UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

STÊNIO JOSÉ PAULINO SOARES

O corpo-testemunha na encruzilhada poética

**São Paulo
Março - 2018**

STÊNIO JOSÉ PAULINO SOARES

O corpo-testemunha na encruzilhada poética

Tese de doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Pedagogia do teatro

Linha de pesquisa: Formação do artista
teatral

Orientadora:

Prof^a Dr^a. Elizabeth Silva Lopes

São Paulo
Março - 2018

Stênio José Paulino Soares

O corpo-testemunha na encruzilhada poética

Tese de doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade de São Paulo.

Aprovado em: _____ de _____ de 2018

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Elisabeth Silva Lopes
PPGAC/USP – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Sayonara Sousa Pereira
PPGAC/USP – Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Franco de Araújo Bastos
PPGAC/USP – Examinadora

Prof^a. Dr^a. Nadir Nóbrega Oliveira
UFBA – Examinadora externa

Prof. Dr. Julio Moracen Naranjo
UNIFESP – Examinador externo

**Dedico este trabalho a minha mãe,
Hilda Paulino Soares, e a meu pai,
Delmo Alves Soares. Por todo carinho,
esforço e dedicação na preservação das
minhas negras memórias.**

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho empenhado nessa pesquisa seria vazio e nulo sem a força de tantos que me ouviram e contribuíram para esta realização. Minhas irmãs Hilma Paulino Soares e Deilda Paulino Soares foram incentivadoras incansáveis.

Aos meus companheiros de trabalho do *Encruzilhada Poética Coletivo Artístico* e da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) que foram extremamente acolhedores a quem agradeço a importante contribuição nessa pesquisa. Assim como não posso esquecer a atenção e apoio ao desenvolvimento do estudo dado pelos artistas com quem me envolvi em minhas performances: Vanessa Lambert, Pam Guimarães, Alba Piazza, Leandro Barbosa, Enrike Amaia, Paulo Tarso Paulino, Juliana Luz, Chico Noronha, Marcelo Rodrigues e Daniel Sorrentino.

Aos amigos da Pós-graduação que me acompanharam nos momentos mais interativos da vida acadêmica quando compartilhamos nossa experiência de pensamento;

Nessa etapa de formação acadêmica tive uma especial atenção e comunhão de pensamento com os mestres Marilena Chaui (FFLCH/USP), Sérgio Martins (FE/USP), Felisberto Sabino (ECA/USP), Maria Thaís (ECA/USP), Sayonara Pereira (ECA/USP), Andrea Nhur (ECA/USP) e Ricardo Nascimento Fabrinini (FFLCH/USP). As orientações da banca de qualificação do trabalho foram um marco para esta pesquisa e agradeço especialmente a Marcelo Denny e a Matteo Bonfitto. Para a leitura e arguição dessa tese, agradeço também à Nadir Nóbrega (UFBA), ao Julio Moracen Naranjo e à Helena Bastos (ECA/USP), que também me supervisionou no meu estágio docência do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), realizado junto à disciplina de Dança Contemporânea II, ofertada aos graduandos da Universidade de São Paulo (USP).

Viver mais de quatro na selva de concreto paulistana não seria possível se não existissem pessoas que de alguma maneira me fizessem olhar São Paulo de uma maneira diferente. Sou grato aos meus amigos, em especial aos amigos uspianos; Gabi Dias e Hugo Cesar Ledo.

Ainda distantes, grandes amigos lembravam-me o verdadeiro sentido da amizade – Adriana Santos “a Baiana”, Janaína Machado, Fernandinha Checchinato, Germana Almeida, Leonardo Valverde, Lorena Borges, Aline Ramalho, Bárbara Vanderley, Flávio Lira e Sávio Farias;

Agradeço à Capes pelo incentivo financeiro dado à pesquisa.

E, por fim, com especial importância, agradeço a minha orientadora Beth Lopes, pela paciência e dedicação de mestra, e pela amizade que nos conferiu uma forma singular de compartilhar essa experiência de pensamento.

isso de querer ser
exatamente aquilo
que a gente é
ainda vai
nos levar além
(Paulo Leminski).

RESUMO

SOARES, S. J. P. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2018.

Este estudo trata de evidenciar, a partir de experiências artísticas e da descrição densa dos processos, o conceito do corpo-testemunha no fenômeno do acontecimento, o qual tratamos como “encruzilhada poética”. A partir de uma plataforma política de investigação poética, intitulada *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*, o artista-pesquisador imergiu dentro do próprio processo artístico, ora entendido como parte da sua formação continuada como artista da cena, para colher suas considerações sobre a interferência de questões éticas e estéticas que atravessam a experiência autoral e propositiva no campo das artes cênicas. Das questões éticas as quais o autor aborda, a tese destaca como as relações étnico-raciais, especialmente ao que concerne o sujeito negro brasileiro, interferem na constituição de uma subjetividade que motiva uma linguagem particular que evidencia a tensão étnico-racial entre estes sujeitos e a sociedade. Das questões estéticas, o autor descreve e analisa como uma forma de pensamento particular, que se orienta a retomar o aspecto de ritual da cena, é capaz de ressignificar positivamente um pensamento filosófico afro-brasileiro. O autor sistematiza sua análise a partir da experiência em três trabalhos abertos que se desenvolvem em sua referida plataforma política de investigação poética: *Marca-Dor*, *Cálice* e *Preto s/ preto*. Neles, observa-se as tensões existentes entre a Performance e a Teatralidade, a partir da experiência no acontecimento do encontro. Busca-se cercar a questão do encontro, sob a perspectiva epistêmica da ideia de encruzilhada poética, adotando um conceito cultural êmico com referência à cultura afro-brasileira, que sugere a noção de caminhos e objetivos que se cruzam em um determinado espaço-tempo. Como lógica empreendida para entender o encontro na perspectiva epistêmica da encruzilhada, o autor lança mão do conceito de corpo-testemunha, compreendendo que, embora a experiência dos trabalhos performáticos seja efêmera e passageira, o corpo é o elemento fundamental para a construção da subjetividade na experiência como também é o *prôtos* (primeiro, mais importante), meio e fim para a compreensão das relações subjetivas.

Palavras-chaves: corpo-testemunha; encruzilhadas poéticas; performance; relações étnico-raciais; acontecimento.

RESUMÉ

SOARES, S. J. P. **Le corps-témoin à la carrefour poétiques**. 2018. 251 f. Tese (Doutorado)

– Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2018.

Cette étude tente de mettre en évidence, à partir des expériences artistiques et la description dense des processus, le concept du « corps-témoin » dans le phénomène de l'événement, que nous traitons comme un « carrefour poétique ». D'une plateforme politique de recherche poétique, intitulée *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*, l'artiste-chercheur s'est immergé dans le processus artistique lui-même, maintenant compris dans le cadre de sa formation continue en tant qu'artiste de la scène, pour rassembler leurs réflexions sur l'interférence de questions éthiques et esthétiques qui traversent l'expérience de l'auteur dans le domaine des arts de la scène. Des questions éthiques que l'auteur aborde, la thèse met en évidence comment les relations ethniques et raciales, surtout en ce qui concerne le sujet noir brésilien, interfèrent dans la constitution d'une subjectivité qui motive un langage particulier, qui montre la tension ethnique-raciale entre ces sujets et la société. Des questions esthétiques, l'auteur décrit et analyse comment une façon de penser particulière, qui est orienté pour reprendre l'aspect rituel de la scène, est capable de réaffecter positivement la pensée philosophique afro-brésilienne. L'auteur systématise son analyse à partir de l'expérience dans trois œuvres ouvertes qui sont développées dans sa plate-forme politique de l'investigation poétique: *Marca-Dor*, *Cálice* e *Preto s/ preto*. Dans ces œuvres, il est observé les tensions existantes entre la Performance et la Théâtralité, à partir de l'expérience dans l'événement de la rencontre décontractée. Il cherche à entourer la question de la rencontre décontractée, sous la perspective épistémique de l'idée de « carrefour poétique », un concept en référence à la culture afro-brésilienne, ce qui suggère la notion de chemins et d'objectifs qui se croisent dans un espace-temps donné. Comme une logique entreprise pour comprendre la rencontre décontractée dans la perspective épistémique du carrefour poétique, l'auteur utilise le concept d'un « corps-témoin » : il ça veut dire que le corps est l'élément fondamental de la construction de la subjectivité dans l'expérience, bien que l'expérience en performance art soit éphémère et transitoire. Ainsi que le corps est aussi le *prōtos* (principe, le plus important), le milieu et le fin pour la compréhension des relations subjectives.

Mots-clés: corps-témoin; carrefour poétiques; performance art; relations ethno-raciales; événement.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Encenação *Negras Memórias de Banguê*. 2011. Fotografia Paulo Tarso Paulino. Fonte: arquivo do artista. 41**
- Figura 2 – Encenação “Negras Memórias” – I Festival Cuiabá em Cena, 20 de março de 2012. Cuiabá. Fotografia José Medeiros. Fonte do Artista. 45**
- Figura 3 – Encenação “Negras Memórias” – I Festival Cuiabá em Cena, 20 de março de 2012. Cuiabá. Fotografia José Medeiros. Fonte arquivo do artista. 46**
- Figura 4 – Intervenção em site-specific. “Encruzilhada” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico, 13 de março 2015. Curitiba. Fotografia Stênio Soares. Fonte Arquivo do Artista. 58**
- Figura 5 – Intervenção urbana “Marca-Dor”, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista. 61**
- Figura 6 – RIBEIRO, Jackson. *Porteiro do Inferno*. 1964. Fonte: Arquivo do Artista no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC PR). 73**
- Figura 7 – Site-specific. “Encruzilhada” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. 13 de março 2015. Curitiba. Fotografia Stênio Soares. Fonte: Arquivo do Artista. 94**
- Figura 8 – Intervenção em site specific “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Casa Selvática, 13 de novembro de 2015. Curitiba. Fotografia Juliana Luz. Fonte: Arquivo do Artista. 99**
- Figura 9 – Intervenção “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Casa Selvática, 13 de novembro de 2015. Curitiba. Fotografia Juliana Luz. Fonte: Arquivo do Artista. 99**
- Figura 10 – Intervenção em Site-specific “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Festival Internacional de Curitiba de 2016. Casa Solimões. Curitiba. Fotografia Juliana Luz. Fonte: Arquivo do Artista. 100**
- Figura 11 – Intervenção em Site-specific “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Festival Internacional de Curitiba de 2016. Casa Solimões. Curitiba. Fotografia Rosane Freire. Fonte: Arquivo do Artista. 100**
- Figura 12 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte: Arquivo do Artista. 112**

Figura 13 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte: Arquivo do Artista. 113

Figura 14 – RIBEIRO, Jackson. *Elementar 5*, 1960, pedra e ferro, 59,6cmx49cmx31,7cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Arquivo MAC USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), Prêmio Aquisição Ricardo Xavier da Silveira VI Bienal de SP, 1961. 140

Figura 15 – OITICICA, Hélio. PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. (1967). Reprodução fotográfica de Cláudio Oiticica In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>. Acesso em: 03 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. 142

Figura 16 - *Instrumentos de castigo*. Em ferro e madeira, séculos XVIII e XIX, conjunto de peças destinadas a castigar, imobilizar e marcar escravos no Brasil: viramundo, libambo, cinto de ferro, palmatória, mordança, gargalheiras, algema com cadeado e ferros de marcar. Fonte: Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria12/mh-g12a056.htm>>. Acesso em: 03 de Ago. 2017. 157

Figura 17 - MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Célula*, 1970. Gravações sobre cédula. Dimensões variadas. 158

Figura 18 – Imagem espelhada/investida do “marca-dor”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte: Arquivo do artista. 161

Figura 19 – Detalhe do carimbo do “marca-dor”. Intervenção urbana realizada no centro do Rio de Janeiro, 17 de julho 2015. *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa. 162

Figura 20 – Percurso da intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Imagem extraída do Google Maps. 167

Figura 21 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista. 168

Figura 22 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção

- n. 3". Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista. 170
- Figura 23 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do Artista. 171
- Figura 24 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista. 173
- Figura 25 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte do artista. 175
- Figura 26 – OITICICA, Hélio. *Tropicália*. (1967). Fonte: www.heliooiticica.org.br/ 184
- Figura 27 – Instalação performática *Cálice*, realizada no Centro Cultural Piolin durante o Festival Aldeia Sesc, João Pessoa, em outubro de 2016. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alberto Banal. Fonte: Arquivo do artista. 185
- Figura 28 – Intervenção urbana *Marca-Dor*. Realizada no acampamento do MST em Maceió, 29 de julho de 2016. Experimento do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*. Fotografia Pam Guimarães. Fonte: Arquivo do artista. 197
- Figura 29 – Performance *Marca-dor*, realizada no Centro Cultural Piollin, João Pessoa, em 20 de outubro de 2016. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alberto Banal. Fonte: Arquivo do artista. 199
- Figura 30 – Performance *Marca-dor*, realizada no Centro Cultural Piollin, João Pessoa, em 20 de outubro de 2016. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alberto Banal. Fonte: Arquivo do artista. 200
- Figura 31 – Instalação performática *Cálice*, realizada no Centro Cultural Piolin durante o Festival Aldeia Sesc, João Pessoa, em outubro de 2016. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Flávio Lira. Fonte: Arquivo do artista. 201
- Figura 32 – Instalação performática *Cálice*, realizada no Centro Cultural Piolin durante o Festival Aldeia Sesc, João Pessoa, em outubro de 2016. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Flávio Lira. Fonte: Arquivo do artista. 202

- Figura 33** – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do Artista. 205
- Figura 34** – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista. 205
- Figura 35** – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista. 206
- Figura 36** – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do artista. 206
- Figura 37** – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista. 208
- Figura 38** – Intervenção urbana *Marca-dor*, realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista. 208
- Figura 39** – DIAS, Antonio. *Faça você mesmo, território liberdade*, 1968. Desenho/instalação. Dimensões variadas. 213
- Figura 40** – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 214
- Figura 41** – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 215
- Figura 42** – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 215
- Figura 43** – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto*

Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 216

Figura 44 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 216

Figura 45 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 218

Figura 46 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do artista. 219

Figura 47 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 223

Figura 48 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 224

Figura 49 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 225

Figura 50 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte arquivo do artista. 225

Figura 51 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3.* Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista. 226

Figura 52 – Instalação criada durante a performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Síntese processual do work in progress *Negras Memórias*. (Gráfico nosso). 48

Gráfico 2 – Projeto Cálice! Ou Negras Memórias construção n. 3. (Gráfico nosso). 145

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014. Unidades da federação, ano-base 2012. Fonte: IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014, ano-base 2012; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 190

Tabela 2 – IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014. Unidades da federação, ano-base 2012. Fonte: IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014, ano-base 2012; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 191

Tabela 3. Homicídio e Risco Relativo de Morte de Jovens Negros e Brancos. Regiões e UFs. 2007 e 2012. Fonte: IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014, ano-base 2012; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 193

LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
ECA USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
FUNESC	Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IVJ	Índice de Vulnerabilidade Juvenil
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
MAC Niteroi	Museu de Arte Contemporânea de Niteroi
MAC PR	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MINC	Ministério da Cultura
MST	Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra
PAE	Programa de Aperfeiçoamento de Ensino

PNDH-3 **Programa Nacional de Direitos Humanos 3**

SESC **Serviço Social do Comércio**

TEN **Teatro Experimental do Negro**

UFAL **Universidade Federal de Alagoas**

UFPB **Universidade Federal da Paraíba**

UNESCO **Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura**

UNESPAR **Universidade Estadual do Paraná**

USP **Universidade de São Paulo**

SUMÁRIO

1. DRAMA PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS	22
2. INTRODUÇÃO: NEGRAS MEMÓRIAS QUE ATRAVESSAM PENSAMENTOS	33
2.1 Negras Memórias de Banguê	34
2.2. Negras Memórias	44
3. UMA ENCRUZILHADA ENTRE A POÉTICA E O MÉTODO	56
3.1 Totalidade e historicidade: uma encruzilhada dialética na abordagem do ato performativo	57
3.2 O performer como etnógrafo	62
3.3 Reflexões metodológicas para uma pesquisa interdisciplinar em artes cênicas	69
3.3.1 Repensar a etnografia	76
3.3.2 Autobiografia	79
3.4 o corpo-testemunha no limiar entre a (auto)biografia e a etnografia	80
4. A ENCRUZILHADA POÉTICA COMO ABORDAGEM PARA O ACONTECIMENTO	84
4.1 As religiões afro-brasileiras e sua importância social e política	85
4.1.1 A pluralidade das religiões afro-brasileiras	86
4.1.2 Marcas da ideologia do racismo na perseguição às religiões afro-brasileiras	88
4.2 Um laboratório poético	93
4.2 O acontecimento do encontro como encruzilhada poética	103
4.3 “Do momento imóvel fez-se o drama”	109
4.4 As relações humanas como lugar das encruzilhadas poéticas	117
4.4.1 A intersubjetividade nas teorias da cena	123
4.4.2 A intersubjetividade e a interação na cena como acontecimento	125

5. O CORPO-TESTEMUNHA NO PROJETO CÁLICE! OU NEGRAS MEMÓRIAS	
CONSTRUÇÃO N. 3	134
5.1 Uma “arqueologia” social e sensível do presente	146
5.2 A Intervenção urbana <i>Marca-Dor</i>	154
5.2.1 A ação performática como dispositivo poético	163
5.3 A Instalação performática <i>Cálice</i>	181
5.4 A performance <i>Preto s/ preto</i>	208
5.4.1 A trama do jogo	211
5.4.2 O performer e seu duplo/máscara de dor	217
 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UM CORPO-TESTEMUNHA	 227
 REFERÊNCIAS	 242
 ANEXO	

1. DRAMA PARA NEGROS E PRÓLOGO PARA BRANCOS¹

Nasci num lugar que virou favela
 cresci num lugar que já era
 mas cresci a vera
 fiquei gigante, valente, inteligente
 por um triz não sou bandido
 sempre quis tudo o que desmente esse país
 encardido
 descobri cedo que o caminho
 não era subir num pódio mundial
 e virar um rico olímpico e sozinho
 mas fomentar aqui o ódio racial
 a separação nítida entre as raças
 um olho na bíblia, outro na pistola
 encher os corações e encher as praças
 com meu guevara e minha coca-cola
 não quero jogar bola pra esses ratos
 já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
 quero ser negro 100%, americano,
 sul-africano, tudo menos o santo
 que a brisa do brasil briga e balança
 e no entanto, durante a dança
 depois do fim do medo e da esperança
 depois de arrebanhar o marginal, a puta
 o evangélico e o policial
 vi que o meu desenho de mim
 é tal e qual
 o personagem pra quem eu cria que sempre
 olharia
 com desdém total
 mas não é assim comigo.
 é como em plena glória espiritual
 que digo:
 eu sou o homem cordial
 que vim para instaurar a democracia racial
 eu sou o homem cordial
 que vim para afirmar a democracia racial
 eu sou o herói
 só deus e eu sabemos como dói.
 (“O herói”, Caetano Veloso, 2006)².

