e que segue sem destino certo.

No Brasil, ser artista é não ter destino. É ano de eleição, de esperança, de luta, de resistência. Não à toa, escolhi o dia da véspera da eleição para realizar a intervenção. Penso em Selarón, e naquela manhã. “O dia não amanheceu naquele 10 de janeiro”, a frase me chega com força. Penso naquele corpo, no lençol. Na imagem que ganhou os jornais e cortou nossos corações. É esse o fim da linha pro artista no Brasil?



Foto 10: Imagem do corpo de Jorge Selarón em sua escadaria. Créd: desconhecido.

É esse o fim da linha?

É esse o fim da linha?

Há uma brutalidade nessa imagem que não desejo a ninguém.

Passo a ter a certeza: a morte do Selarón está nessa escada, e nessa performance que acontece na escada. Essa é a performance. Um velar de corpo, um acontecer, habitar esse estado de velório, habitar esse espaço de desfazimento.

A escada me preocupa. Há algumas visitas, reparo um desconforto – que, por um lado me intriga. Percebo que talvez eu não tenha tanto apoio dos moradores e ambulantes da escadaria para realizar a performance. Ou melhor, não tenho apoio algum. Isso me preocupa não só pela performance, mas, sobretudo pelo meu filho, que mora na escadaria.

Há algo de previsível nisso, nas pessoas não se animarem com a minha

performance trazendo um Selarón morto à sua obra – e ganha-pão dessa galera que trabalha aos pés da escada.

Ao mesmo tempo, isso diz muito sobre a escadaria – não sobre ela em si, mas sobre o que fizeram dela.

(Diário de Processo | Nota de criação n.1)

III.2: O PROCESSO DE “ENSAIOS”: DO PENSAMENTO À PRÁTICA

Em seu texto *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*, a professora, artista e performer Eleonora Fabião (2013) trabalha sobre a composição nas performances e suas relações com a criação teatral contemporânea, discutindo as possibilidades existentes na experiência de criação de corpo e dramaturgia de ensaio. A leitura desse artigo serviu como norteador ao processo de trabalho, sobretudo em momentos de estagnação, também devido à preocupação com a preparação desta intervenção urbana.

Naturalmente, o processo sempre veio acompanhado da necessidade de ensaiar, de sentir as palavras com a boca, de colocar o corpo em situação, na escadaria. E sempre que este lugar do ensaio se tornava mais próximo, o processo se revelava um tanto mais turvo. Havia certa nebulosidade nesse campo do trabalho. Uma nebulosidade que custei a entender não se tratar de algum tipo de bloqueio, mas de um elemento intrínseco à preparação.

Ensaiai o não ensaiável

Como ensaiar esse trabalho?

“Ensaiai é padecer no paraíso” – uma vez ouvi de uma amiga atriz, fazendo jus a esse processo árduo – e tão instigante! – que é o ensaio. Sempre trabalhei com teatro e os ensaios sempre foram a base das minhas criações,

mas ao aventurar-me pelo mundo da performance, esse alicerce presente em minhas experiências revelou-se tão frágil e defasado!

O ensaio me parece esse território seguro, de mobilização de corpo, fala, gesto.

Me lembro do peixe dourado, como escrevia Peter Brook – esse instante de verdade, o vislumbre de algo existente por sob o nosso esforço! O campo do ensaio como esse terreno de busca por esse peixe dourado, e do descobrir esses novos espaços.

Me lembro de Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil (no filme *Ariane Mnouchkine, l'aventure du Théâtre du Soleil*), e da trilha sonora executada ao vivo a partir do que o músico via acontecer entre os atores em cena – nunca a mesma trilha, pois nunca era a mesma cena.

A questão que passa a se colocar é qual o lugar do ensaio na preparação para a performance?

(Diário de Processo | Nota de criação n.2)

No desenvolvimento de seu pensamento – extremamente profícuo e alinhado a este trabalho –, Fabião questiona se “seria ‘o ensaio’ a preparação de algo por vir ou o trabalho em si num de seus muitos momentos e modos de aparição? Porque ensaiar na coxia? Seria fértil combinar procedimentos abertos e fechados, públicos e privados? Depende. Depende das necessidades e dos interesses.” (Fabião, 2013, p. 9). Diante dos interesses deste trabalho – realizar uma intervenção artístico-performativo na Escadaria Selarón – quais seriam os procedimentos mais produtivos, mais potentes?