A canção que abre esse prólogo foi um motivo que atravessou toda a investigação artística a qual me proponho esmiuçar na presente tese. Há na poesia de Caetano Veloso um eu-lírico que manifesta uma revolta ou insubmissão que perturba conceitos e valores de uma sociedade marcada por tensões étnico-raciais. Ironicamente esse sujeito se coloca como um herói, cuja sorte e dor incomuns são-lhes objeto de magnanimidade e fardo.

¹ Aproprio-me do título de uma obra de Abdias do Nascimento para introduzir na forma de um prólogo, as motivações artísticas que, submergidas e cercadas por uma experiência de vida, refletem situações e conflitos de emoções de um sujeito social a partir da sua identidade étnico-racial.

² VELOSO, Caetano. *Cê*. Rio de Janeiro: Universal, 2006. 1 CD.

Quando observo o desenvolvimento do meu processo de pesquisa e criação artística nos últimos oito anos, percebo que minha chegada à cidade de São Paulo não aconteceu por um “acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der”³. Foi a necessidade de virar algumas ideias pelo avesso e, sobretudo, a vontade de “olhar distante” o que eu percebia e vivia de perto, encorpado, incorporado, encarnado em meu próprio corpo. Essa necessidade me encorajou, como artista negro nordestino e da periferia, “descer ao asfalto de Sampa”, cidade que se mostrava para mim cinza desde embaixo dos meus pés até por cima da minha cabeça, um lugar que parecia ser o mundo todo, ou no mínimo grande o suficiente para dar um prumo de urbanidade ao meu processo poético. Não quero dizer com isso que os lugares onde vivi e os conhecimentos os quais semeei não tiveram sua devida importância na maneira pela qual fui criado e recriado, como meu caráter e minha personalidade foram moldados. Porém tenho de convir com os poetas que, para compreender a “paulicéia desvairada”, é necessário aventurar pelos contrastes de uma jornada diária entre a luz e a bruma, o forno e o inverno morno, percebendo tanto as elegâncias sutis sem escândalo, quanto as deselegâncias indiscretas. Nada me parecia verdadeiramente novo em “Sampa”, fora o jeito do deslumbramento inquietante que as pessoas pareciam demonstrar ter pelo “trampo”, o que me fazia aludir às “bofetadas líricas” as quais afirmava Mario de Andrade. Encarnei esse espírito do serviço e da bofetada, coloquei meu corpo como desbravador dessa experiência e, nessa tese, tentei materializar algumas impressões que podem se assemelhar à cicatrizes risonhas e corrosivas marcadas a olhares e ferro, e que não passam de testemunhas de acontecimentos que se enraízam na cultura, camuflando-se como coisas efêmeras⁴.

Desde quando deixei a capital da Paraíba, tudo o que já existia em mim carregava a incerteza e o inconformismo de um processo artístico novo e pulsante, que era munido de energia e vontade para se *fazer-ser*, algo disposto-a-ser era modelado e recriado como alguma coisa nova, sempre cultivando e preservando no âmago tudo o que depois escavei ou esculpi no meu próprio corpo, na tentativa de retirar o que me excedia para expressar, enfim, o que vulgarmente me apropriei e chamei de *negras memórias*. Não que minhas memórias tivessem uma qualidade inferior, baixa ou reles, mas a maneira com a qual as tratei sempre disfarçou uma busca de reaproximá-las ao vulgo, à plebe, ao *popular*, no sentido gramsciano deste último termo. Acredito que há entre os artistas negros da periferia, e mais especialmente àqueles oriundos das cidades fora do eixo Rio-São Paulo, uma identidade de concepção de

³ Verso do poema “O poeta come amendoim” que Mário de Andrade dedica à Carlos Drummond de Andrade. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955. pp.157-158.

⁴ Citações indiretas às “Paulicéia alucinada” de Mário de Andrade, e às canções “Sampa” de Caetano Veloso e “Tatuagem” de Chico Buarque.

mundo (GRAMSCI, 1979, p.95). Ao me aproximar desse conceito de Antonio Gramsci, eu me refiro a um diálogo entre as criações artísticas e poéticas de mulheres negras e homens negros brasileiros, a partir de uma identidade no modo de ver ou sentir, que reveste seu entendimento de mundo e se expressa na arte. Percebo nas expressões desses artistas, diante do circuito de arte, um empenho de reelaborar poeticamente seus sentimentos depois de tê-los vivido e apropriado em contextos particulares da sua experiência. Quando esses artistas negros oriundos da periferia atravessam a geografia social do Brasil, marcada pela violência real ou simbólica, e penetram os espaços formais das instituições do sistema de arte, parece que fica mais evidente a existência das condições sociais da prática cultural⁵.

Com isso, quero afirmar que há um desafio para o artista negro de construir uma linguagem em diálogo com seu povo, especialmente àquelas pessoas que compartilham com ele uma identidade étnico-racial na experiência de viver em um país como o Brasil. Essa faixa borrada que foi pintada historicamente, a qual associo a ideia de uma identidade de concepção de mundo, trata-se de um entremeio que se localiza entre o artista negro brasileiro da periferia e as questões da negritude, tal como um marcador social⁶. A maneira como a subjetividade das pessoas é construída e marcada socialmente é plural, e diversos discursos atravessam e se confluem nesse lugar que é o ser humano. Embora as pessoas sintam, consciente ou inconscientemente, as marcas culturais de uma sociedade que experimentou o colonialismo e

⁵ A obra *Amor pela Arte*, desenvolvida pelo sociólogo Pierre Bourdieu e o matemático Alain Darbel, nos introduz a uma discussão acerca da correlação entre o nível de instrução escolar e as possibilidades de acesso às obras artísticas e aos códigos das instituições de arte (BOURDIEU; DARBEL, 1985). Das considerações de Bourdieu, eu acrescentaria, ponderadamente, que a própria produção artística oriunda de uma classe social que não é aquela promotora da instituição artística pode revelar outras formas de relação entre os artistas e a recepção. Ao que concerne os artistas negros brasileiros oriundos da periferia, percebo que o trânsito que ocorre entre a produção e a recepção artística no seu espaço de origem e a produção e recepção artística em lugares socialmente definidos por uma tradição cultural elitista revela uma dinâmica particular semelhante à ideia de uma “tradução cultural”. Em algum momento, esse artista percebe que as diferenças e os contrastes tornam-se tão evidentes entre as classes sociais, que seu papel nessa encruzilhada atravessa a mediação dos códigos que ele percebe que estão presentes nessas culturas plurais e, com isso, ele recorre à “tradução” como possibilidade de refletir as interpretações e significações de sujeitos com experiências em contraposição. Esse artista estabelece um trânsito incomum da periferia ao centro (diferente do movimento mais frequente que é do centro à periferia), tendo como desafio apreender os códigos de uma determinada “cultura de elite”, preservar os códigos da sua cultura de origem, e jogar com ambos de maneira a fazer com que sujeitos de classes sociais distintas possam acessar de alguma maneira os códigos dessa interpenetração de culturas. À luz das contribuições de Bourdieu (1985), isso implica afirmar que as leis que regem a produção e a recepção dos trabalhos artísticos dependem de esquemas de percepção e de pensamento, de tal forma que em uma sociedade estratificada e diferenciada por marcadores sociais é necessário problematizar tanto a natureza e a qualidade das linguagens, quanto a estrutura social em que vivem os produtores e do público.

⁶ Historicamente, as discussões em torno dos marcadores sociais da diferença são relativamente recentes. A constituição desse campo de pesquisa nas ciências humanas e sociais está intimamente ligada a criação das universidades brasileiras ao longo do século XX, tendo em vista que essa abordagem cercou-se de um terreno social propício, o qual despertou o interesse dos pesquisadores no sentido de compreender as desigualdades sociais no Brasil. Não obstante, especialmente por influência de um trânsito dos pesquisadores entre a academia e os movimentos sociais, questões em torno das relações étnico-raciais, gênero e sexualidade e diferenças socioeconômicas tornaram-se ordem do dia nas pesquisas científicas.

o regime escravocrata, é necessário situar o lugar de fala dessa experiência. Quem é o sujeito que fala? Qual é ou quais são suas abordagens?

As respostas para essas questões são múltiplas, mas a presente tese é um esforço de cercar algumas considerações, situando e problematizando, a partir da noção de um corpo que testemunha a experiência sensível e depõe afirmando seu lugar nesse mundo. A medida que o corpo testemunha essa experiência, ele também percebe que outros sujeitos experimentam determinados atravessamentos, nunca idênticos, porém com aproximações e semelhanças capazes de provocar reconhecimentos e contaminações.

Parece estranho falar em identidade justamente no estágio atual da modernidade, ainda mais quando se fala de identidade de concepção de mundo de artistas que se aproximam por características ou afinidades étnico-raciais. Em virtude da minha formação nas Ciências Sociais acabei, durante muito tempo, submerso em um amplo debate na teoria social em toda a questão da identidade cultural. Essa formação me possibilitou cultivar um conhecimento capaz de debater, especialmente, o argumento de que estão surgindo novas identidades que fragmentam o indivíduo moderno, de tal sorte que fica complicado ver um sujeito unificado a partir de uma “velha identidade”. Quando eu me afirmo enquanto artista negro nordestino e da periferia, minha subjetividade aparece associada a tantos marcadores sociais que, se por um lado eles parecem apontar características de identificação cultural, por outro lado eles também demonstram a complexidade de uma subjetividade que seria insuficiente limitar-se a apenas uma dessas características propiciadoras. Esse exemplo “encarnado” é uma expressão de que as identidades modernas entraram em colapso, e essas fragmentações são justamente expressões do desarranjo de características de associação que durante muito tempo eram isoladas na identificação dos indivíduos sociais. É difícil afirmar que essas identidades foram sólidas, por que isso conceberia a ideia equivocada de que o sujeito não viveu transformações culturais em sua experiência. E nesse sentido, se retomo essas características em meu trabalho artístico, embora tenha problemas com o conceito teórico de identidade, é por que ainda percebo-as como marcas sociais que são testemunhadas pelo meu corpo.

Se colocasse nos termos do objetivismo científico, eu serei o sujeito e o objeto da minha pesquisa. No entanto, vejo ainda mais importante a necessidade de reafirmar uma abordagem da pesquisa artística fora da égide objetivista, para entender que quando observo meu processo poético, e os trabalhos os quais me submergi em uma plataforma de investigação artística, sou capaz de perceber criticamente as transformações que alteram meu posicionamento sobre a arte como forma de pensamento, assim como também mudam minha identidade pessoal, abalando a própria ideia que eu tenho de mim mesmo como um sujeito

integrado a uma sociedade. Nas discussões que investi, e às vezes provocado por um sentimento de rancor ou frustração, eu repetia incessantemente, tal como um disco arranhado, que sempre tive problemas com a sociedade. É muito significativo para um homem negro explodir essa afirmativa, colocando no sentido mais profundo, aquilo que a história lhe escancara como óbvio: há na realidade brasileira uma constante tensão entre seus indivíduos negros e a sociedade, justamente por que esta última, enquanto coletividade, é construída e marcada por regras elitistas que dissimulam as tensões étnico-raciais.

O performer que forja na sua pesquisa a crítica a uma arte da representação impregnada em sua formação de ator e crítico de arte, o homem negro que percebe como o racismo se mascara de tal sorte que ele é um alvo do extermínio deliberado de um grupo étnico-racial de determinada origem sócio-econômica, tudo isso entra em crise quando o sujeito não se supõe mais fechar-se em uma única característica fixa ou estável, e se desloca espacialmente e descentralizando subjetividades que lhe colocam no gozo da dúvida e da incerteza de ser quem é. Eis que uma “velha identidade” étnico-racial se deflagra com determinado peso e, em se tratando do contexto de um país que sofreu com a colonização e cujas marcas sociais e econômicas são expressivas nos dias atuais, a identidade étnico-racial é ambigualmente um conceito velho de pertencimento, embora também tenha uma importante implicação na contemporaneidade. A identidade étnico-racial é uma construção social, entendida por alguns autores, entre eles Stuart Hall, como uma velha identidade. Ocorre que algumas questões referentes aos conflitos e tensões étnico-raciais entram em efervescência em um debate particular nas sociedades contemporâneas, refletindo de modo singular naquelas sociedades que sofreram com o capitalismo tardio, como é o caso do Brasil. E, nesse contexto, torna-se importante observar como se expressa o pensamento artístico, especialmente observando como o processo poético enquanto obra de arte é uma obra da cultura. Ora, se os conflitos étnico-raciais assim como as obras de arte são expressões da cultura, torna-se importante observar o conflito entre o indivíduo e a sociedade por meio da produção de um artista. Assim como postulou Hannah Arendt (2013, p. 252), o artista é o derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas. Minha atenção a partir dessa observação recai sobre o que acontece à cultura sob as condições desiguais da sociedade, e por isso pretendo reconhecer o artista como autêntico produtor (BENJAMIN, 1987) de coisas que toda civilização deixa como a essência e o testemunho duradouro do espírito que a animou. Todo artista é produtor de objetos culturais que atingem uma qualidade alta e complexa e que despertam, por meio da experiência, os sentidos à flor da pele. Quando um artista por meio da arte da performance partilha com um outro de uma experiência com a cultura, expondo seu lugar de fala,

colocando sua perspectiva de mundo como vocativo de um individualismo subjetivo submerso por uma coletividade objetiva, fundam-se outras relações sensório-sensíveis reunidas e integradas naquilo que chamo de *corpo-testemunha*.

Ainda torna-se mais interessante quando um artista pode observar seu próprio processo poético como forma de conhecimento, podendo dessa maneira transitar pela liberdade poética flertando aspectos metodológicos de um fazer científico. E quando esse fazer artístico é um atravessamento da forma por meio da arte da presença, isso quer dizer que o corpo constrói e testemunha em outra temporalidade a experiência de ser um suporte para expressão, ao passo que também ele próprio também cria uma lógica particular de expressar. Essa ambivalência da condição do corpo se torna algo singular para o debate artístico, e um exemplo disso é quando percebemos que a arte da performance, quando procura empreender seu debate, parece sempre experimentar um retorno ao corpo em-si.

Quando eu introduzo essa reflexão e a coloco no centro meu trabalho como artista, confesso que tenho receio de parecer reproduzir um discurso como um personagem periférico, desventurado ou infeliz da sua condição marginal, ou ainda que deseja ser visto sob a ótica do indivíduo “eticamente puro”. Tenho a plena certeza que o “estado de pureza” referente a uma identidade cultural, ao menos ao que compete ao conjunto de características que me distinguem ou me aproximam de outras pessoas e por meio das quais me faz pertencer a uma determinada comunidade ou grupo cultural, não existe enquanto tipo ideal⁷. Reconheço e explico um conjunto de diversas influências étnicas, mas na realidade onde estou inserido meu corpo-testemunha depõe, por exemplo, como a característica da cor de pele torna-se um determinante de distinção racial que, embora conscientemente eu não reconheça nessa característica fenotípica uma atribuição de raça para a espécie humana, devo afirmar que ela se torna um referente, um marcador para as relações sociais que vivo. E que, malgrado meu conhecimento e militância social, esta característica acaba sendo um “marca-dor”, por que por meio dele me fixam, me apontam, me registram, atentam para a cor da minha pele e elaboram considerações as quais eu percebo ora de maneira sutil ora de forma violenta e abusiva. Considerações estas que se tornam desagradáveis a ponto de causar um sentimento corporificado na dor, social e moral. O homem negro não é um personagem culturalmente

⁷ O conceito de tipo ideal compreende uma função lógica e estrutural nas ciências sociais. Segundo Max Weber, “obtem-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isolados dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de formar um quadro homogêneo de pensamento” (WEBER, 1999, p. 106). Nesse sentido, Weber entende o tipo ideal como um constructo conceitual, que se dispõe como um instrumento para orientar as interpretações por meio de um parâmetro. Essa perspectiva diverge do que delineia a lógica aristotélica, colocando que o conceito é construído a partir do sujeito, e não do objeto de estudo.

tradicional e intocado, tal como uma idealização romântica: não me coloco como um nativo de uma cultura ocidental pura, que deseja ser visto pelo seu aspecto identificado como exótico. A alteridade, condição que me distingue enquanto performer negro nordestino e de periferia, é um conjunto de qualidades plurais que percebo ser lentamente transformadas e cujas características que identifico em mim são desiguais e inconstantes, por que mudam também nos lugares por onde vivi. E ao conduzir o debate para essa orientação, eu percebo que só é possível entender a noção de “identidade de concepção de mundo” (GRAMSCI, 1979, p.95) entre artistas negros, quando eu a situo à luz de uma dialética das identidades (HALL, 2006, p. 83): quando percebo que o fortalecimento dessas identidades acontece como reação defensiva de um sujeito e de sua comunidade étnico-racial, quando se sentem ameaçados diante do contato e das relações construídas com outros sujeitos e comunidades. E falo isso carregado de uma dúvida de ter sempre tido referências estéticas russas e europeias durante minha formação acadêmica como ator, em um país como o Brasil. Não nego a importante contribuição dessas vertentes estéticas, mas sempre me questioneei por que a pluralidade das referências culturais da minha casa e da minha comunidade, protagonizadas essencialmente pelos jogos e pelo modo de ser nas culturas afro-brasileiras e indígenas, referências tão ou mais próximas ao meu contexto cultural e linguístico, ficavam colocadas à margem na minha formação profissional. No contexto escolar e universitário por onde passei, exceto na investida da licenciatura em teatro na Universidade Federal da Bahia, a credence popular que alimentava o mito, o mito que justificava o rito, o rito tanto no seu aspecto sagrado quanto no seu aspecto profano, o jogo ou brinquedo popular, a complexa estética dramática, corporal e dançante afro-brasileira, tudo isso em um “linguajar” particular, mastigando a língua e criando corruptelas fonéticas e semânticas de uma língua portuguesa, tudo isso era abordado pelos outros como folclore e colocados na vitrine do exótico, com qualidade estética inferior àquelas referências russas e europeias.

Quando Abdias Nascimento (1961) escreve o prefácio de “Dramas para Negros e Prólogo para Brancos”, uma coletânea de textos teatrais organizados pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), ele retoma a importância de observarmos as teatralidades dramáticas africanas e aquelas dos países da diáspora negro-africana a fim de perceber como essas expressões apresentam uma outra lógica do modo de vida, e como elas depõem uma perspectiva particular a respeito da experiência humana. Atualmente é inegável a contribuição do TEN no debate público que, se por um lado valorizava as culturas afro-brasileiras e a presença do negro na produção artística teatral brasileira, por outro lado também denunciava o estigma da presença do negro como personagem subalterno nas representações teatrais assim

como a folclorização e o exotismo com o qual costumeiramente se tratava as teatralidades afro-brasileiras. Diante dessa evidência que também constatei no contexto do teatro, assim como a postura com a qual construo atualmente em relação ao que escolhi como linguagem, admito fazer coro ao grito do poeta, com o qual iniciei esse texto:

Não quero jogar bola pra esses ratos
já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
quero ser negro 100%, americano,
sul-africano, tudo menos o santo
que a brisa do brasil briga e balança (VELOSO, 2006).

É nesse sentido que quero retomar uma ideia de identidade de concepção de mundo do artista negro nordestino e da periferia, especialmente do performer. E, para tanto, reconhecendo as marcas da minha experiência enquanto artista oriundo de uma cultura cuja história é marcada por um longo processo de colonialismo e escravidão, desloco para o cerne a questão da minha identidade étnico-racial os dados de ter nascido fora do centro econômico do meu país, neto de uma mulher negra, “filha bastarda da casa-grande” de uma cidade do interior do estado cujo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é um dos mais baixos do país, filho de um casal de negros operários da periferia. São nesses dados familiares e sociológicos que residem, parcialmente, minhas negras memórias. A família da minha mãe migrou do brejo paraibano para o município de João Pessoa em meados dos anos 1940. A adaptação da nossa família no centro urbano, que chegou a ser composta por dezesseis membros entre os pais e filhos, viria a ocorrer em uma região ribeirinha e experimentando uma vida marcada pela mão de obra explorada no trabalho operário e pela pobreza. Como eu percebi que a história de vida da minha família estava inserida em um contexto socioeconômico maior e que dizia respeito diretamente às marcas do capitalismo tardio brasileiro?

Cabe contar brevemente um episódio familiar que tornou-se a sombra do meu processo poético. No início dos anos 1950, meu avô, José Paulino dos Santos, em estreito diálogo com os jovens que fundariam na capital paraibana a unidade do Partido Comunista do Brasil, liderou uma célula de educação política das lavadeiras de roupa do rio Jaguaribe que trabalhavam em uma região da periferia sul da cidade, onde hoje está localizado o bairro de Cruz das Armas. Essas lavadeiras de roupa moravam em uma comunidade que ficava próxima ao rio Jaguaribe. Uma referência dessa territorialidade histórica é a maneira como essa parte do bairro era tratada pelos moradores, que ainda hoje chamam a região de Rua do Rio. Meu avô tinha um papel fundamental na relação de proximidade a esse grupo das lavadeiras de

roupa por que sua esposa, minha avó, Maria Alice dos Santos e a mãe dela, Elvira Rosa dos Santos, integravam o grupo de dezenas de mulheres que eram lavadeiras de roupa nessa região. Nas narrativas da minha avó e dos meus parentes mais velhos, havia a saudosa recordação de um episódio que marcou a organização política dessa comunidade, quando todas as lavadeiras de roupa dessa região protagonizaram uma jornada de greve em reivindicação de melhores condições trabalho. Dizia minha avó que, para aquela época, bastaria um taque de lavar de roupa para melhorar as condições de trabalho daquelas mulheres que estavam sujeitas às pedras dos rios e às tinas que improvisavam o acondicionamento de água. A paralização coletiva do trabalho gerou como resultado material a construção em alvenaria de uma lavanderia pública e o episódio foi registrado com uma fotografia, publicada em um jornal de circulação interna aos militantes políticos. Todas as lavadeiras de roupa teriam recebido um exemplar dessa fotografia. Revirei os documentos da minha família, pesquisei algumas bases dos arquivos públicos da cidade e, infelizmente, nunca encontrei a fotografia nem o jornal em que foi publicado. Restavam as narrativas dos mais velhos, que não caberia conforme os métodos de pesquisa qualitativa das ciências humanas tratar como “informantes”, por que eram meus parentes, minha ancestralidade viva, não eram suportes de informação e sim a própria ciência e conhecimento da memória do meu povo. Novamente, e dessa vez diante de mim, a história com suas facetas elitistas tentava apagar as memórias de mulheres negras e homens negros. Todavia, também despertou em mim o início de um processo poético de investigação da cena, como linguagem a qual eu poderia me munir de uma crítica à própria construção da memória coletiva, que é social e seletiva (HALBWACHS, 1968). Como eu estava intimamente ligado aos procedimentos e técnicas de pesquisa cênica de um ator dramático, a investigação da linguagem gerou inicialmente encenações teatrais: primeiramente uma encenação intitulada de *Negras Memórias de Banguê* e, posteriormente, a uma nova encenação intitulada *Negras Memórias*.

Na ocasião da elaboração dessas encenações, eu estava submerso em uma forma de investigação, afetado pelo desenvolvimento do conceito de ator-compositor (BONFITTO, 2006), dando ênfase a uma determinada tradição teatral, convergindo algumas práticas improvisacionais e a experiência de pensamento a partir dessas práticas. A dramaturgia aproximava dados reais, flertes de um debate histórico e social que, à maneira de uma manipulação discursiva teatral, demonstravam um interesse em dar vazão à manifestação de insubmissão à narrativa hegemônica da memória. Ocorre que essas investigações autorais abriram os caminhos para um processo poético, para uma ação continuada, de realização contínua e programada, que saiu do teatro tradicional e, literalmente, explorou outros lugares

institucionais e invadiu as ruas. As pesquisas para as encenações de *Negras Memórias de Banguê* e *Negras Memórias* me proporcionaram entender melhor minha história de vida, a história da minha família, a história do meu povo. Mesmo construindo uma linguagem cênica profundamente ligada a uma determinada tradição de fazer a cena, já percebia que os procedimentos e métodos de trabalho camuflavam uma vontade de se levantar, de se insurgir contra uma forma de autoridade ou ordem estabelecida e que refletia tanto na forma estética quanto no conteúdo político.

Essas encenações foram os passos iniciais que semearam uma forma de revolta que, talvez por não conseguir recusar uma “subalternidade” estética e histórica, tentou travar um debate com ela. E quando me refiro a uma subalternidade, estou mais próximo da ideia de autores como, por exemplo, Alba Zaluar (1989), que desmistificam esse fenômeno, que aparentemente só se revela como um estado ou sensação de dependência ou inferioridade de um sujeito ou grupo social em relação a outro. Acontece que a subalternidade é um fenômeno de mão-dupla, onde arranjos culturais e estéticos não se configuram simplesmente como ingênuos fenômenos de obediência ou submissão, mas eles se forjam e se reconstituem, inclusive como estratégia de enfrentamento, construindo a ilusão de que uma ordem estabelecida se mantém na relação de dependência entre dominados e dominantes. O que a relação de subalternidade camufla entre os sujeitos envolvidos é que, especialmente no fenômeno poético-político, as subjetividades convivem em tensão e a cena acaba sendo um lugar de explosão da fala, sobretudo, para quem é coercitivamente silenciado dentro da lógica que polariza opressores e oprimidos. A partir da experiência com as primeiras encenações, ou melhor, ao partilhar minhas negras memórias, entendi que a relação com o espectador poderia se vestir dos sentidos do acontecimento do encontro, de estar diante do outro sem prever, necessariamente, um desabafo ou uma disputa, no sentido de um confronto. Talvez encarar o encontro como o limiar de muitas possibilidades em jogo, como uma encruzilhada de estados poéticos de presença e interação. Um lugar de fricção entre o drama e o lírico, com um acréscimo de retorno do real.

A descoberta do acontecimento encontro como uma encruzilhada poética foi uma chave importante para situar tudo o que meu corpo-testemunha poderia depor, bem como de tudo o que ele poderia testemunhar do depoimento do outro. A noção de encruzilhada é complexa e articula conhecimentos de culturas da oralidade, especialmente de culturas religiosas afro-brasileira, com conhecimentos de “culturas da escrita”. Há um ponto de conexão entre oralidade e escrita que perfaz todo meu processo poético de tal forma que a presente tese é compreendida como uma experiência de articulação entre esses

conhecimentos, de modo que eu ficaria satisfeito se ela também fosse apreendida como uma escritura performática que se deflagrou nesse processo.

Se minhas *negras memórias* me conferem um lugar de fala, e me orientei a realizar uma experiência de pensamento na presente tese de doutorado a partir dessa perspectiva, tudo o que realmente quero demonstrar é a possibilidade de “firmar um ponto” na seguinte ideia: os acontecimentos da ordem do encontro são como encruzilhadas poéticas, e para entender essa perspectiva é necessário abrir mais um caminho que atribua importância a um pensamento de vertente afro-brasileira, entendendo por extensão o “lugar de fala” de um sujeito como um depoimento do seu corpo-testemunha.

2. INTRODUÇÃO: NEGRAS MEMÓRIAS QUE ATRAVESSAM PENSAMENTOS

Se há uma idealidade, um pensamento que possui em mim um futuro, que até mesmo perfura meu espaço de consciência e possui um futuro entre os outros e, por fim, transformada em escrita, possui um futuro em todo o leitor possível, só pode ser esse pensamento que não sacia nem a mim nem a eles, indicando uma deformação geral da minha paisagem, abrindo-a para o universal, precisamente por que é antes de tudo um *impensado*. (MERLEAU-PONTY, 2009, p.117).

O desenvolvimento da presente tese de doutoramento, assim como as investigações artísticas que lhe subsidiaram suas reflexões, aconteceu de alguma forma semelhante ao enunciado supracitado. Tal como em um impulso rompante de águas em correnteza, um pensamento me transbordou o ser. E cada vez que eu me aproximava da obra de algum artista, ou quando fazia da minha criação artística uma forma de pensamento, começava a entender que o processo de construção da minha linguagem se dava em um estreito diálogo entre algo íntimo e particular e algo com abrangência mais ampla e vasta. Longe de ser indagações, exclusivamente, inéditas ou geniais, por que o ponto de partida são questões postas no fazer artístico, mas as reflexões que eu me esforço em defender nessa tese partem de um *impensado* que está na ordem do dia da pesquisa acadêmica em artes cênicas no Brasil. Isso quer dizer que eu consigo reconhecer um pensamento que me atravessou por que foi um presente vivido anteriormente em alguém. De uma forma insaciável ele se manifestou em mim com intensidade e impetuosidade, ao passo que toda vez que ousou atravessar outra pessoa como um pensamento-ação, acabou desnudando uma parte do que sou, ou deixando-se aparecer como uma parte do que eu desejava que acreditassem que eu fosse.

O processo o qual me refiro, que se deflagrou em meio à diversas experiências que interpenetram campos de saberes diferentes, começou a tomar um entusiasmo de pesquisa artística quando dei início ao estudo da obra do escultor Fernando Jackson Ribeiro, durante minha formação em especialização e prosseguiu, posteriormente, ao longo do mestrado. Ao fazer uma retrospectiva dessa fase da minha formação acadêmica, percebo a guinada que aconteceu com meu olhar artístico, a partir do momento que passei a estudar a obra de Ribeiro no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP): ao situar sua obra em um contexto museológico que integra arquivos e obras de artistas da *performance art*, subitamente, me deparei em uma encruzilhada na qual senti a necessidade de rever minha condição de pesquisador e artista cênico, cuja formação estava arraigada pela dupla influência que advinha tanto de um conjunto de tradições teatrais europeias, quanto de diversas teatralidades afro-brasileiras. Se até então a natureza do meu trabalho de ator lidava

estritamente com a presença do espectador e suas implicações imateriais, sensíveis e efêmeras, a partir da pesquisa museológica passei a me aproximar do fazer artístico da performance e compreender também as relações que essa linguagem estabelecia com a cultura material. Mesmo sabendo que exista uma complexidade nas relações que se fundam entre o indivíduo e uma obra da cultura, seja material ou imaterial, o que germinava como questionamento oriundo do meu trânsito entre o teatro e a performance se cercava de uma frágil concepção dicotômica que identificava os trabalhos como permanentes ou impermanentes na cultura⁸. Para entender e buscar resolver a encruzilhada de pesquisador e artista cênico, foi importante observar e problematizar a complexidade da intermediação/vídeo/fotografia/escritos/experiências como pressuposto fundamental para retornar ao meu lugar de trabalho artístico, a *cena*, e a partir daí permitir responder academicamente e poeticamente os questionamentos que eclodiram; por outro lado, foi essencial a abordagem fenomenológica da realidade interior da obra de arte como forma de pensamento. A complexidade da intermídia referia-se às diversas tecnologias que se dispunham como registro, ou parte integrante da obra, carregam toda historicidade material do suporte e da base física, assim como a subjetividade que lhe confere uma intencionalidade. Esse potencial físico, que julguei a princípio incitar uma ideia de permanência da obra de arte no mundo, se confrontava com a idealidade de uma impermanência das emoções, das qualidades e dos sentidos circunscritos pela efemeridade da ação⁹.

2.1 Negras Memórias de Banguê

Em minha dissertação de mestrado em Estética e História da Arte (SOARES, 2013), tratei a realidade interior da obra de arte como social e sensível e, concomitante à pesquisa científica, iniciei uma obra aberta, um processo de pesquisa cênica que intitulei *Negras Memórias*. O work in progress¹⁰ *Negras memórias* nasceu originalmente por meio da pesquisa

⁸ Pensando nas aproximações entre o teatro e a performance, o que me despertava mais atenção naquela ocasião era a questão em torno da presença física e sensível do ator/performer, e as implicações que essa questão interpunha ao estatuto do objeto artístico.

⁹ O conceito de ação como elemento da cena será constante ao longo do texto. No entanto, a polissemia do termo será presente em toda tese, cabendo circunscrever-lo como conceito artístico, filosófico, físico ou lógico.

¹⁰ Alguns autores como Renato Cohen (2013) compreendem o work in progress como procedimento de criação. Algumas linguagens artísticas que se acercam das noções de ritual e acontecimento, tais como *happenings*, performances e eventos, tratam esse conceito de maneira variada (GLUSBERG, 2013)(GOLDBERG, 2006). Ao longo do texto o termo work in progress aparecerá para identificar ora um procedimento de criação processual,

da encenação *Negras memórias de Banguê* em 2011, uma livre adaptação do romance “Banguê” de José Lins do Rego¹¹. Nesse trabalho eu busquei construir uma dramaturgia que tinha basicamente duas fontes de pesquisa: a obra literária de José Lins do Rego e as memórias dos meus parentes e familiares, ambas as fontes convergiam para a mesma temática histórica que era o processo de industrialização de uma região campesina da Paraíba e o processo migratório realizado pelas famílias que deixaram o campo para ocupar os centros urbanos. A investigação para a dramaturgia, e que afetaria posteriormente a encenação, remetia ao cruzamento de duas fontes distintas, um romance da literatura regionalista e a história de vida de uma família. A abordagem dessa primeira pesquisa cênica esboçava uma preocupação poética, diria que também “sociologicamente marginal”, pois ela não procurava responder às exigências metodológicas as quais eu estava inserido enquanto pesquisador das ciências sociais: o tratamento das minhas fontes ia de encontro ao problema da objetivação científica, se pautavam na produção literária artística e nos relatos de informantes que eram membros da minha família.

A metodologia da *história de vida* teria surgido nas Ciências Sociais, na década de 1920, a partir dos estudos da chamada Escola Sociológica de Chicago (BERTAUX, 1999 [1980]) (BECKER, 1986). Nesse contexto, as entrevistas de caráter biográfico possibilitaram aproximar de temas, tais como as mudanças sociais relativas a processos migratórios. Segundo Becker (1986), a utilização desse método sofreu um declínio nas ciências sociais, especialmente, no contexto do desenvolvimento de teorias funcionalistas e estruturalistas, que se situam em torno do paradigma epistemológico positivista. O uso do método de histórias de vida retornou na França, a partir da publicação de um artigo de Bertaux, em que o autor defendeu que um enfoque de abordagem biográfica deveria utilizar “a história de uma vida tal como a conta a pessoa que a viveu” (BERTAUX, 1999 [1980]), p. 3). Essa orientação metodológica se desobriga de analisar as fontes externas ao discurso do sujeito que narra e reconstrói suas próprias vivências.