Numa tentativa não de responder a essa pergunta, mas de apresentar diferentes caminhos a esse processo, a autora estabelece a ideia de programa performativo, a partir da leitura de Deleuze e Guattari e da noção de Corpo sem Órgãos (doravante, CsO):

Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, como diz Pope.L, “faz coisas acontecerem”. Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extraordinários. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. (Fabião, 2013, p.6)

Para este trabalho, trazer esta noção alinhada ao pensamento sobre a performance, a intervenção urbana e ao processo de ensaio em si é muito interessante por alguns aspectos. Em primeiro lugar, a ideia de programa se refere a uma organização prévia e sucinta de ações, componentes e peças que estarão presentes no ato performativo. Essa apreensão traz bastante conexão ao collage como método operativo, já que os componentes desse programa performativo seriam as peças justapostas no processo de colagem, e, também, à ideia, advinda de Garramuño (2016), de explorar a cena como esse espaço a receber os fragmentos de um real estilhaçado. Assim, entendemos que a ideia de programa, nessa apreensão, possui uma conexão muito produtiva aos demais componentes metodológicos do processo de criação.

Em segundo lugar, poderíamos dizer que o vocabulário de Fabião (2013) e Lepecki (2012) são extremamente convergentes, pensando, como a própria autora diz, a politicidade corpórea da atividade artística, a qual se faz, sobretudo no presente, a partir do momento em que o corpo-em-experiência, que é o corpo do performer no momento da performance, reprograma a si e ao outro.

E o terceiro ponto que levantamos agora é sobre trazer o CsO como prática de potência para esse lugar da discussão. Como o gesto de um acontecimento artístico que se revela a partir da impertinência (Garramuño, 2014), e da recusa a um lugar estático. Na leitura de Deleuze e Guattari (2012), o CsO “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (p. 12). Esse movimento intenso que o CsO realiza ocorre na intenção de não se deixar ser capturado por uma organização dita natural, como nos diz Fabião (2013).

No entremeio desses três pontos levantados, enxergamos um ponto central de reflexão: pensar a intervenção que aqui se pesquisa a partir de um programa performativo possui estreita relação com a ideia de se tomar para si um espaço cooptado e organizado a partir de um sistema de poder dominante. A escadaria Selarón, como obra viva, como performance de intervenção urbana do seu criador, assim como o performer que busca para si um Corpo sem Órgãos, nunca terminava em si, nunca chegava ao seu limite – estava em constante transformação e movimento.

Eleonora Fabião (2013), ao discorrer sobre algumas performances de Wilian Pope L., afirma que à Pope L. “interessa gerar ‘zonas de desconforto’ – como diz, realizar ações que tragam ‘desconforto fresco para um problema antigo’ e apenas aparentemente resolvido” (p. 3). É nessa zona de desconforto que este trabalho se colocou, à serviço da história de Selarón – e foi neste lugar que passamos a considerar a preparação para a ação, que, cada vez mais, se colocava não como “um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas [uma intervenção a] promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados” (Fabião, 2013, p.2). Em direção similar, Patrice Pavis (2013), em *A Encenação Contemporânea*, em seu capítulo sobre as interseções e conexões entre encenação e performance, sugere que “o texto não tem mais um centro indiscutível, sendo preciso, portanto, fazer experiências com sua topologia”, e, ainda completa: “a partir do momento em que se renuncia a exercer a menor autoridade sobre o texto ou sobre a representação, o poder de decisão acha-se transmitido ao ator e, em última análise, ao olhar do espectador. A performance retoma seus direitos” (p. 57).

Áudio de Whatsapp | Não sei, é muito estranho...

Oi, amigo! Então, vamos, vou falar as coisas aqui. Vou jogar tudo o que eu senti, né, pra depois também escutar melhor esse áudio e poder transcrever

algumas coisas. É..., foi muito positivo no geral. Foi muito, assim, bem próximo do que eu imaginava. Tive alguns contratemplos e tive algumas respostas positivas muito interessantes. Os contratemplos foram com os moradores locais – todos muito incomodados, tive um... Discuti com uma moça da rua, que briga com todo mundo que faz qualquer coisa na porta da casa dela, que mora ao lado ali [da casa do Selarón], é, tive um problema com ela. E as moradoras, a mulher que trabalha ali na escadaria, que eu conheço já há muito tempo, o cara, também, que eu já me desentendi, ficaram bufando também... É muito estranho! – tô falando só a parte negativa. E foi o que me fez até encerrar logo, um pouco mais cedo, sabe? Já teve no outro dia, que eu te falei – que eu deixei o meu filho e fiquei pensando, tentando dar uma ensaiada até, e ficaram me olhando muito, meio marcando – foi muito estranho também.