Embora o contexto ou pano de fundo fosse um dado histórico, a pesquisa cênica me levou a criar um monólogo, cujo texto construído buscava dar voz ao personagem de um

cujas interatividades com o espectador é elemento essencial, ora como linguagem artística que, ao reconhecer o processo criativo como obra aberta, apreende e se expressa como um meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais que são incorporados à investigação cênica à medida que são propostos. Nesse sentido, dada a aproximação e contaminação do procedimento de criação à noção de linguagem propriamente dita, eu prefiro tratar o *work in progress* como um interstício, sem precisar uma definição, justamente por que o fator da casualidade e sua constante transformação não me permitiria determiná-lo, sem com isso simplificar os diferentes elementos e aspectos da realidade própria que ele é.

¹¹ A encenação foi premiada no Festival Nacional Zé Lins Encenado, promovido pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Fundação Cultural José Lins do Rego (FUNESC), em 2011.

homem negro, José Marreira, que figurava como antagonista do romance *Banguê*. Considerada a última obra do chamado ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, nesse romance o autor empreende uma narrativa sobre o processo de decadência de um banguê, um tradicional engenho de açúcar, no contexto do processo de industrialização tardia do início do século XX. O personagem principal do romance é o herdeiro do engenho, que percebe o declínio da economia do engenho em comparação ao eito de terra administrado por um ex-escravo: “O Folgado, do Tio Juca, com quatro mil pães; o Maravalha, um sítio, mil e quinhentos pães; o Calabouço, de um negro, fazendo vergonha ao Santa Rosa” (RÊGO, 1972, p. 130). Há uma construção psicológica do protagonista de José Lins que, embora conheça o processo de transformação social e econômica da região, sente-se inferiorizado pela destreza e conhecimento do trabalho realizado por um subalterno: “E espalhavam notícias da casa do lavrador. Lá se comia bolacha marca Maria e manteiga do estrangeiro. Diziam que as filhas dele só se acordavam com o sol alto. As negrinhas tinham até uma empregada para lavar os pés e que a velha andava de chapéu, no trem” (RÊGO, 1972, p. 138).

No romance, o trabalhador, José Marreira, será desempregado pelo senhor de engenho e figurará, ao menos dedutivamente, parte da massa migratória que se muda para os centros urbanos. Nesse contexto, o engenho passa a investir em uma modernização que fosse capaz de sustentar os meios de produção herdados pelo protagonista da história. Na terceira parte da obra, José Lins desenvolve todo o problema da relação entre o senhor de engenho e o lavrador. Nela, toda a narração protagonista é do senhor de engenho, guardando pouco espaço para o texto dialógico, em que pode aparecer, como no exemplo a seguir, a fala do lavrador José Marreira:

Pois meu compadre Doutô Carro, o senhor acha direito eu perder tudo? Sou um matuto, Doutô, ignorante. Conheço meus direitos. Não estou pedindo exorbitância. Avaliei tudo por baixo. Prefiro o prejuízo, a brigar com o neto do Coronel Zé Paulino. Deus me livre disto. Branco que brigue com branco. Camumbebe com camumbebe. Fiz uma casa de primeira, na propriedade. Todo mundo se espantava. Como era que eu gastava dinheiro na terra dos outros. Gastei dinheiro ali, é verdade. O moço era bom, falassem à vontade. O compadre mudou de ideia. Não tenho outro recurso. Saio. Quem manda é o senhor de engenho. Quero somente receber os prejuízos. Tenho família, sim senhor. Sou pobre, mas só olho para o que é meu. Ganhei com suor do meu rosto o pouco que tenho. (REGO, 1972, p. 153).

A mim interessava justamente dar voz a esse subalterno, com o entendimento pessoal que a formação da minha família na capital paraibana aconteceu mediante a migração dos meus avôs oriunda de um contexto campesino com características semelhantes.

A migração da minha família de Serraria, município do brejo paraibano, para a cidade de João Pessoa, capital do estado, ocorreu dentro de um contexto de modernização do campo, com algumas semelhanças sócio-históricas à micro realidade construída por José Lins do Rego no romance *Banguê*. As narrativas de memória da família materna chegam até a terceira geração que me antecede, portanto, meus bisavós. A história da família do meu avô materno tem registros oficiais na comarca da região do brejo e, com a reminiscência dos meus tios-avôs e minhas tias avós, é possível com menor dificuldade investigativa documental chegar a entender as relações existentes entre a história oficial por meio das suas histórias de vida¹². A história da família da minha avó Maria Alice dos Santos sempre foi nebulosa, com narrativas incompletas, muitas marcadas com preconceitos, mágoas e dores. Tudo ocorre por que minha bisavó sofreu abuso sexual do seu patrão, gerando uma gravidez indesejada. Minha avó era a única filha de uma mulher negra que era mãe solteira e seu pai, um homem branco que pertencia a uma das famílias da elite local, nunca lhe reconheceu como descendente por que ela foi fruto de uma relação sexual extraconjugal.

De determinada maneira, a imagem de uma família composta por uma mulher negra que é mãe solteira e sua filha “mulata” está relacionada a um trecho obscuro da história brasileira, que atualmente os estudos que fazem uma interface entre os marcadores sociais étnico-raciais e de gênero afirmam ser uma das expressões do fenômeno da exploração sexual da mulher negra no Brasil. Uma das raízes desse fenômeno, influenciado por um processo acumulativo da experiência histórica das gerações anteriores, é a cultura da exploração sexual da mulher africana, afirmada por Abdias do Nascimento (2016). Esse conjunto de costumes cotidianos, silenciados pela condição de tripla subalternidade perpetrada à mulher negra pobre¹³, constituíam uma sociedade que alimentava – e ainda mantém – os discursos de culpabilidade da vítima e de superioridade varonil do homem branco opressor.

A história da minha bisavó Elvira Rosa dos Santos era contada por minha avó com certa cautela, e os detalhes julgados como tabu eram desprezados com adjetivações

¹² Foi curioso, embora relativamente previsível, descobrir que o personagem que figura o avô do protagonista narrador do romance *Banguê* é homônimo do meu avô, José Paulino. A família do meu avô, pequenos agricultores cujos traços étnico-raciais são de pessoas brancas da região do brejo paraibano, cujo sobrenome se expandiu podendo, ao menos por meio de uma vasta e minuciosa pesquisa genealógica, descobrir as relações de parentescos entre os sujeitos. Sabe-se que em algumas circunstâncias foi um nome de família que se aderiu por matrimônio ou hereditariedade, assim como também foi um nome adotado arbitrariamente, como costume próprio das regiões campesinas pós-coloniais paraibana.

¹³ Utilizo o termo “pobre” como um marcador de classe social que, se nos reportarmos ao contexto escravocrata, deve ser acrescido, substituído ou flexionado pela condição de “escrava”. Uma característica particular do sistema de trabalho escravagista no Brasil, no qual não era conferida humanidade ao povo africano, a condição de objetificação da mulher africana se desdobrava tanto em virtude da divisão social do trabalho quanto pela divisão sexual do trabalho: isso quer dizer que, na condição de ser uma propriedade para o trabalho servil, a mulher africana poderia ainda sofrer a exploração sexual do homem branco.

depreciativas que geravam desconforto ou vergonha da sua memória e, portanto, as narrativas tentavam dissimular sua importância ou esconder os próprios sentimentos que cercavam suas lembranças. As marcas desse julgamento foram impressos de maneira significativa na construção das subjetividades da minha mãe e dos meus tios, as principais fontes de memória para minha pesquisa artística. Segundo minha avó, Elvira Rosa era desprezada na cidade em que trabalhava prestando serviços domésticos nas casas das famílias locais que lhe conheciam e lhe tratavam pela alcunha, a “nêga”. Era uma entre algumas ou tantas mulheres negras, oriundas dos sítios e fazendas da zona rural, que migraram para a cidade de Serraria em busca de trabalho e se ocupava nos serviços domésticos no início do século XX. Estima-se que Elvira Rosa tenha nascido no final do século XIX, e em 1925, aos 26 anos, gerado minha avó, Maria Alice dos Santos. A imprecisão da sua idade ocorre por causa da inexistência de documentação oficial, de modo que tomo como base as informações prestadas pelos meus familiares. Sabe-se que antes de migrar para a cidade de Serraria¹⁴, minha bisavó viveu na zona rural com sua família. A reconstituição da sua vida passa menos pelo registro material ou documental e mais pelas narrativas dos meus familiares, especialmente, minha avó e os seus três filhos mais velhos¹⁵. No romance *Banguê*, José Lins do Rêgo faz uma alusão ao que a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha viria a tratar como “servidão voluntária”, quando ex-escravos e seus descendentes, na impossibilidade de uma inserção social, eram levados a continuar a servir seus antigos senhores, mesmo após a liberdade oficializada. Não é preciso que essa tenha sido a condição da família da minha bisavó, mas, cercado pelas narrativas que me foram contadas e a informação contextual do romance que eu investigava uma adaptação cênica, essa nuvem sociohistórica precipitou-me um interesse por esse acontecimento histórico e pela probabilidade de correlação com a história de vida de ex-escravos e seus descendentes no contexto pós-escravagista do brejo paraibano: “No (engenho) Santa Rosa as negras foram ficando a trabalhar pelo que comiam e vestiam, como antes de 88” (REGO, 1972, p. 109). Se por um lado através da literatura de José Lins eu tinha acesso a essa imagem da mulher negra em servidão voluntária no espaço doméstico, com todas as implicações limitadas que essa imagem também constrói, por outro lado eu tinha por meio das narrativas da minha família a imagem de uma mulher negra que migrou da zona rural sozinha, para

¹⁴ Município da mesorregião do brejo paraibano, fundado em 1897, hoje pertence a região metropolitana do município de Guarabira, cercado pelos municípios de Arara, Areia, Borborema, Solânea, Pilões e Pilõezinhos. Essa região é conhecida como Agreste Baixo, estende da depressão sublitorânea até os primeiros contrafortes da Serra da Borborema.

¹⁵ Minha mãe, Hilda Paulino Soares (75 anos), minha tia e madrinha, Maria Alice dos Santos Meireles (73 anos) e meu tio André Luís Luna dos Santos (69 anos). Haveria dois filhos dessa mesma geração que se ainda fossem vivos teriam 77 anos, Antônia Paulino dos Santos, e 71 anos, Francisco Paulino dos Santos.

sustentar-se por meio do trabalho doméstico informal na zona urbana. Sabe-se que Elvira trabalhou como empregada doméstica em condições que lhe garantiam apenas alimentação e moradia para ela e minha avó, gerada por uma situação de abuso sexual na casa de um dos seus patrões.

Ao que concerne à história da presença da população negra na Paraíba, a ideologia da “mestiçagem” deixou profundas marcas no campo cultural. Conforme Maria Ester Fortes (2015, p.13) constatou, a produção discursiva sobre a história da Paraíba, que dominou o cenário local entre o final do século XIX e início do século XX, reforçou a imagem de uma Paraíba mestiça e homogênea. Embora essa fosse uma tendência de se compreender a dinâmica cultural nesse estado, os estudos camuflavam ou escondiam que o binômio “casa-grande e senzala” não alcançou as mesmas dimensões explicativas para as relações sociais na Paraíba do período escravagista e pós-escravagista. Certamente, isso dificultou por muito tempo a identificação das comunidades remanescentes de quilombo e a compreensão da diáspora negra dentro do estado. Não me interessava entrar no terreno movediço da reconstituição histórica, mas encarar as lacunas, as pistas e as incompreensões do jogo histórico que revelassem tanto a partir da história da minha família, quanto pela leitura crítica da obra literária de José Lins do Rêgo, à princípio uma releitura teatral sobre a diáspora negra no estado, estabelecendo um recorte que carregava marcas da ficção literária e da história de vida na perspectiva do lugar de fala das minhas informantes.

Junto a esses dados, eu tinha as contribuições acadêmicas de Abdias Nascimento que parecia pontuar algo óbvio percebido pelo meu corpo-testemunha: “ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de status social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” (NASCIMENTO, 2016, p. 61). Nesse contexto, geralmente era negado aos negros a estrutura de uma família organizada e a suposta abertura das relações raciais no Brasil, até por que permanecia a cultura do estupro da mulher negra, estava longe de se confirmar a tese de uma “democracia racial”.

A chave que me provocou criar dramaturgicamente um personagem foi o entendimento de uma intensidade épica ou grandeza de herói, identificando na narrativa romancista os dados e qualidades de uma cultura campesina com tensões trabalhistas que, diante das marcas históricas coloniais, também revelava tensões étnico-raciais. A possibilidade de expressão épica, a qual me refiro, são atribuições e a própria faculdade de representar imagens e atitudes em face ao mundo e à vida (ROSENFELD, 2010), especialmente ao colocar a história em uma narrativa ou exposição de acontecimentos,

paisagens e personagens envolvidos em determinadas situações. Essa possibilidade de expressão épica tinha também uma tensão: quando circunscrevi um discurso único no qual atribuí uma grandeza de herói a um personagem negro, portanto com qualidades de grande importância, relevo e valor que lhe conferiam uma nobreza de sentimentos pouco evidenciada originalmente no romance, havia uma clara intenção discursiva que não emancipava o personagem da subjetividade do dramaturgo. Na forma de um monólogo, o personagem era o próprio narrador da sua história e expressava nessa condição seus próprios estados de alma, ao passo que também narrava a respeito da vida de outros personagens. Quando revisito atualmente essa construção dramática, percebendo o quanto havia de uma voz direta presente no personagem-narrador, entendo que naquela proposição cênica já estava latente uma tensão entre o épico e o lírico, que não permitia camuflagens tão evidentes de uma autoria: quem falava era um autor-ator-personagem e isso dava uma qualidade particular àquela encenação. Essa dramaturgia, assim como sua encenação, carregava um desdobramento do sujeito narrador e do mundo narrado dentro de um horizonte no qual um trabalhador rural negro, voz direta e única na estrutura monológica, tinha consciência sobre um vasto horizonte da história: o lirismo desse narrador, contava uma história que acontecida com ele mesmo, lhe atribuí um poder maior àquele de um narrador épico clássico, que se distancia da história como observador do mundo e das coisas. O narrador de *Negras Memórias de Banguê* estava envolvido e conhecia o desfecho da história, bem como emitia opiniões a respeito dos eventos e dos personagens a quem se referia. A cena performava um solilóquio, cujo interlocutor discursivo direto era o próprio espectador, a quem eram orientadas as afirmações e questionamentos. Isso permitia um trânsito do personagem com a realidade em uma via de mão-dupla: se por um lado era um personagem-narrador que mostrava ou ilustrava seu comportamento e de outros personagens, por outro lado ao passo que narrava os fatos da sua vida e que envolvia outros personagens, ele tanto se colocava como alguém que presenciou e estava ciente dos eventos quanto partilhava seus pensamentos e sentimentos. Ocorre que a criação de um eu “narrador”, duplicado ou não em um eu dramático em cena, acabou por construir uma dimensão suprapessoal que, no entanto, não se limitaria a uma dramaturgia da subjetividade, no sentido da subjetivação de um drama assimilado a um desvio egocêntrico. Ao circunscrever uma identificação étnico-histórica com um personagem literário, eu não me interessava em uma postura individualista. Havia uma necessidade de irrupção subversiva de um “eu épico”, o qual identifiquei semelhanças com sujeitos de uma classe social, também figurados na literatura, que manifestava uma aspiração social de atitude crítica. A construção desse personagem erigiu-se em uma intensa ressonância

a um tipo objetividade, social e sensível, do ator-dramaturgo, quando pude associar pensamentos e sentimentos, a partir de características étnico-raciais e históricas, as quais são possíveis entender como fricção entre arte e vida¹⁶.

Figura 1 – Encenação *Negras Memórias de Banguê*. 2011. Fotografia Paulo Tarso Paulino. Fonte: arquivo do artista.

A cena performativa foi escrita como um solilóquio, cujo interlocutor discursivo direto era o próprio espectador, a quem eram orientadas as afirmações e questionamentos. A gestualidade foi uma aposta como comunicação não-verbal. Aperfeiçoá-la nesse contexto foi preencher uma lacuna entre o ator e o personagem que compartilhavam a subjetividade de uma autoria: um sujeito com a intenção de significar pré-texto por meio do texto, uma intenção que era precisa e determinada quando nos referimos ao seu caráter discursivo, mas que desempenharia na preparação corporal seu caminho de realizar a intenção significativa. Foi no sentido de uma arqueologia de um modo de viver e experimentar o corpo, que busquei por meio das referências culturais afro-brasileiras, especialmente ao estudo do movimento e

¹⁶ Havia muitas sombras estéticas para a construção dramatúrgica desse “eu-narrador”. Embora eu reconheça que essa dramaturgia carregasse traços de um “falador” à la Dario Fo, ou ruminasse as incertezas no terreno da memória de um “recitador” Beckettiano, o tom do monólogo tinha o espírito da contação história que é muito presente na minha família, revelava um lugar de fala para testemunhar a experiência de vida. É uma forma de guardar ou zelar pela memória por meio da tradição oral, remete-se ao saber griot como conhecimento específico relacionado ao saber da história de um povo.

seu estreito diálogo com as concepções de gestualidade e identidade, aqueles conceitos caros à etnociologia (BIÃO, 1999, p.18), que tive contato quando iniciei a Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2005. Quando entendi os limites do texto escrito, da voz direta de um homem negro trabalhador do campo – refiro-me inclusive aos limites da contradição social da minha experiência de vida no espaço urbano, construí uma dramaturgia do corpo que se afluía como um querer-poder que me suscitaria uma ação (re)criadora de gestos, que se encontravam disponíveis na cultura corporal das danças afro-brasileiras com a qual partilho uma vivência profunda desde a infância com os jogos e danças populares. E aqui eu percebo o quanto meu corpo-testemunha pode depor sobre os jogos, os brinquedos e as danças populares afro-brasileiras. O texto, sobretudo os dados referenciais discursivos de um personagem negro, estava encarnado no ator, mas a ação cênica enquanto elemento fundante do acontecimento ainda era um vazio, uma ausência, uma carência que demandava um preenchimento significativo. Aqui surgiram as primeiras questões norteadoras da cena como acontecimento: o ator necessitava desvendar/performar o invisível (que se tornaria visível e imagem em cena), romper o silêncio (quando o texto passa a ser dito) e argumentar por meio do *logos* (discurso) aquilo que restara como impensado (ao menos referente à obra literária de José Lins do Rego). Em outras palavras, eu tinha intenção de realizar uma experiência cênica que investisse no depoimento desse corpo-testemunha, por meio de uma dança expressiva, cujas partituras foram construídas através de improvisos em diálogo com o jogo da capoeira e o maculelê¹⁷.

Naquele momento, a investigação para a encenação *Negras Memórias de Banguê* carregava um conjunto de significações políticas que havia acumulado em minha submersão no universo cultural afro-brasileiro: se por um lado havia uma significativa contribuição acadêmica, cuja origem se identificava com os debates que travei a respeito das tensões étnico-raciais no âmbito universitário, por outro lado também esses debates políticos se estenderam à sociedade ao entorno, quando me debrucei durante sete anos em um estudo sociológico a respeito da perseguição aos cultos afropessoenses¹⁸. Aqui cabe antecipar brevemente que o referido estudo sociológico me conferiu uma compreensão da abordagem holística a respeito do universo cultural das religiões afro-brasileiras. Embora eu estive

¹⁷ Bailado guerreiro, anteriormente realizado apenas por homens de origem negra, vestidos de branco ou sem camisa, cantando e dançando entrechocando facões, ao som de tambores.

¹⁸ Em 2004, iniciei uma pesquisa histórico-sociológica com o objetivo de compreender o fenômeno da perseguição às religiões afro-brasileiras, estabelecendo como recorte de análise as comunidades religiosas localizadas no município de João Pessoa. Na ocasião, criei o termo “afropessoenses”, no sentido de problematizar que as expressões religiosas afro-brasileiras conjugavam características particulares, quando considerávamos as dinâmicas culturais circunscritas na cidade de João Pessoa (SOARES, 2009).

submerso nesse campo religioso, a análise cultural me revestiu enquanto pesquisador de um olhar por entre a brecha, como se ao focalizar as conjecturas eu compreendi determinados significações que a experiência da observação participante promoveu. Entre elas está a noção de *encruzilhada*, que logo mais adiante me debruçarei a cercar sua representação relacionada à acepção e ao sentido poético que esse termo me despertou para compreender o fenômeno do acontecimento no contexto da performance como linguagem.

Ao que concerne a questão da investigação da cena na experiência do processo de *Negras Memórias de Banguê* posso dizer que aconteceu como uma ampliação daquilo que já constituía meu repertório sobre o estudo da cena teatral: havia uma preocupação com a palavra, seu enunciado discursivo textual e, para tanto, foi investida uma construção em diálogo com uma forma épica; naquela ocasião, o corpo ainda era entendido como um instrumento para cena, de modo que eu ainda não o compreendia como extensão dos limites do mundo da construção da minha linguagem. Por outro lado, acredito que a tomada consciência de si enquanto ator negro, e esse dado necessariamente atravessa uma experiência do meu corpo no mundo, potencializou uma problematização que, irremediavelmente questionava uma condição intrapessoal e intrasubjetiva para, face a face com o mundo, considerar uma realidade social onde estou inserido culturalmente e historicamente, de modo a restaurar minha concepção de investigação da cena. A iluminação criada para a cena era baseada numa palheta de cores ocre, que aludia à cor da terra e suas tonalidades próximas à cor da pele negra. Essa pesquisa da visualidade atendia a uma preocupação vigente em dar conta da representação visual que dialogasse com o argumento de da cena. Para construção da cena em diálogo com a dramaturgia textual e a dramaturgia corporal, foi investigada uma musicalidade percussiva, realizada pelo músico Dário Pereira, que também é ogã de terreiro¹⁹, em que considerei a dicotomia competência/performance, posto que a musicalidade percussiva empreendida para essa cena foi mediada tanto pela competência do ogã em realizar um conjunto de estruturas musicais que se manifestam as regras de construção de um sistema musical do candomblé, quanto no ato específico de performance no domínio da construção musical no momento presente, considerando a margem de improviso e construção incidental, que compreendem a etnomusicologia do ogã. A dramaturgia musical costurava as nuances de quietude, ação e silêncio que eram solicitadas na encenação.

¹⁹ Cargo reservado aos homens que não entram em transe e cuja função é auxiliar o sacerdote. Conforme percebeu o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, alguns ogãs também são encarregados de tocar os atabaques no candomblé, este são também conhecidos como Ogã Alabê (SILVA, 2005, p. 139).

2.2 Negras Memórias

A questão em torno dos aspectos visuais da cena, do estudo da corporeidade e da pesquisa dramaturgica de *Negras Memórias de Banguê* desdobrou-se em 2012 na criação de uma nova encenação intitulada *Negras Memórias*. Era cena performativa, baseada nas narrativas de lavadeiras de roupa de Cuiabá a respeito de mulher negra chamada Maria Taquara, lavadeira de roupa e personagem do imaginário popular cuiabano²⁰. Novamente, busquei as “narrativas enviesadas” (CANTON, 2009), entortadas, inclinadas e entrecruzadas, que dialogavam a prosa que contava a vida de uma personagem popular com as narrativas da minha avó materna, a respeito do seu ofício como lavadeira de roupa do Rio Jaguaribe, na cidade de João Pessoa. A mesma família migrante do interior da Paraíba passou a integrar na capital uma parte da classe operária urbana, da base do sistema trabalhista voltada à prestação do serviço doméstico. Nos anos 1940 e 1950, o centro comercial e político da capital paraibana era compreendida as localidades conhecidas por cidade baixa²¹, o parque central e o bairro de Jaguaribe. Essa região da cidade se localizava entre o Rio Sanhauá, afluente do Rio Paraíba, e o Rio Jaguaribe, ambos desaguam no oceano atlântico, na região norte do município. Era costume das famílias de classe média se servir de trabalhos domésticos realizados por terceiros e, nesse contexto, estavam os ofícios das lavadeiras e passadeiras de roupa. O trabalho de lavadeiras de roupa de João Pessoa se espalhava nas ocupações que ocorriam em determinados trechos dos rios que atravessavam a cidade. Minha bisavó Elvira Rosa dos Santos e a sua filha, minha avó Maria Alice dos Santos, trabalhavam em um trecho do Rio Jaguaribe onde se localizava uma comunidade de moradores, entre a região da feira de Oitizeiro, extremidade sudoeste da cidade, e o bairro de Jaguaribe, um bairro de classe média que integrava a região central da capital. A rua principal dessa comunidade, no alto da margem elevada do Rio Jaguaribe, era simplesmente conhecida como Rua do Rio, que após

²⁰ A pesquisa se deu como um desdobramento poético das minhas atividades profissionais como consultor da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura (IPHAN/Minc). Naquela ocasião, eu desenvolvia estudos e planos de salvaguarda do patrimônio imaterial no Estado de Mato Grosso, especialmente junto aos indígenas Enawenê-Nawê, às expressões da roda de capoeira e o ofício do mestre de capoeira. Em Cuiabá, a partir das atividades referentes à identificação dos bens de natureza imaterial, me aproximei das culturas urbanas de contação de história, ladainhas e cancionário popular local e ofícios populares urbanos da cidade. Nesse contexto, conheci famílias de lavadeiras de roupa e suas narrativas a respeito da vida e das transformações da cidade.

²¹ Cidade baixa é uma denominação que se remete à colonização portuguesa. Na cidade de João Pessoa, essa denominação define uma compartimentação topográfica, onde se localiza a Planície Fluvial (margem do Rio Sanhauá). Nessa região havia um porto, armazém para mercadorias, região que se caracterizou pelo comércio. Embora seja uma cidade litorânea, o crescimento econômico da capital paraibana aconteceu do rio (interior) para a praia.

urbanização viria a se constituir a principal rua do bairro de Cruz das Armas. Topograficamente, a Rua do Rio também servia de barranco que impedia que o rio Jaguaribe desaguasse para além das margens. E onde as águas do rio não chegavam, centenas de famílias ocupavam, construindo residências com materiais improvisados de barro, pau à pique e sapê.

Figura 2 – Encenação “Negras Memórias” – I Festival Cuiabá em Cena, 20 de março de 2012. Cuiabá. Fotografia José Medeiros. Fonte do Artista.

A urbanização da cidade de João Pessoa ocorreu de maneira diferente da cidade de Cuiabá, embora se guarde algumas similaridades. O centro urbano de Cuiabá, sobretudo o perímetro de tombamento arquitetônico e paisagístico, alguns imóveis datados do século XVIII e XIX, embora hoje seja uma área comercial com poucas residências, era o bairro da classe média cuiabana. O rio Cuiabá, afluente do Rio Paraguai, demarcava um dos limites geográficos da capital mato-grossense, e diante da topografia de grotas, o rio Cuiabá se desaguava em ribanceiras e riachos que atravessavam o município. Com a transformação urbanística sofrida em meados do século XX, foi canalizado um dos riachos que cortava o centro da cidade, responsável pelo nome popular que alcunha a região, a prainha. A prainha não era uma das áreas de atuação das lavadeiras de roupa de Cuiabá, no entanto, por causa das altas temperaturas que a cidade tem é comum a arquitetura das casas ter um jardim no quintal e assim como poços de armazenamento de água, este que serviam também para o ofício das

lavadeiras de roupa. Até 1950 Cuiabá tinha pouco mais de 50 mil habitantes, era uma cidade pequena e é comum que em cidades pequenas as pessoas em geral se conheçam, ou ao menos que alguns personagens se destaquem por algum tipo de característica. Eis o caso de Maria Taquara, uma mulher negra que trabalhava como lavadeira de roupa. Nos dias atuais, tudo o que se ouve narrar sobre a vida de Maria Taquara gira em torno da história de uma lavadeira de roupas que também era acompanhante dos militares do quartel de Cuiabá.

Figura 3 – Encenação “Negras Memórias” – I Festival Cuiabá em Cena, 20 de março de 2012. Cuiabá. Fotografia José Medeiros. Fonte arquivo do artista.

Carregava essas histórias, lugares, pessoas como uma tina transbordada de água e suor. *Negras Memórias* tinha uma pesquisa de memória mais abrangente que a experiência de *Negras Memórias de Banguê*. Havia ali um novo elemento, que integrava e expandia esse conceito de memória de pessoas negras: havia o imaginário popular de uma cidade, onde eu era um estrangeiro que buscava me aproximar de histórias me pareciam familiares. Dessa maneira, observo a ideia de *Negras Memórias* em um campo expandido, que não caberia mais situar com um pronome possessivo permanente, por que parece redutível afirma-las como uma propriedade exclusiva de alguém. Enquanto memórias, elas demonstravam estar na transitoriedade, ora como expressão individual que é possível entendê-las como

autobiográficas, cercando psicologias íntimas, subjetividades que se expressavam por meio um “eu-narrador”. Ora, em diálogo com relações sociais e históricas, excediam os dilemas e tensões que são percebidos por uma coletividade. Motivado e provocado pelo debate acerca da noção de performance da memória, especialmente em diálogo com a noção abordada por Beth Lopes (2009), atentei meu olhar ao impulso acionado para as lembranças e a partir disso situei o discurso com o qual as emoções e as recordações pessoais de um artista negro costuravam linhas com a memória social e coletiva, com recorte étnico-racial, de outras pessoas negras. E considerando as marcas sociais e econômicas que interceptam a experiência da memória dessa parcela da população, enquanto artista, eu sentia a necessidade de reafirmar as implicações da construção dessa memória para uma determinada classe social.

Nas duas encenações teatrais, eu costurava memórias minhas às de outras pessoas, parentes ou desconhecidos, puxava uma, amarrava em outra, firmava um ponto e inventava um nó: quando descobri que a investigação da cena era contínua e permanente, assumi que se tratava de uma obra aberta, por que *Negras memórias* sempre foi também uma forma de construir/reconstruir/formar/deformar em mim e comigo uma espécie de identidade, ou algo que reafirmasse relações de pertencimento étnico-racial. Essa questão sempre me foi pungente, mas desflorou com a experiência como educador do Museu Afro Brasil (2008-2010), quando fiquei submerso em universo artístico, antropológico e educativo que me influencia até os dias de hoje. A exposição “Negras memórias, Memórias de Negros – O imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão”, curadoria de Emanuel Araújo em 2003, teve uma repercussão incomensurável no contexto das exposições brasileiras contemporâneas. Em São Paulo, afetou muitos artistas negros e negras, reforçou a questão identitária na pesquisa de linguagem de uma geração de artistas, entre eles alguns que, literalmente, se “refugiaram” a partir de 2005 no então recém-criado Museu Afro Brasil. Passei a viver no meio desse debate assim que me mudei para São Paulo.

O caráter de work in progress dessas ações se constituía sem uma estrutura fixa determinada, ora dialogava com a dramaturgia teatral e a literatura, ora adentrava o universo da etnografia como metodologia de pesquisa social. O deslocamento do espectador de uma situação contemplativa para um estado de autonomia sempre foi uma questão pujante nessa pesquisa artística. *Negras memórias* iniciou enquanto um estudo que a partir do envolvimento de questões críticas para construção de um texto narrativo e realista, baseado nas memórias sociais e políticas das narrativas de familiares e de pessoas desconhecidas. O jogo, motivador das pulsões criativas e das experiências físicas e sensoriais, era baseado em um conjunto de materiais, sons e movimentos presentes na corporeidade das culturas afro-brasileiras. No

entanto, as encenações do processo *Negras memórias* discutia a alteridade²² do sujeito negro brasileiro inserido em uma sociedade cujo racismo é camuflado pela ideia de “democracia racial”, e as memórias, inicialmente vinculadas a memórias de famílias, foram contaminadas pela memória social e pelas visualidades da arte contemporânea brasileira.

Eu comecei a refletir, minha reflexão é reflexão sobre um irrefletido, ela não pode ignorar-se enquanto um acontecimento, assim ela se aparece como uma verdadeira criação, como uma mudança de estrutura da consciência, e se reconhece a partir das próprias operações do mundo que é dado ao sujeito porque o sujeito é dado a si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. IV).

As experiências realizadas durante os anos iniciais do processo poético *Negras Memórias* aconteceram semelhante ao enunciado de Merleau-Ponty. A criação artística despertou uma nova reflexão, uma reflexão que não poderia ignorar a si própria como um evento, ela era em si outra criação. Desde então, ao passo que nosso pensamento construía um caminho margeado por questões, ele se permitia à experiências novas e ininterruptas. Mas qual seria a outra criação que falamos?

Gráfico 1 – Síntese processual do work in progress *Negras Memórias*. (Gráfico nosso).

²² Entendemos esse conceito no sentido que Stuart Hall emprega como situação ou estado que se constitui através de relações de contraste e distinção. (HALL, 2013). Quando colocadas em suspensão, essas relações são mediadas culturalmente por sujeitos e coletividades que podem questionar, regular e controlar, de modo que os envolvidos estão constantemente negociando sua identidade com o outro.

A partir das encenações de *Negras Memórias* procurei construir uma relação de intersubjetividade – artista teatral/cena/espectador. Essa relação, longe de se resumir apenas na observação pura da encenação, funda uma realidade interna de uma natureza reflexiva, isso quer dizer que a experiência cênica coloca questões que são direcionadas tanto ao artista teatral quanto ao espectador. O fenômeno da cena enquanto criação artística é ativo e motivador, capaz de despertar entre seus participantes uma reflexão que já é em si outra criação. Assim, tanto quem vê a cena quanto quem nela atua se configuram em uma interface objeto/sujeito dessa pesquisa, submersos pelo mesmo mar, molhados pela mesma água, fazendo parte da reflexão do artista-pesquisador sobre uma realidade interior. A realidade interior percebida não se permite ser negada, tão pouco ela está submissa a uma análise exterior, pois ela não é produto da causalidade: pelo contrário, essa realidade estabelece sua base através da relação intersubjetiva artista/cena/espectador.

As relações intersubjetivas são fundamentais para entender a realidade que o percebemos, isso quer dizer que elas são os princípios racionais que justificam a existência dessa realidade. Essas relações são sensíveis, perceptíveis, mas não se esgotam na exterioridade dos sentidos: elas potencializam uma interioridade que é pensamento. Assim, acreditamos que a experiência de pensamento está entrelaçada com a experiência sensível. Mas o que é essa realidade sentida, percebida? Ela é uma percepção do mundo, um olhar sobre os homens e as relações que eles estabelecem entre si. Ela é crítica e se orienta por questões antropológicas e fenomenológicas. Ela é outra criação que tratávamos na dissertação de mestrado como social e sensível (SOARES, 2013).