Não sei, eles sentem como se estivesse invadindo um pouco uma propriedade deles, do Selarón, eu não sei, é muito estranho, é muito estranho... Bom, a parte positiva é que realmente as pessoas interagem, as pessoas se interessam – sempre eu ficava falando sobre a morte, é, eu perguntei muito pras pessoas sobre, ‘você sabia que ele morreu queimado aqui?’, e ninguém sabia – a maioria das pessoas não sabia. É, a maioria mesmo. E ficavam interessadas quando eu ficava repetindo isso, que ele tinha morrido ali. E deu pra falar, eu achei que não ia conseguir falar, mas acabei conseguindo falar bastante, né, do texto, e me senti à vontade depois que começa.

Vejo menos como uma performance fechada, ensaiada, realmente, porque as coisas se repetem durante a performance e, pra mim, vale mais a pena esse mosaico acontecer durante a própria intervenção, dela ficar se repetindo, de eu ficar repetindo os textos, do que programar um texto, um

textinho, algo mais fechado.

(Diário de Processo | Nota de criação n.3)

Previamente, para além dos ensaios solitários em casa, voltados mais para a dramaturgia e para a composição de algumas ações a serem realizadas durante a performance, me organizei para realizar alguns “ensaios” abertos na própria escadaria. Para além desses ensaios que pretendia executar, já passava algumas porções de tempo na escadaria – sobretudo em frente à casa de Selarón, local exato onde faria a intervenção. Logo em meu primeiro ensaio presencial, porém, tive a certeza de que não se tratava mais de um *ensaio* e sim da descoberta da intervenção enquanto performance.

Conforme dito na nota de criação acima – áudio enviado a um amigo logo após o ensaio-intervenção –, muito do que previamente havia programado não aconteceu e novos horizontes se abriram. Mais do que isso, senti que o que havia ensaiado se transformou em um certo tipo de aprisionamento ao que estava por acontecer.

O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena. Transformá-la num método para levantamento de material é esvaziá-la de sua imediatidade, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece – esta seria a arte de não fazer performance. Em outras palavras: assim como uma performance não é “ensaiável”, não faz sentido transformá-la em ensaio. Porém, desdobrar a performance realizada em novas experimentações – experiências de escrita, de criação dramática, de teatro, de vida – isto sim me parece condizente e potente. Assim como percebo, uma performance é um disparador de performances” (Fabião, 2013, p. 9)

A partir destas palavras de Fabião, passei a identificar algumas dificuldades que vinha enfrentando no processo de criação da performance e o quão importante foi colocar o corpo como território prático de experimentação junto com a rua – e, a partir disso, deslocar o trabalho desse local solitário do ensaio, para o espaço externo, polifônico, múltiplo. Obviamente, entendia que até mesmo o ensaio, propriamente, ocorreria, em algum momento, na própria escadaria. Mas, aqui, a maior percepção foi deslocar não o espaço (casa>rua), mas o processo

em si, ou seja, pensar menos na lógica de ensaio, e mais na ideia de um programa performativo.

Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática “acutilante” e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tónus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e presença de espírito. Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: vivendo a vida. É a vida vivida até aquele momento que possibilita a concepção de cada programa e sua realização. (Fabião 2013, p. 10).

Da pesquisa à prática: o corpo em situação

A partir do encontro do meu corpo, com o corpo do Seláron e a escada, a intervenção passou a existir. E, de certa forma, ela não se anunciou, não pediu permissão, ela passou a acontecer. Quando me dei conta, já não era ensaio, era performance.

Antes, meus ensaios solitários envolviam sentar na escada e imaginar a cena ou trabalhar em casa na dramaturgia.

Foi preciso colocar o corpo em situação:

Quando ‘a arte entra na vida’, diz Thompson, a questão motivadora, muito mais do que ‘o que é arte?’, será ‘o que é vida?’. Este novo deslocamento do urinol [de Duchamp], desta vez ‘para o real’ como articula o autor, não é uma simples devolução do objeto para seu habitat natural mas parte de uma vontade performativa de desnaturalização dos habitats, de seus habitantes e das relações entre gente, meio, coisa, tradição (Fabião, 2013, p. 8)

(Diário de Processo | Nota de criação n.4)

Até aqui, desenvolvemos um pensamento sobre como esta intervenção artística urbana, esta performance, veio se constituindo passo a passo, degrau por degrau, azulejo por azulejo. Por entre diferentes caminhos e muitos referenciais, esse trabalho foi se construindo em direção ao seu acontecimento na Escadaria Selarón, em 01 de outubro de 2022. A seguir, em nossas

considerações finais, apresentamos o resultado desse trabalho – e todos os mecanismos de coreopoliamento (exercidos, neste caso, pelas pessoas que se autodenominam como “da escadaria”) que cercearam a realização da performance *Da minha janela, só vejo incêndio*.

IV.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

OU “NÃO, ISSO NÃO É MEMÓRIA. SE QUER VER A MEMÓRIA, VAI LÁ NO SÃO JOÃO BATISTA”

No dia 01 de outubro de 2022, foi realizada a intervenção artística urbana *Da minha janela, só vejo incêndios*. Na única manhã de tempo aberto, em uma semana chuvosa, o céu estava um pouco nublado, e a escadaria não estava tão cheia quanto em outros dias. Por mais que a trajetória da pesquisa não se resumisse a um único dia, o dia de realização e filmagem do trabalho teria, certamente, a sua parcela de importância. Então, é importante dizer, de forma o mais direta possível: a performance foi interrompida de forma categórica por pessoas (“da escadaria”) que se incomodaram com o trabalho – e vinham dando sinais de incômodo já há algum tempo.

Ao longo do processo de maturação do trabalho, no decorrer de inúmeras visitas à escadaria (para pensar o espaço e percebê-lo), e algumas vivências de cena no local, foi possível perceber um clima de incômodo ao redor da intervenção. Eram frequentes os olhares enviesados, e frases que escapavam entre um degrau e outro, como “é melhor não mexer com isso não”.

“É melhor não mexer com isso não” chega aos ouvidos com uma clara intenção de soar como uma ameaça velada. Não há indicação clara de quem manda essa mensagem, e não há uma descrição clara do que envolve o “mexer com isso”. No caso, “isso” se refere à morte de Selarón, e a indicação subliminar das circunstâncias suspeitas (ou minimamente questionáveis) quanto a sua morte.



Foto 11: Registro da interrupção da intervenção *Da minha janela, só vejo incêndio*. À esquerda, com seu rosto preservado, uma das pessoas responsáveis. Créd: João Gioia

O efeito deste incômodo foi tomando forma, a ponto, inclusive, de impactar na realização em si da performance. Inicialmente, esperava colocar uma tela com vídeos de Selarón dentro da cena, porém não consegui achar um vizinho que se dispusesse a permitir que se puxasse uma extensão de sua casa. Foi nesse momento que passo a visualizar com mais clareza o efeito da intervenção que o trabalho propunha – e suas dificuldade intrínsecas.

Eu tô aqui, mas é que eu tomo conta da escada aqui, entendeu? Pra valorizar mais a escada, porque, infelizmente, a gente aqui é sem custo nenhum, é sem custo nenhum que a gente faz isso aqui, entendeu? Eu tenho minha barraquinha de acessório ali, mas eu ganho em cima daquilo ali, eu não ganho em cima de ganhar dinheiro através de ninguém não. Eu tenho meus acessórios que vendo ali. (...) A prefeitura não ajuda em nada não, poderia, até poderia.

[Pergunta: e uma intervenção como essa atrapalha?]

Não pode, atrapalha, atrapalha...! Todo mundo aqui sabe a história, que foi suicídio, entendeu? E vem você, tá fazendo isso várias vezes. (...) Todo mundo já sabe o que aconteceu, e todo dia vem subindo turista vendo isso aqui. Fica uma coisa até chata, entendeu. Atrapalha as visitas. A gente quer ver o pessoal vindo, ser feliz, e vê os azulejos de forma de arte (...).

Isso não é memória, isso não é... Entendeu? Se quer ver a memória vai lá no São João Batista [cemitério onde Selarón foi enterrado] e vê e memória dele. (André, depoimento 2022).