Essa realidade social e sensível que cerco na presente tese é a poética do gesto afro-brasileiro. Observo a poética do gesto como um fenômeno ético, portanto relativo à questões valorativas e morais, e estético, relativo à percepção e à beleza sensível do fenômeno artístico. No entanto, com o objetivo de afirmar uma crítica descolonizadora, bem como reconhecendo e presentificando questões étnico-raciais que atravessam o corpo-negro autoral, pretendo suscitar relações (inclusive tensões) entre identidade e intersubjetividade na relação artista/cena/espectador, situando a linguagem do gesto na minha perspectiva de artista negro. A poética do gesto na cena é capaz de comunicar ideias e sentimentos que tanto o artista quanto o espectador partilham por que fazem parte do mesmo mundo, e por que percebem o mundo com o próprio corpo. A poética do gesto afro-brasileiro é tanto física e corpórea, isso quer dizer que constrói corporeidades, assim como é política, interfere no mundo e nas relações com o outro. O gesto compreende uma conduta e, quando este comportamento é experimentado por um artista, seja buscando ou não a representação de alguma coisa, está

diretamente ligado a sua experiência social. O gesto do artista é um dos meios pelos quais pode deflagrar o fenômeno de intersubjetividade da cena com o espectador. A experiência sensível do espectador se relaciona internamente com a reflexão que ele faz a partir da criação do artista, conseqüentemente, compreendemos que a experiência sensível com a cena também motiva uma experiência de pensamento (CHAUÍ, 2002). Uma obra de arte convoca o sentir e o pensar. Deduzimos, portanto, diferentes sujeitos influenciando-se, criando conjuntamente, experimentando uma realidade a partir de relações intersubjetivas.

Na presente tese, o lugar de fala do autor assume o conceito de *corpo-testemunha* e pretende responder uma indagação que se orienta por uma abordagem antropológica e fenomenológica. Diante do acontecimento encontro com o outro (espectador), o corpo-testemunha se depara em meio a uma “encruzilhada poética”, que é a expressão do fenômeno de intersubjetividade que percebo e pergunto: 1) Como se dá as relações de intersubjetividade artista/ação/espectador na encruzilhada poética? Para cercar esse questionamento, busquei responder na perspectiva do artista. Nesse sentido, primeiramente observei o ato criativo como um caminho percorrido e que se deflagra na criação da ato, e para tanto foi necessária uma reconstrução metodológica que se revisita constantemente na medida que apresento os pressupostos teóricos e filosóficos que acercam a noção do corpo como testemunha do acontecimento. Esses passos foram fundamentais para cercar o problema da tese.

Pode parecer estranho uma tese em artes cênicas discorrer uma reflexão tratando o corpo adjetivado por um termo que é usualmente comum no vocabulário jurídico. Desde já convém dizer que pouco nos interessariam as definições no campo das ciências jurídicas, é mais interessante tomar o referido termo êmico, em sua acepção de senso comum. Certamente soe ofensivo para um acadêmico convencional, quando atribuímos a um termo conceituado no campo científico a noção de senso comum. Mas a experiência artística, que supõe outra epistemologia do saber, nem melhor nem pior que os conhecimentos que se julgam como científico, pode gozar desse jogo de inversão: a arte, que costumeiramente é colocada como objeto da ciência, pode ousar encarar a ciência a partir de um olhar menos subalterno e, dessa maneira, buscar criar novos sentidos, atribuindo novas acepções em um caminho inverso ao menos ao que defende um determinado racionalismo científico. A ciência é mundana, é uma coisa do mundo, produzida pelos homens, e está sujeita ao jogo entre as coisas do mundo. Não entendo diretamente como um problema a referência ao termo testemunha, quando aqui buscamos falar sobre a experiência de fruição artística, especialmente ao que concerne à criação. Podemos ir de encontro à noção de testemunha no campo da ciência jurídica, mas ela se torna insuficiente posto que, nem a nossa questão de reflexão nem trabalho acadêmico,

endossam a realidade em um contexto de julgamento: enquanto performer, nosso crime é, talvez mais precioso do que condenável, aquele de encarar a vida como ele é, parafraseando Nelson Rodrigues. Se um dos pressupostos de construção teórica de Pierre Bourdieu (1984) é a noção de ruptura epistemológica, um processo extremamente complexo que corresponderia a um distanciamento que o conhecimento científico teria do conhecimento entendido por evidente ou óbvio, não nos caberia como artista qualquer ruptura com o mundo, ou ainda um distanciamento, mas uma antropofagia das coisas do mundo. Eis o que propomos com a ideia de um corpo-testemunha, quando tomamos um termo êmico, do senso comum na vida, e transpomos como abordagem para compreender as relações de interação no acontecimento no contexto da performance.

Quando se fala em testemunha nos remetemos imediatamente a alguém que assistiu a um ato, uma ação que aconteceu ou se acometeu diante dela, de tal maneira que a sua experiência com esse acontecimento torna-se um motor próprio a fim de atestar a sua veracidade ou validade. Todo depoimento de uma testemunha é uma declaração, embora seja carregado com questões que circunscrevem um enunciado, ou seja, ele é parte de uma narrativa que é seletiva. Nesse lugar, subtende-se que o enunciado o qual se depõe parte sobre um determinado fato do qual a testemunha tem conhecimento e se relaciona com determinado interesse. A noção da testemunha como um sujeito interessado, talvez como resquício ou influência de perspectiva das ciências jurídicas a qual nos referimos anteriormente, coloca a noção do corpo-testemunha e a fala do sujeito sob a análise do discurso. Ora, trata-se de um sujeito que fala e que certamente não diz tudo, justamente por que sua fala recorre aos “procedimentos de exclusão e os mecanismo de rejeição que entram em jogo quando um sujeito que fala formula um ou vários enunciados” (FOUCAULT, 2008, p.42). E por se tratar de uma manifestação, seja oral ou escrita de alguma forma pela cultura – inclusive com o corpo ou inscrita no corpo –, toda declaração quer anunciar algo e revelar aquilo que a testemunha presenciou. A experiência do corpo no ato performático retoma a dialética do ser-para-si, na qual se localizam todas essas adjetivações que ora pode nos levar à questão do discurso, e o do ser-em-si que vai ao encontro da essência, da ideia do ser-no-mundo.

Mas esse é um problema quando se precisa criar uma forma de se falar e narrar a própria a experiência? Como se dá isso na experiência artística, em que o corpo é sensiente/sensível da ação?

Admite-se que a revelação de uma testemunha é capaz de tirar o véu dos olhos, é a suspensão daquela mantilha ou tecido fino que nos encobre a visão e que ocultava algo: supõe-se que existia algo, porém camuflado por uma percepção embaraçada entre fios, dando-

nos um sentimento de estar perdidos em uma *quasi* escuridão, perdidos na penumbra em qualquer ponto de transição da sombra à luz.

Há no processo de criação uma vontade de dizer. Uma combinação entre as faculdades da vontade e da linguagem nutre uma maneira particular e inventiva de dar origem a algo. Nomear essa arte sempre será um problema que cercará as filosofias, por que o Ser, na sua expressão plural e múltipla, carrega diversos níveis de vontade e formas de pensamento que supõe, talvez, ter um caráter particular para cada pessoa e em cada momento. O acontecimento no contexto da performance, que trato como “encruzilhadas poéticas” pode, facilmente, nas mãos de outro artista ou pesquisador ter um tratamento terminológico distinto. Se recorrermos a uma revisão de literatura acadêmica nas artes cênicas, perceberemos que cada teórico, artista ou pesquisador, constatou a existência de algo e logo nomeou, buscando aproximar ou distingui-lo de outra acepção. Eu parto do princípio que o acontecimento no contexto da performance carrega, entre outras, uma dupla acepção: ele é a manifestação de algo, mas também é a própria natureza da existência. A linguagem da performance nos coloca diante desse problema de situar o acontecimento como um meio para algo e como a própria coisa, juntas dançando em uma realidade confusa e bela, religando constantemente o que se supõe crer como abstrato e como concreto. Essa coisa se perde de nome, hoje eu posso chamar de “encruzilhada poética”, alguém pode chamar de ação, outrem de performance, o fato é que ela pode simplesmente ser o que se acontece em algum lugar distinto para isso no universo da cultura, vagar diante de fileiras de espectadores em uma sala convencional para recebê-la, assim como pode ser, como realmente o é, em qualquer lugar e momento, fundando instantes efêmeros, encontros que poderiam ser realizados ou percebidos de maneira banal, na trivialidade daquilo que acontece corriqueiramente e usualmente, que de tão repetitivo torna-se ordinário. Cada acontecimento é capaz de fazer a pessoa realizar pensamentos e criar sensações, por que o encontro tem esse aspecto de configuração exterior tendo em vista que ele aparece diante de nós, e basta um instante para que alguém tenha a ousadia de despertar isso de uma forma diferente.

Seguindo os passos de Hal Foster (2014), o acontecimento seria um retorno para o real, um fenômeno que se situa no limiar entre vida e arte. É um tipo de roupagem que, no contexto da proposição poética, vai além dos objetivos teóricos de uma tradição aristotélica que se acerca de definições e distinções dos processos criativos ou mesmo seus modos de produção. Essa noção tornou-se bem evidente quando não cabia mais ao processo *Negras Memórias* as relações diretas com uma tradição teatral textocêntrica. Em outras palavras, posso afirmar que em um determinado momento do meu processo poético foi despertada uma

inquietação, na qual eu já não conseguia ter o texto escrito/falado como referência, ao menos ao que concerne o registro escrito dramático, que forja-se nas formas de representação de solilóquio, monólogo ou diálogo. Essa maneira de forjar a vida com a arte tornou-se entediante, quando eu desejei dizer de uma outra forma aquilo que eu sentia necessidade em expressar. Nesse sentido, parecia que a aura do texto dramático diminuía para mim, mesmo com toda apaixonante leitura que o mestre de Peter Brook me anunciava em *Porta Aberta* (BROOK, 1999, p. 9): no palco, o ator parece falar “como na vida”, mas toda a frase é burilada, polida e modificada com tamanha habilidade que transforma o ato de falar. Frases, pensamentos, textos inteiros que dizemos, ainda que em nossas divagações solitárias, são construções particulares, cedem a emoção do momento, mas a busca por uma palavra que venha a expressar da melhor forma o que se pensa é um penar por um instante. O corpo sente, se treme, a voz vacila, a gente se esquece, e às vezes recorre a um vocábulo ou expressão de outro idioma, se gesticula e se silencia. A construção dramática de um texto parecia, ano após ano, uma sorte de mascaramento de sentimentos, emoções e *logos* (palavras e discurso) para dizer o que, por ora, pelo instante do aqui e agora, pode ganhar uma infinidade possível de expressão irrestrita durante o acontecimento casual do encontro durante uma ação performática. Minha angústia residia em acreditar que nem sempre de palavras são vestidas as coisas: logo a mim, um ator, um atuante, um falante, alguém cuja conquista da linguagem não pode negar a importância da língua falada e seus códigos de representação, mas que sentia a necessidade de vestir-me de sonhos ao invés das palavras. Vestir-me dos silêncios e das novas formas de dizer, para, quem sabe em algum momento fortuito, voltar para as palavras às quais eu já julgava como insuficientes.

Diria que o corpo-testemunha carrega um “fardo hermenêutico”: aquilo que ele diz sempre está sujeito à interpretação, por que é um corpo que testemunha e depõe a experiência sensível de alguém e, portanto, de um enunciatador, que está circunscrito nas fronteiras das identificações e alteridade e que pode, sob um olhar apurador, ser submetido à análise discursiva. Deparo-me com esse problema e, não obstante, retorno a uma outra questão: de que interessaria analisar o depoimento do corpo-testemunha, se o leitor já se veste com a toga do julgamento, sem que antes eu possa entender as cifras com as quais aquele corpo fala? Não seriam estes os códigos, não meros símbolos, mas um conjunto de disposições para me comunicar com o Ser da linguagem que necessita de criação? A fala do corpo-testemunha são enunciados confusos para quem tenta desvelar suas questões no entendimento de uma razão pragmática.

Essas ideias foram organizadas na presente tese em três capítulos, além do prólogo,

dessa introdução e das considerações finais. Havia como desafio circunscrever uma pesquisa que contemplasse a área de concentração de Pedagogia do Teatro. Nesse sentido, a partir da nossa linha de pesquisa em Formação do Artista Teatral, elaboramos um estudo sobre o fazer artístico, refletindo a partir da nossa experiência enquanto ator/performer.

No terceiro capítulo, intitulado *Uma Encruzilhada Entre o Método e a Poética*, me dediquei a reunir algumas reflexões metodológicas para a pesquisa em artes cênicas. Nele introduzo o problema da importação de métodos das ciências humanas e sociais, como tentativa de criar uma metodologia de pesquisa em arte, bem como a necessidade de entender a investigação da cena como uma pesquisa que revela uma objetividade particular que compreende a subjetividade do artista-pesquisador.

Toda a tese é baseada em referências que orientam a fundamentação teórica, mas busquei sistematizar no quarto capítulo, intitulado *A Encruzilhada Poética Como Abordagem para Acontecimento*, os pressupostos teóricos e filosóficos do acontecimento, cercando o fenômeno da intersubjetividade e da interação como características fundamentais da encruzilhada poética. Detalho a noção de acontecimento a partir do que chamo “encruzilhadas poéticas”. Essa é a chave conceitual que dedico a reflexão do fenômeno de intersubjetividade e interação na cena como acontecimento. Objetivo entender o princípio racional do acontecimento a partir da relação entre artista/cena/espectador. Como o fenômeno do acontecimento tem uma estreita relação com a noção de cena, recorro a uma breve análise teórica e histórica da cena para evidenciar as particularidades em torno do acontecimento no contexto da performance. Nesse capítulo, também introduzo brevemente minha experiência junto ao *Encruzilhada Poética Coletivo Artístico* e as referências artísticas cênicas que me fizeram pensar desdobramentos de uma estética relacional em meus trabalhos poéticos

Ao longo do quinto capítulo desenvolvo uma descrição densa da investigação cênica do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*, suas referências artísticas e conceituais. Nele, a exposição das motivações que levaram a construir uma plataforma artística que impulsionou as reflexões teóricas que empreendemos na presente tese. Uma dessas reflexões é o conceito de uma arqueologia social e sensível do presente na investigação em performance, com a finalidade de situar uma criação dentro de uma rede que converge pensamentos e referenciais artísticos e conceituais, sensivelmente vinculados às questões sociais de denúncia do genocídio da população negra no Brasil. Para tanto, exponho os procedimentos realizados nas performances *Marca-Dor*, *Cálice* e *Preto s/ preto*, e a analiso essas ações como dispositivos poéticos do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*.

No último capítulo, revisito uma crítica aos estudos das artes cênicas que buscam sustentação teórica em paradigmas epistemológicos que pretendem o distanciamento entre o sujeito e o objeto de pesquisa. Enfatizo que o problema da aproximação entre elas reside quando tentamos inserir as artes cênicas em uma tradição de elaboração do texto científico, aderindo especialmente ao fenômeno da linguagem da cena o encadeamento lógico e ordenado da perspectiva do discurso. Reitero, finalmente, a importância do conceito do corpo-testemunha como abordagem metodológica para compreender o fenômeno do acontecimento como encruzilhada poética nas artes cênicas.

Por último, nesta introdução, deve-se justificar que optamos por apresentar no decorrer do texto algumas imagens das performances realizadas durante a investigação cênica que realizamos ao longo da pesquisa de doutoramento.

3. UMA ENCRUZILHADA ENTRE A POÉTICA E O MÉTODO

Já falei anteriormente que o conhecimento epistemológico afro-brasileiro construiu e (re)constrói cotidianamente a noção de encruzilhada com uma dupla acepção: compreende tanto o entrecruzamento de caminhos quanto uma ideia sobre um problema a ser resolvido ou ponto crítico. Como pesquisador, visualizo que minha trajetória está situada em meio a diversas intercepções de caminhos provocadas também pela orientação de interdisciplinaridade existente nas universidades por onde passei. Sempre assumi um lugar de liberdade artística, inclusive para me sentir a vontade para deixar o curso superior de licenciatura em teatro, continuar trabalhando como artista teatral, e me debruçar na pesquisa acadêmica das ciências sociais concomitantemente. Esse primeiro caminho seguido, essa escolha ou preferência, marcou fundamentalmente o que ainda hoje carrego comigo como um problema crítico: uma dificuldade de compreender as teorias das artes da cena desassociadas de uma prática da cena, de modo que eu sempre retorno a questão da (im)possibilidade de teorizar a cena. Não quero colocar em questão as teorias da cena, mas me confronto constantemente com um fazer teórico que quer colocar a cena circunscrita teoricamente em uma determinada tradição textual. Há de se considerar relevante o empenho de Josette Féral em mencionar a teoria artística da cena como uma prática (2015, p. 24), percebendo tanto a teoria quanto a prática como domínios privilegiados de estudos interdependentes capazes de colocar questões de uma forma diferente, variadas a partir de abordagens plurais, com a potência de instaurar perspectivas inesperadas. Muito embora essas formas entendidas como diferentes sempre recorram, nessa ou naquela tradição, ao retorno da cultura textual e seus paradigmas europeus, ainda que seja para criticá-los. Naqueles primeiros anos acadêmicos minha escolha foi assumir a teoria textual e argumentativa no lugar em que ela se resolveria sob os cânones da ciência: concluí meus estudos nas ciências sociais, com uma aproximação às teorias antropológicas que discutiam e questionavam a alteridade da escrita etnográfica, mas que ainda assim desempenhavam o labor da experiência de construir textualmente teorias a respeito da cultura. Outro caminho seguido concomitantemente foi a pesquisa de experimentação cênica sob a perspectiva do ator, encarando, de maneira tão complexa quanto à tradição textual acadêmica, a oralidade e suas formas de entender a artesanaria cênica. Esse caminho também encontrou por diversas vezes outras encruzilhadas quando se deparou com artesanias e teorizações teatrais sob forte influência acadêmica, realizada por artistas-acadêmicos, e que me faziam retornar a uma epistemologia que evidentemente friccionava os

saberes da oralidade com a cultura acadêmica textual. Essas encruzilhadas, embora aparentemente repetições de uma mesma questão, que na verdade se irrompem sob diferentes e divergentes perspectivas em momentos variados, foram fundamentais para me colocar em um fazer de questionamento da pesquisa acadêmica e artística dentro de um espaço de pesquisa artística acadêmica: eis como observo a composição que integra a formação curricular interdisciplinar em um nível que dá sequência à complexidade da formação superior em artes cênicas, ou simplesmente, um programa de pós-graduação em artes cênicas.