O trecho acima é um depoimento cedido espontaneamente – e ciente de que estava sendo gravado – por André, trabalhador que ocupa o local, e se intitula como “da escadaria”, uma das pessoas que interrompeu a realização do trabalho. Como a própria leitura do trecho sugere, há muitos componentes presentes em sua fala, os quais se relacionam com esse trabalho de muitas formas distintas. Portanto, para as presentes considerações finais, divido esse pensamento em 3 etapas: a realização da performance, discorrendo sobre as impressões e a execução do trabalho em si, antes da interrupção; a interrupção do trabalho, e o quanto desse gesto corrobora muitas intuições da pesquisa; e, por fim, trazer de volta alguns questionamentos que nortearam o trabalho como um todo, de sua criação até o momento.

IV.1. SOBRE A REALIZAÇÃO DA PERFORMANCE: A RUA COMO ESPAÇO DE ENCONTRO

O início da realização do trabalho ocorreu da forma como havia planejado. Após chegar, ocupo o espaço em frente à antiga casa de Selarón – ponto exato em que o corpo do artista foi encontrado. Há poucas pessoas na escadaria, e o tempo está incerto. A base da escadaria agrupa a maior quantidade de turistas e visitantes – nos dias mais cheios, a ocupação avança até o meio da escada, onde estou. Preparamos o setup da filmagem, testamos, e entendemos que é hora. Depois de tanto tempo de pesquisa, pensamento e reflexão sobre esse espaço, era o momento de me colocar em situação. E, assim, começo.

Ao se trabalhar com a intervenção artística urbana, tendo a performance como norte processual, é necessário trazer o inesperado para o interior do trabalho, e, inclusive, de seu resultado. Realizar este trabalho trouxe a percepção mais próxima de como o espectador vem assumindo a centralidade desse processo – e como a troca é um espaço precioso, quase como

propósito desse tipo de atividade. Patrice Pavis (2013) afirma que “a performance pós-moderna está habilitada a praticar a alteridade, uma vez que admite em seu seio diferentes modelos culturais, distintas maneiras de pensar, materiais heterogêneos. Apresenta esses elementos sem unificá-los” (p. 57). Por mais que, neste trecho o autor lide com a ideia de alteridade de uma forma mais próxima ao literal – no sentido da construção de diferentes representatividades –, podemos utilizar esse fragmento para pensar melhor sobre a convivência desses diferentes materiais em prol de um projeto artístico.

Na intervenção realizada, também visualizo essa convivência de materiais heterogêneos. E, nesse sentido, é possível identificar os materiais dentro da cena: o corpo-morto de Selarón, sob os lençóis, cravando sua presença fantasmática no cinza da escada; o corpo-vivo de um Selarón performado, pintando fragmentos de suas frases ao passo em que conversa com os turistas e passantes; as velas de um velório esvaziado e qualquer, e a voz de Selarón, em looping, ocupando a cena e a escada com outra ordem de presença. E, para além dos materiais internos à cena, não podemos deixar de considerar os materiais externos à cena (e, de fato, podemos considerá-los *externos*?): a presença de duas câmeras paradas, com duas pessoas filmando o trabalho; as pessoas que atravessam a escada, procurando ler com timidez as frases escritas em telas de pintura.

Neste ponto, é muito importante ressaltar a presença das pessoas. Diferentemente da apresentação teatral convencional, em que as pessoas decidiram comparecer ao teatro para assistir a algo, em se tratando de uma intervenção, as pessoas estão ali de forma desavisada. E, seguindo a ideia de uma realização artística centrada na experiência do público (e na troca entre artista e espectadores), entendemos e concordamos que, na fruição desta experiência, “o controle foi, há muito tempo transferido para o ator, até para o espectador, que é posto a dar uma contribuição real” (Pavis, 2013, p. 228). Com isso, é impossível pensar nos componentes desse trabalho sem localizar a posição central do público – uma vez, inclusive, que eles atravessam o objeto artístico ao passo em que a intervenção acontece.

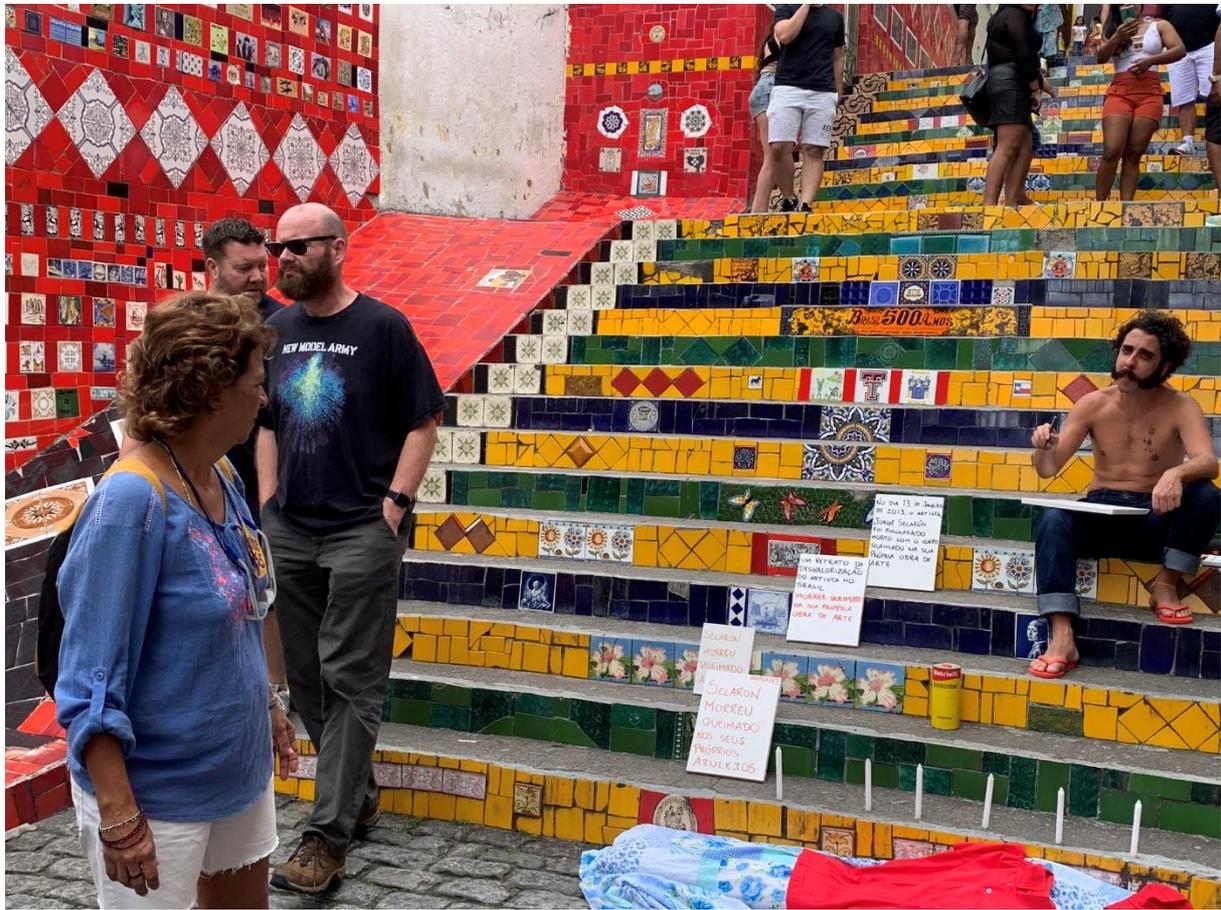


Foto 12: Registro da intervenção *Da minha janela, só vejo incêndio*. Créd: João Gioia

É no cruzamento de todos esses materiais, porém, como diz Pavis, sem a intenção de prendê-los ou unificá-los em um significado aglutinante e global, que a intervenção se dá. É por meio dessa “convivência ríspida de diferenças” (Garramuño, 2014, p. 94) que, na realização do trabalho, passo não a mais a compreender, mas a vivenciar o potencial de impertinência e de não-pertencimento dessa intervenção. E, aqui, se torna muito difícil falar sobre a intervenção sem falar sobre a sua interrupção – e esse pensamento até faz certo sentido, afinal, a ação coreopolítica (Lepecki, 2012) existe, sobretudo, para fazer frente ao coreopolicimento realizado por algum sistema de poder: existe a partir do dissenso.

IV.2. SOBRE A INTERRUPTÃO DA PERFORMANCE: A QUEM INTERESSA PARAR O ARTISTA?