3.1 Totalidade e historicidade: uma encruzilhada dialética na abordagem do ato performativo

Atribui-se historicamente à pesquisa acadêmica nas artes cênicas uma reflexão dialética que começou a abranger as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro (PUPO, 2006). Em seus termos mais redutores, embora expandidos para além do teatro e chegando em outras expressões da presença e da cena, a pesquisa nas artes cênicas tem a tendência de observar os fenômenos estéticos ligados a interação social, de modo que não é incomum encontrar abordagens que entendam a reciprocidade sujeito/objeto dentro de uma perspectiva formada ao longo do tempo histórico.

Nessa tese, convém tratarmos esse processo de ensino/aprendizagem como uma reflexão de práticas artísticas que ora se situam na linguagem da arte da performance, ora se situam no campo do “teatro performativo”. Entendo o teatro performativo no sentido que Josette Féral (2008) circunscreve o ato performativo e a performatividade:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo (...). (FÉRAL, 2008, p. 207).

Essa condição ou caráter de ambivalência que se apresenta entre o ato performativo e a teatralidade sempre me interessou como campo de investigação, por que ele apresenta alguns pressupostos que são pertinentes à condição humana e às condutas das pessoas e que de

alguma maneira cercam o paradigma epistemológico dialético. Vejamos algumas considerações que são possíveis de situar o que tratarei como ato performativo, ou ainda como essa linguagem artística nos faz entender a encruzilhada na qual as artes da presença se encontram.

Torna-se perceptível o pressuposto da totalidade no teatro performativo, no sentido que a só é possível a inteligibilidade da ação performática quando ela está articulada com um todo artístico que não se resolve exclusivamente no indivíduo. Ora, o princípio ritualístico, ao menos o que concerne o corpo como meio e fim do ato, é evidente, porém ele não se explica isoladamente. O artista quando performa ele articula diversas expressões simbólicas das produções humanas, de modo a acordar em um mesmo contexto artístico diversos signos culturais. É nesse sentido que Josette Féral aponta que a performatividade aposta no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas, extrapolando as formas verbais e corporais físicas que sempre foram bem quistas e conceitualizadas na arte teatral. Reside no caráter de totalidade do ato performático, a potência de percebermos como os aspectos visuais e verbais se deflagram no corpo do performer, no texto, nas imagens e nas coisas que são criadas no acontecimento. E foi justamente essa noção da cena como acontecimento que nos despertou inquietações que resultavam naquilo que chamamos de *encruzilhadas poéticas*.

Figura 4 – Intervenção em site-specific. “Encruzilhada” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico, 13 de março 2015. Curitiba. Fotografia Stênio Soares. Fonte Arquivo do Artista.

Essas ações buscaram recorrer ao princípio do ritual como articulador de um todo artístico: a encruzilhada poética é um lugar e um instante, remonta-se a noção do aqui e agora, encarando os sujeitos envolvidos como caminhos e estradas; e como todo caminho é um espaço que marca uma trajetória de deslocamento entre dois lugares, reunimo-nos em coletivo artístico para justamente entender como seguir um caminho relacional com um outro. E como a experiência da presença também pode aludir a algo que é passageiro, temporário ou transitório, a própria constituição de coletivo artístico fenecia nesse caráter de efemeridade: o que tratamos como coletivo não era um grupo permanente de artistas, mas um agrupamento, uma reunião de artistas cujos propósitos era tão diverso quanto os participantes, e cuja pesquisa de experimentação carregava em sentido estrito a ideia de ações experimentais. E tamanha era a diversidade dos artistas envolvidos e das artistas envolvidas nas encruzilhadas poéticas, que as expressões simbólicas criadas eram potentes de abrir novas e múltiplas encruzilhadas com aqueles que vinham partilhar conosco. Um aspecto lúdico presentes nas encruzilhadas poéticas, que cativava os performers e público, era o despertar pelo interesse de dizer coletivamente e o prazer de dizê-lo com sua forma de falar. Essa manifestação que surgia por meio do jogo, carregada de uma potência espetacular de chamar e prender a atenção, e inspirada em uma forma relacional não muito distante do que teorizou Nicholas Bourriaud (2009), fez com que alguns espectadores viessem a integrar processos criativos que geraram novas encruzilhadas poéticas. Cada novo integrante, que antes estava na condição de espectador e sentiu-se motivado a criar e expressar conosco, ao se colocar na condição de artista trazia um novo elemento verbal ou não verbal para compor e criar. Costumamos dizer que as encruzilhadas poéticas, em um certo aspecto ontológico, não diferem das encruzilhadas como lugar sagrado para as práticas religiosas afro-brasileiras: as encruzilhadas poéticas são caminhos abertos, ela se propõem ser um entrecruzamento de trajetórias que carregam linguagem e são potentes para abrir portais de estado de poesia. E dada a pluralidade de artistas e linguagens envolvidas só podem ser entendidas em sua totalidade, que reúne uma diversidade em transformação. Não é o corpo de um performer ou uma imagem que dará conta de expressar exclusivamente uma encruzilhada, mas cada coisa que age e transforma a ação, reunidas e acionadas em um determinado contexto, tem uma importância articulada na totalidade do ato performativo.

É preciso salientar que o pressuposto da totalidade se inscreve juntamente ao pressuposto da historicidade, o que implica considerar que a noção de instante, o aqui e agora do ato performativo, como bem frisou Matteo Bonfitto (2013, p. XXIV), pode ser ampliada de forma múltipla e apresentar sentidos diversos em diferentes culturas e filosofias. No teatro

performativo a noção de instante pode adquirir uma potencialidade particular, no entanto, há de se considerar o sujeito circunscrito por orientações intelectuais e morais, as quais são possíveis de compreensão justamente por que sua historicidade guarda ou revela marcas de relações de identidade e alteridade. O instante no teatro performativo não se entende separadamente da totalidade temporal do movimento, isso quer dizer que cada momento, por mais efêmero que seja, é uma articulação de um processo histórico mais abrangente.

Ao realizar um texto crítico para o Correio das Artes acerca da intervenção urbana que intitulei *Marca-Dor*, Janaína Machado (2016) pontuou um caráter polifônico no qual o corpo do performer está circunscrito. Para a autora, um conjunto de signos culturais, sociais, históricos e políticos foram acionados na performance, que se situava em um contexto particular para a “construção de sentidos e como *locus* da experimentação” (MACHADO, 2016, p. 13): uma performance urbana na qual um homem negro convida desconhecidos, transeuntes do centro da cidade do Rio de Janeiro, a marcarem seus corpos, utilizando um marcador de boi, por meio de uma pergunta provocadora: “você quer marcar sua dor em meu corpo?”. A medida que a aceitação acontecia o corpo do performer era marcado a ferro e tinta branca pelo *sujeito-marcador*, e a partir dessa ação surgia como um carimbo, gravação ou marca, uma nova questão: “Cadê Amarildo?”. A ação acontecia na mesma cidade onde há dois anos antes se midiaticizava em rede nacional o desaparecimento de um homem negro carioca, ajudante de pedreiro e morador da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, após abordagem da polícia militar.

Figura 5 – Intervenção urbana “Marca-Dor”, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista.

Entendo que o processo de construção dessa ação, articulada com outras ações do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*, está diretamente ligada a um diálogo histórico-social, que se remete a símbolos próprios da cultura brasileira. Acionar a performance *Marca-Dor* foi experimentar a revisão das camadas de uma história da marginalização vivida por uma parte da população brasileira da qual faço parte e que cuja história oficial, marcada pelo colonialismo escravocrata, seleciona, esconde ou camufla formas de discriminação e de genocídio sofridos por mulheres negras e homens negros. A camada mais recente é a minha própria pele, cuja cor torna-se um demarcador social, a historicidade da discriminação étnico-racial que vivo remete-se a outras camadas de experiências contemporâneas sofridas por outros homens negros. Essas camadas chegam a uma narrativa recente da história brasileira que criou o mito social da democracia racial, um discurso para camuflar a desigualdade característica da estratificação étnico-racial brasileira, oriunda de um sistema escravocrata no qual meus antepassados foram submetidos. A historicidade da performance *Marca-Dor* se situa em um contexto de produção artística por sujeitos negros em um país onde os problemas sociais e econômicos atravessam desigualdades étnico-raciais.

3.2 O performer como etnógrafo

É preciso salientar que a presente tese se inscreve na linha de pesquisa de Formação do Artista Teatral e pretende situar aspectos metodológicos da arte do ator, indicando também a interface ator/performer.

Algumas acepções colaboram para minha compreensão a respeito de uma conceituação do trabalho do performer. Para Beth Lopes (2009), o performer é

aquele que não se restringe à interpretação teatral no sentido convencional, mas transita por diferentes campos do conhecimento, desfrontera as linguagens, amplia as noções spacio-temporais e fricciona as relações entre o real e o ficcional incorporando estados emocionais, subjetividades, memórias, criando a sua poética particular (LOPES, 2009, 135).

Para a autora, o trabalho do performer transborda a linguagem espetacular do teatro para estreitar laços com outras linguagens, ampliando as formas de relação intersubjetivas a partir da própria subjetividade do artista. Na esteira desse pensamento, Richard Schechner apresenta o apontamento das contradições e tensões existentes no trabalho do performer. Assim como Beth Lopes, para esse autor, a performance está nesse lugar da tensão entre vida e arte, de tal forma que a proximidade ou fricção dessas experiências humanas demonstra uma propriedade particular dessa linguagem.

O performer não interpreta um papel (recuperando e recobrindo-o). O que ele faz é remover resistências e bloqueios que o impedem de atuar de uma maneira inteira, seguindo completamente seus impulsos interiores em resposta às ações de um papel. Na performance, o papel é o papel, e o performer é o performer. Além disso, o performer é um especialista em cantar, dançar, falar, em movimentação corporal; ele está em contato com os seus próprios centros; ele é capaz de se relacionar livremente com os outros. É claro que essa é uma figura ideal. Na realidade, algumas das performances mais interessantes acontecem nas áreas de resistência, lugares de turbulências específicas, onde a vida-no-teatro do performer está em jogo (SCHECHNER, 2009, p. 335).

E quando situo os aspectos metodológicos da minha prática como performer, necessariamente, pretendo refletir meu próprio processo de aprendizagem enquanto ator/performer/pesquisador, identificando cada premissa ou proposição da investigação cênica em questão.

Considero que nem o fenômeno existente na investigação cênica nem o olhar do pesquisador são “crus” quanto ao conteúdo, entendo que ambos são carregados de uma base significativa para análise e compreensão. O debate metodológico contemporâneo acrescenta a

importância de reconhecer que o olhar do pesquisador é dotado de uma *história* específica e a este cabe articular suas proposições de análise, de tal maneira que sua crítica acadêmica possa acrescentar novas informações a epistemologia.

Quanto ao nível de aprofundamento, realizei ao longo da pesquisa de doutorado um conjunto reconstruções metodológicas abordando pressupostos lógicos, epistemológicos e ontológicos das atividades de investigação da cena e da ação artística. Identifico duas principais noções dessas reconstruções metodológicas:

1) um caráter descritivo e, portanto, de exposição e representação escrita da investigação, não obstante o método etnográfico é revisitado de modo a realizar algo próximo ao que Sylvie Fortin (2009) tratou como “auto-etnografia”. Devo advertir que, embora aprecie o esforço das abordagens teóricas para compreender o método pelo qual autores como Fortin chamam “auto-etnografia”, que revela significativas observações acerca da metodologia da pesquisa em arte, ainda percebo problemas conceituais na nomeação “auto-etnografia”. Mesmo que estes autores procurem destacar a etnografia como um produto cultural construído de modo relacional ou dialógico, onde ocorre um encontro entre o subjetivo e o coletivo, evidenciando a inserção social, histórica e identitária de sujeitos para além das formas tradicionais de escrita de autoconstrução de subjetividades, como autobiografias e memórias, tenho profundas dúvidas a respeito emprego do conceito “auto-etnografia”. O uso do prefixo “auto” (do grego *αὐτο*, próprio; relativo a si mesmo) implica considerar que o termo “auto-etnográfico” atenua ou suprime a dicotomia sujeito (auto) e grupo cultural (etno) no método descritivo, como se todos os aspectos dialógicos e situacionais da experiência etnográfica permanecesse no texto pelo simples fato do sujeito se reconhecer como interlocutor individual. Se há um esforço de Sylvie Fortin em discutir o método “auto-etnográfico” como uma alternativa de perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações e os meta-temas (FORTIN, 2009, p. 84), nesse sentido, enquanto significante linguístico, “autoetnografia” é um termo ambíguo: por que ele mascara a própria sombra da “autoridade etnográfica” (CLIFFORD, 2005) e as tensões existentes na relação eu-outro²³. Buscarei, ainda neste capítulo, aprofundar as questões teórico-metodológicas que cercam e fundamentam os diálogos entre a biografia e a etnografia como possibilidade metodológica da pesquisa em

²³ Embora o artigo de Sylvie Fortin (2009) tenha ganhado popularidade no contexto da metodologia de pesquisa nas artes cênicas nos anos 2000, convém afirmar que o termo “autoetnografia” já era conhecido na literatura antropológica, ao menos, desde seu uso por James Clifford (1976). Clifford descreve como “autoetnografia” o texto “A África fantasma” (1934), de Michel Leiris, etnólogo, poeta e crítico de arte francês, dissidente do grupo dos surrealistas. Esse livro foi o resultado de uma pesquisa realizada pelo autor em uma missão museológica-etnográfica francesa de Dacar à Djibuti, de 1931 a 1933. No Brasil, foi publicada uma edição pela extinta editora Cosac Naify em 2007.

artes cênicas, tomando como ponto de partida minha experiência de construção de linguagem; a abordagem “auto-etnografia” pode até fazer sentido nas ciências sociais e o amadurecimento do debate lhe convenha falar isso, mas na pesquisa das artes cênicas resta a ambiguidade do uso do termo, por que carrega o sentido hierárquico referente à natureza da pesquisa.

2) Outra noção é o caráter crítico de intervenção e reorientação das estratégias de investigação (OLIVEIRA FILHO, 1976, 270). Nesse sentido, quando me preocupo em descrever uma determinada experiência artística pretendo também revelar um arsenal de técnicas e procedimentos de investigação cênica, com um cuidadoso plano de utilização de um roteiro de pesquisa em diálogo profundo com uma postura metodológica. Desde já, embora percorresse um caminho movediço e cíclico de construção/desconstrução/reconstrução de um método de investigação cênica, é importante afirmar que nunca ambicionei uma aplicação técnica aos moldes de um objetivismo científico, fortemente presente na academia e de influência constante nas pesquisas em artes, assim como, quando me percebia submerso em determinada criação artística, sentindo-me flertado um subjetivismo filosófico, aparentemente inerente ao ato criativo artístico, coloquei minha própria experiência em suspensão, e entende-la para além de uma ótica da fé perceptiva, que é muito próxima uma perspectiva substancialista que cria uma noção de exterioridade do mundo e das coisas, como “uma crença espontânea e muda que sustenta nosso contato inicial com o mundo” (CHAUI, 2002 p. 198). Ao contrário, a maneira com a qual busquei agir referia-se sempre a um fundamento epistemológico ancorado em um enlace de uma malha teórica, ontológicas e prática da experimentação artística. E afirmo epistemológico afro-brasileiro, por que também vejo que essa nomeação coloca uma das mais importantes atitudes políticas que orientei a me posicionar e que afeta diretamente a construção da minha linguagem: tanto o subjetivismo filosófico quanto o objetivismo científico carregam as marcas de uma tradição de pensamento europeu que se apresentam como fortes oposições de ideias, antagônicas no campo da discussão acadêmica, que só colocam o problema do em-si e do para si como adversários que disputam um conhecimento de verdade, tornando cada vez mais difícil a relação do pensamento acadêmico com o mundo das emoções e sensibilidades. A noção de presença como fenômeno que atravessa toda minha investigação tanto no processo *Negras Memórias* quanto no *Encruzilhada Poética Coletivo Artístico*, presença esta que inclusive tem uma carga discursiva que se permite passar pela brecha da *ausência* como marcador social constante do processo de segregação étnico-racial dentro do chamado mundo acadêmico, tem qualidades e condições históricas e sensíveis na minha experiência com universo religioso popular nordestino, que se acerca e se tece em crenças, ritos e práticas

religiosas afro-brasileiras. Essa noção de presença concebe a existência em-si e para si como intersubjetiva: o momento que existo, sinto e tenho consciência disso sem que necessariamente esta presença sensível no mundo rivalize com uma razão que existe a partir dessa experiência.

Foi nessa perspectiva que eu minha investigação acaba por se filiar a uma tradição subjetivista que, contrariamente à tradição objetivista, “questiona a excessiva priorização do objeto na constituição do conhecimento verdadeiro” (SEVERINO, 2007, p. 114), propondo-me a um modo de reciprocidade entre o sujeito que sou e a coisa que crio e com a qual me expresso. Se “toda modalidade de conhecimento realizado por nós implica uma condição prévia, um pressuposto relacionado a nossa concepção da relação sujeito/objeto” (SEVERINO, 2007, p.100), posso afirmar que certamente a investigação da minha própria ação artística e da construção da minha linguagem me colocaram na condição de sujeito e objeto desta pesquisa.