O segundo efeito que me interessa sublinhar aqui é a proposta da obra como percurso. Porém, esse percurso não tem um roteiro pautado por limites, como nos penetráveis de Hélio Oiticica ou Cildo Meireles, mas é a proposta de itinerários múltiplos, sem limites nem trajetória fixa, sem fronteiras, sem indicações, num atordoamento em que o itinerário se transforma na busca de um modo de habitar um espaço atravessado por diferenças e heterogeneidades dramáticas, sem apaziguamento. (Garramuño, 2014, p. 94)

Neste trecho, Garramuño (2014) se pré-dispõe a pensar sobre “os efeitos e afetos que essa disposição [de materiais heterogêneos] produz” (p. 94), na trajetória da caracterização dessas obras e gestos da contemporaneidade entendidos como impertinentes. Na mesma esteira, Lepecki (2012), nos sugere o efeito subsequente à realização da ação impertinente: coreopoliamento, ou o movimento de contenção da dança política a favor da manutenção de um sistema de poder que norteia o uso de um espaço comum.

Vamos considerar aqui “polícia” um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governamentalidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação. (Lepecki, 2012, p. 51)

Aqui, abrimos uma licença poético-conceitual para deslocar a ideia de coreopoliamento (a grosso modo, estritamente ligada à atuação da polícia e do seu caráter institucional), e atribuí-la, também, aos gestos vigilantes de mecanismos de poder paralelos aos institucionais, uma vez que foi assim que ocorreu na Escadaria Selarón.

Por entre os sorrisos e as fotografias dos turistas, e, apesar da viatura da polícia estacionada a metros da base da escadaria, há um sistema de poder paralelo que coreografa a circulação dos indivíduos na escadaria Selarón. E, por meio do estabelecimento dessa política de movimento, o artista é avisado de que “é melhor não mexer com isso aí não”, em primeiro lugar. É melhor não mexer com a imagem do corpo de Selarón. É melhor não questionar as

condições suspeitas de sua morte. E, acima de tudo, é melhor não interromper a cinética própria do ponto turístico – território aplainado, cujos tocos de história foram solapados por debaixo de seus próprios azulejos, agora cooptados pelo coreopolicimento: chegar, olhar, entrar na fila, fotografar, ir embora.

Em algum momento, porém, a ameaça velada e sugestiva toma forma definitiva: “guarda isso aí, bora”. O comando de não permanência no espaço é tão claro como o famoso “circulando, circulando” – comando essencialmente coreopolicial.

Neste momento, a performance – tal como foi pensada – para. Início um processo de diálogo com André, “da escadaria”, e um outro rapaz, que não se identifica, mas ordena que eu pare a intervenção, e desfaça a cena, e então sobre os degraus da escadaria. Após sua saída, inicio um novo diálogo com André, que permanece para acompanhar minha desmobilização e não se incomoda em falar comigo e com a câmera, nos fornecendo o depoimento que abre este capítulo. Conversamos enquanto olhos vigilantes acompanham. Por fim, inicio a desmobilização do trabalho – o que seria o fim da intervenção, o momento em que a desmonto e levo comigo.

Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas. Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extraordinários. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador. (Fabião, 2013, p. 6)



Foto 13: Registro da intervenção *Da minha janela, só vejo incêndio*. Créd: João Gioia

Por fim, entendo que a interrupção sofrida passa a ser parte da intervenção que propus criar. O resultado desse processo é o embate entre ação coreopolítica dissensual e coreopoliamento repressivo, já sinalizado por Lepecki (2012) como efeito cinético presente em diferentes tipos de disputas pelo espaço. No caso desse trabalho, no entanto, esse embate não possui nada de espontâneo: ele foi provocado, pensado e buscado, a partir de um processo criativo que colocou a rua no centro da ação artística, e o espectador no interior da dinâmica da cena.

Foram muitos os questionamentos que permearam esse trabalho: para onde se endereçam os atos de fala de Selarón e que artistas representa? Como pode um artista de tal grandiosidade morrer de forma tão brutal, seca, esvaziada? Como se ocupar essa escadaria, tão reivindicada, ocupada, re-ocupada, bloqueada, cooptada? Pode a cena ser pensada como ancoragem afetiva de todas essas matérias heterogêneas, arrancadas do real? E se eu pudesse transpor um pensamento sobre a escrita para o corpo, funcionaria? Para onde caminhar com esse trabalho? Como ensaiar esse trabalho? A quem interessa parar o artista? Como pesquisador, esperava que o processo trouxesse todas as respostas, com a clareza dessas letras. E acredito que trouxe – porém, em forma de mosaico: embora vejamos com clareza a emenda dos azulejos, é a imagem do todo que ganha a nossa atenção.

IV.3. MOSAICO-MANIFESTO: É SOBRE O QUE DISPARA E O QUE PERMANECE.

Selarón representa milhares de artistas que possuem suas obras e seus gestos de pesquisa cerceados por um sistema de poder que arregimenta corpos, narrativas, recursos, opinião pública e, até mesmo, a verdade dos fatos. Nos últimos anos, os mecanismos de incentivo ao desenvolvimento da arte e da cultura do país vem sendo covardemente desmontados, assim como a ciência e a pesquisa. Existir no Brasil de 2022 é viver sob o desequilíbrio da desesperança e da luta – que precisa seguir, apesar de nossas derrotas. Selarón foi solapado por esse mesmo sistema, que atribui valor de mercado ao turismo, mas criminaliza a cultura; um sistema de poder que reserva a possibilidade de permanência, ainda que momentânea, na Escadaria Selarón àqueles que vão passar e deixar seu dinheiro; àqueles que vão habitar aquele espaço na superfície de seu chão terraplanado. O mergulho na história violenta daqueles degraus não é permitido.

E, por isso, o processo é interrompido. E será novamente, tantas vezes quanto o embate for necessário. Busquemos, então, nossa inquietação no outro: na cena, na literatura, na cidade,

no teatro, na dramaturgia. Quando as ruas queimarem, cuidemos dos nossos, e que possamos compartilhar a vista da nossa janela com dez, cem, mil Selaróns, artistas como nós.

A quem interessa parar um artista?

A quem interessa parar a cultura?

Perante incêndios, sejamos imparáveis. Façamos arte a partir do manuseio das cinzas – materialidade de tudo o que ardeu a nossa volta. Quando se trata de presença, que possamos fazer nossos corpos existirem como arte, como intervenção, como palavra, em meio à polifonia da cidade e de seus ruídos: é na troca entre os nossos discursos que o sensível passa a existir; que trocamos experiências, contamos histórias, ocupamos espaços, viramos votos e fazemos uns aos outros presentes, verdadeiros, não-interrompidos.

V.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS

BENJAMIN, W. (1985). O autor como produtor” In: __. *Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense.

_____. (1987) O narrador. In: *Walter Benjamin – Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense.

BOAL, A. (1983) *O teatro do oprimido*. Civilização Brasileira.

_____. (2018) *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Civilização Brasileira.

CARVALHO, M. (2020) *Da coreorasura à escrita-fricção: pichação, disparo, texto, resistência* [Dissertação de Mestrado]. PUC-Rio.

COHEN, R. (2002) *Performance como linguagem*. Perspectiva.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (2012) *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34.

DIDI HUBERMAN, G. (2012) Quando as imagens tocam o real. Pós. v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

FABIÃO, E. (2013) Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, UNICAMP, n. 4, 2013.

FERNANDES, S. (2013) *Teatralidades Contemporâneas*. Perspectiva.

GARRAMUÑO, F. (2016) *A experiência opaca: literatura e desencanto*. EdUERJ.

_____. (2014) Formas da impertinência. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Editora UFMG, p. 91-108.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, S (orgs.) (2008) *O Pós dramático: um conceito operativo?* São Paulo, Perspectiva.

LEPECKI, A. (2012) Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*. Programa

de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2012.

_____. (2010) Planos de Composição: dança, performance, política e movimento (2010: São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544223/planos-decomposicao-danca-performance-politica-e-movimento-2010-sao-paulosp>>. Acesso em: 09 de Out. 2022.

Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LOYO, S. [Luz Câmera Atitude]. (2001) *Selarón – The Movie*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=exe8eMqSXY4>.

MOURÃO, R. (2014, 15 de junho). Se essa rua fosse de Selarón. Folha de São Paulo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/06/1466233-se-essa-rua-foosse-de-selaron.shtml>

PAVIS, P. (2010) *A Encenação contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. Perspectiva.

_____. (2003). *Dicionário de Teatro*. Perspectiva.

PIRES, E. (2007). *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

ROUBINE, J. (1998) *A linguagem da encenação teatral*. Jorge Zahar Ed.

Selarón Pedacos pelo Mundo (sem data). *Quem foi Selarón*. Disponível em <https://selaronpedacosdomundo.com.br/quem-foi-selaron/>