C'est que, en effet, la compréhension n'est pas une qualité venue du dehors à la réalité humaine, c'est sa manière propre d'exister. Ainsi la réalité humaine qui est *moi* assume son propre être en le comprenant. Cette compréhension, c'est la mienne. Je suis donc d'abord un être qui comprend plus ou moins obscurément sa réalité d'homme, ce qui signifie que je me fais homme en me comprenant comme tel. (SARTRE, 1975, p. 13)²⁴.

Não se trata de simplesmente ancorar a investigação da cena no paradigma epistemológico da fenomenologia, mas por que percebo na minha relação e submersão de caráter sensível e popular nas culturas religiosas afro-brasileiras, que a orientação fenomenológica permitiu-me situar academicamente a natureza intuitiva do fazer artístico, viabilizado pela condição intencional da minha consciência subjetiva. Ou, melhor dizendo, sob uma perspectiva fenomenológica, posso me entender como sujeito consciente do processo histórico-social que ora observa e reflito sobre si mesmo e como parte de si. De outra maneira, no contexto das religiões afro-brasileiras, afirmam os mais velhos que a maneira como compreendo a energia, o axé, é a própria maneira que essa energia se manifesta em mim. O axé tem essa capacidade de habita ao mesmo tempo de fazer as próprias coisas, seja material ou imaterial, o implica dizer que eu não apenas sou portador do axé, mas que meu ser é uma dimensão de expressão dele.

²⁴ É que de fato a compreensão não é uma qualidade vinda de fora da realidade humana, é sua maneira própria de existir. Assim, a realidade humana que sou *eu* assume seu próprio ser compreendendo-o. Esta compreensão é a minha. Portanto, eu sou primeiramente um ser que compreende mais ou menos sua realidade de homem, o que significa dizer que eu me faço homem compreendendo-me como tal. (SARTRE, 1995, p. 13) (Tradução nossa).

O que vemos mesmo nos parágrafos que antecedem é que em toda esta pesquisa, que se desdobra em estudos específicos, situo minha investigação de ação artística em contexto maior, traçando formas relacionais e dialógicas com um etnoconhecimento, cuja matriz se remete a tradições da oralidade e um conhecimento filosófico acadêmico que pode, de certa maneira, também abrir a possibilidade de se por de permeio ou entretecer as criações de outros artistas. Essa teia de conhecimentos, recorrente em cada estudo dividido e apresentado nos capítulos da presente tese, se desdobrou como uma organização metodológica empreendida em diálogo com as obras criadas e observadas. Dessa maneira, empreendi leituras sobre as metodologias e concepções dos processos criativos, buscando entender na expressão artística as marcas impressas pela cultura, especialmente a cultura do meu povo transmitida oralmente, no gesto, na palavra e na maneira de ser dos meus, e como essa cultura construiu um sentido na minha experiência que está submersa em uma academia que herdou paradigmas e modos de compreender inspirados em conhecimentos científicos de origem europeia. Algumas obras foram fontes de referência para entender, a partir da sua historicidade em face do contexto atual o qual é analisado, quais motivos ou elementos podemos considerar importantes enquanto “objeto de conhecimento” e expressão artística significativa para o contexto no qual está inserida minha pesquisa na arte contemporânea brasileira.

Reconheço que presente tese cerca um estudo em pleno estágio de “fluidez” (BAUMAN, 2001) dos discursos da humanidade, um fenômeno que se coloca em discussão a cada vez que um pesquisador sugere revisitar a história e empreender um novo olhar, e que se faz necessário tomar um momento isolado para entender o processo de mudança. A construção da linguagem cênica precisa ser entendida para além da materialidade da cena, pois a experiência estética não se limita ao caráter físico da arte do ator. Para tanto, precisa-se entender que a cena/ação, enquanto materialidade da arte do ator como pensamento, pré-existe ao próprio ato (HEIDEGGER, 2007, p.13), e esse pensamento deve ser entendido enquanto movimento de um fenômeno que se revela no ato criativo. E, portanto, é fundamental compreender o ato criativo do ato como parte do seu processo de aprendizagem enquanto artista teatral.

A descrição de determinadas obras ou processos de outros artistas é fundamental para entender a expressividade dos trabalhos autorais que apresento, sem com isso tentar refutar ou isentar o contexto histórico do artista e das ideias que norteiam sua criação. Ou seja, desde a observação das obras, desejei entender como os enlaces culturais desenvolvem uma trama interior no meu processo artístico, a partir também da experiência como espectador, e que

ganhou forma na experiência estética materializada em criações autorais. Assim, o processo de aprendizagem do ator/performer passou por uma *história* particular, para dialogar na expressão cênica com uma universalidade artística maior. Nesse sentido, a escolha de determinadas obras aconteceu espontaneamente exercendo o papel de espectador/pesquisador, capaz de completar a obra de um artista com sua própria história, incutir outra perspectiva de narrativa e destacar os dados que se tornaram importantes por que afetaram minha subjetividade e foram capazes de me situar na experiência com a obra de arte. Embora eu acredite que a história de vida, ou história de uma experiência, marque a obra do artista, mas não esgote sua totalidade de compreensão e interpretação da sua metodologia de aprendizado.

Para contextualizar as referências teóricas, epistemológicas e ontológicas, onde se inseriram as reconstruções metodológicas dessa pesquisa, tento, por vezes, descrever alguns apontamentos críticos aos aspectos metodológicos, entendendo-os dentro da sua *historicidade*, e, portanto, foram considerados enquanto construção de uma realidade que dialoga com outras *historicidades*. A espinha dorsal para o desenvolvimento da tese é a identificação e a exposição da concepção, da metodologia e dos conteúdos que integram o fenômeno que chamamos de “social e sensível” na poética do ator/performer. E, tratando-se de uma investigação artística, os dados referentes à metodologia surgiram da interação com obras de arte, artistas e espectadores, impulsionando a criação de soluções cênicas e performáticas.

Como a presente tese trata de uma análise textual e escrita de uma investigação artística, penso que a abordagem do corpo-testemunha como experiência do performer como etnógrafo se insere dentro de uma historicidade metodológica que se remate tanto ao paradigma do “artista como etnógrafo”, o qual Hal Foster identifica a partir da atuação de artistas contemporâneos, quanto ao paradigma do “autor como produtor”, o qual Walter Benjamin desenvolve ao observar a obra de Bertold Brecht.

Uma das contribuições mais importantes acerca da autoridade artística e política cultural é o texto “o autor como produtor” de Walter Benjamin (1987). Sob a influência do teatro épico de Bertold Brecht, Benjamin encorajava o artista de esquerda a posicionar-se a favor do proletariado e, tal como o trabalhador revolucionário, intervir nos meios de produção artística para mudar a “técnica” e transformar o “aparato” da cultura burguesa. Não bastaria ter uma inclinação ou solidariedade no tema artístico ou na atitude política, mas assumir um posicionamento e uma solidariedade prática material.

Para Hal Foster, surgiu um novo paradigma na arte de um movimento de esquerda, estruturalmente semelhante ao antigo modelo do “autor como produtor” de Benjamin: o “artista como etnógrafo”.

Nesse novo paradigma, o objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta. A pesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de *relação econômica* para um sujeito definido em termos de *identidade cultural* é significativo (...) (FOSTER, 2014, p.161) (Grifos do autor).

Segundo Foster, alguns pressupostos do paradigma do “autor como produtor” permanecem no paradigma do “artista como etnógrafo”: 1) o lugar de transformação política é também o lugar de transformação artística; 2) Esse lugar está sempre em outra parte, seja no outro social (o produtor, proletariado explorado) seja no outro cultural (oprimido por uma cultura dominante); 3) “Se o artista que foi invocado não é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela” (FOSTER, 2014, p. 161). Concordo com Hal Foster que esses três pressupostos de aproximação entre os dois referidos paradigmas podem levar o artista ao risco de um “mecenato ideológico”, no sentido de entender o outro (social e/ou cultural) como um sujeito passivo, e sua própria condição de oprimido como objeto de fruição.

Tanto o paradigma benjaminiano quanto aquele do “artista como etnógrafo” está circunscrito como uma política cultural da alteridade. No caso da ideia do “performer como etnógrafo”, eu busco recuperar essa posição de classe, especialmente, junto a um segmento social e cultural que me aproximo por questões identitárias étnico-raciais. No entanto, trago a questão da escrita (*graphia*) como uma experiência do corpo-testemunha que expõe, de maneira social e sensível, uma tensão diante de uma política cultural da alteridade na qual o artista venha a realizar um tipo “mecenato ideológico”. Para tanto, endosso as condições as quais se fundamentam o trabalho do performer, como o sujeito que busca “desfronteirizar as linguagens” (LOPES, 2009) quando acrescenta a escrita em seu processo poético, na qualidade de um documento testemunhal da sua experiência, em especial da linguagem da presença e da cena. E dessa maneira, como experiência particular do performer, também encaro o corpo-testemunha e suas reflexões como potência de “turbulência onde a vida-no-teatro está em jogo” (SCHECHNER, 2009): na minha experiência artística, as questões

identitárias (relacionadas à vida) contribuem e passam a ser o elemento motriz da construção da minha linguagem estética.

3.3 Reflexões metodológicas para uma pesquisa interdisciplinar em artes cênicas

As ciências humanas e sociais sempre trouxeram um questionamento epistemológico sobre a postura do pesquisador em relação ao seu objeto de pesquisa. Nesse contexto, as pesquisas acadêmicas no campo das artes cênicas não se comportaram diferente. Acontece que no caso especial das artes cênicas, a questão sempre atravessou a interface representação e alteridade, sempre à sombra de orientações positivistas. Uma metodologia de orientação positivista deveria ser empreendida sem que houvesse uma confusão entre a subjetividade do objeto de estudo e a subjetividade do pesquisador. O pesquisador, no seu terreno de estudo, seria motivado por um método neutro, capaz de analisar um fenômeno sem que seu envolvimento com o objeto enfraquecesse seu discurso. Para tanto, propõe-se um distanciamento do pesquisador ao objeto de pesquisa, no qual as questões empreendidas pelo pesquisador seriam objetivadas a partir de uma determinada “neutralidade científica”. No caso das ciências humanas e sociais, por consequência nas pesquisas acadêmicas nas artes cênicas, constituíram-se paradigmas epistemológicos alternativos à orientação positivista, o que convencionamos tratar como “pluralismo epistemológico” (SEVERINO, 2007, p.108). As questões que propomos discutir aqui estão ligadas à nossa experiência, em particular, a investigação cênica no âmbito acadêmico. Nesse terreno, lidamos com o sensível e, especialmente, com a experiência do pensamento em um processo poético, indagando-o e interpretando-o, sem que isso seja um exercício de apropriação que busca explicações definitivas. Duas questões apresentam-se fundamentais para essa discussão: a pesquisa em artes, especialmente nas artes cênicas, pode revelar uma objetividade específica? E, no caso de uma pesquisa em diálogo com os paradigmas epistemológicos das ciências humanas, há lugar para a subjetividade do pesquisador?

O objeto de estudo nas artes cênicas, ainda que com diversas influências das ciências humanas e sociais, tem uma característica bem específica. Quando se trata da pesquisa de uma construção de linguagem ou de uma poética artística, fica mais evidente a confusão entre o sujeito e objeto de pesquisa. Quando situamos uma pesquisa nas artes cênicas em diálogo com as ciências humanas e sociais, podemos notar que toda a investigação é o resultado da

percepção da realidade a partir do olhar do pesquisador, este que desenvolve métodos e técnicas para entender o fenômeno que envolve seu objeto. Em ciências sociais, há um questionamento metodológico clássico que pretende entender se o objeto de pesquisa social é o resultado de uma construção científica ou de uma constatação da realidade (BOURDIEU, 1984). Porém, o objeto de estudo em ciências sociais é situado em um conjunto de experiências que dialoga a partir de uma determinada realidade. Percebemos o mundo em que vivemos e dialogamos experiências; algumas delas passam por um exercício do pensamento científico que buscará, metodologicamente, entender como o *aquilo* que é percebido é, também, inteligível e pode ser compreendido enquanto tal. O objeto das ciências humanas e sociais não pode ser apenas uma constatação da realidade, pois o que eu constato faz parte de uma subjetividade própria da minha experiência, e esse pressuposto está inerente nas pesquisas em artes cênicas; com isso eu quero reafirmar que a minha constatação na pesquisa em artes cênicas é parcial, ou seja, ela tem seus limites enquanto leitura subjetiva, particular.

Posso entender que a constatação é uma etapa que, orientada por uma elaboração metodológica, passa a construir um objeto de questionamento que faz parte da realidade do pesquisador, embora seja uma realidade *em suspensão*. Nesse sentido, a questão dicotômica *constatação/construção* do objeto, em ciências humanas e sociais, acaba sendo um impasse de uma interpretação positivista que, desse modo, parece estar mais preocupado em exteriorizar uma experiência do pesquisador separando desdobramentos que estão concatenados, sem entender essa experiência como parte de uma realidade da qual o pesquisador faz parte. Um fenômeno percebido no seio do cotidiano do pesquisador é visto, tocado, ouvido, enfim, todo o percebido já é em si um movimento de um pensamento sofisticado, de uma abstração da sua realidade (SCHUTZ, 1987, p. 8). Sendo assim, a escrita acadêmica é uma elaboração linguística dessas experiências no social e, portanto, as palavras são pesquisadas para mostrar ao leitor aquilo que eu percebo, caracterizo e construo a cada vez que vejo (LAPLANTINE, 2005).

A arte está no terreno do social, logo é sensível e motiva experiências. Ela se realiza a partir de expressões da linguagem, codificadas a sua maneira, e seus signos dialogam com as realidades do artista e dos observadores. Assim, quando um pesquisador coloca em suspensão sua própria criação artística ou um processo poético, ele já realiza uma abstração da sua realidade. Isso quer dizer que apreendemos alguns aspectos sob um ponto de vista, uma subjetividade específica, que constrói abordagens metodológicas ancoradas em um paradigma epistemológico.

A arte revela a dimensão de um fenômeno de comunicação, permitindo que um pensamento ganhe uma expressão poética e seja, constantemente, revisto e reinterpretado por outros sujeitos, que podem empreender diferentes reflexões a respeito. Sendo assim, a natureza da investigação nas artes cênicas, em especial àquela que a presente tese cerca, estabelecer também um diálogo interdisciplinar com as demais disciplinas e fazeres artísticos e com as ciências humanas e sociais. Ao desenvolver sua investigação cênica, o ator/performer joga com seu duplo *pesquisador*. E a experiência do artista-pesquisador é uma experiência de interpretação de experiências: indaga-se um fenômeno que lhe é percebido a partir de uma expressão poética, interpretando seu “tecido intencional” (MERLEAU-PONTY, 1994), ou seja, quais motivações um outro artista intenciona transmitir. O artista-pesquisador, portanto, percebe algo e, a partir dessa percepção, realiza uma experiência de pensamento no qual o método precisa, antes de tudo, decifrar os códigos, compreender sua maneira de ser, para que ele consiga elaborar uma maneira de traduzir essa experiência e compreendê-la na realidade social da qual faz parte. Perceber é, necessariamente, o exercício de uma experiência que funda um pensamento e, diferente da experiência de um observador desinteressado do mundo artístico, a experiência do artista-pesquisador é sistematizada dentro da construção de um pensamento.

Para entender essas reflexões, colocarei em suspensão minha própria experiência com as obras de arte. O primeiro contato que tenho com um objeto artístico me questiona a respeito dos elementos compositivos da sua linguagem, isso requer uma atenção especial para um mundo que se abre diante de mim que pode sempre é acionado de uma maneira particular na relação que estabeleço com a (i)materialidade proposta pelo artista. Um desenho de Antonio Dias, uma intervenção de Cildo Meireles, um objeto de Jackson Ribeiro, uma construção de Hélio Oiticica, uma encenação de José Celso Martinez Correa, uma performance de Angélica Lidell, breve, a diversidade das linguagens é proporcional à diversidade da experiência que tenho com elas. Na verdade, cada trabalho em si é uma sorte de um prisma que evoca uma nova experiência cada vez que tenho um contato diferente com ele. Em cada situação há uma forma de aproximação na qual posso perceber sua forma e reconheci seu material constitutivo. Essa descrição pode aparecer de uma maneira diferente para outro sujeito que se propõe a experiência com a obra de arte que, motivado por qualquer sentimento, se coloca disposto diante do trabalho artístico e realiza suas próprias leituras. O que quero dizer com isso é que, para além da materialidade e estética do trabalho, novas questões se deflagravam a partir de um primeiro olhar despreocupado e que, por interesse de se entregar às minuciosidades, deixa de ser um observador qualquer e passa a ser um observador interessado.

O observador interessado é aquele que se aventura a mergulhar em um labirinto de incertezas, construído pela experiência com a obra de arte. Ele apreende as dimensões e material de um objeto considerando seu contexto. O volume deixa de uma grandeza física que indica uma quantidade de uma matéria em um corpo e passa a ser um código que sugere formas, que se fazem perceber e se relacionar de outra maneira com o espaço, situando o corpo do observador como uma testemunha capaz de depor e traduzir em-si uma percepção, uma sensibilidade; o desenho dos objetos podem sugerir abstrações e figurações e a imaginação de quem observa passa a ser um elemento importante para integrar esse acontecimento. O testemunho dessa experiência é percebido pela criação de outros sentidos que silenciosamente reverberam no corpo, tal como um movimento interno que imprime uma memória particular na subjetividade e permite que ela mesma expresse algo, uma ação ou o gesto propriamente dito.

Pouco a pouco, um trabalho artístico motiva interrogações do seu interlocutor e me situa outras questões mais profundas: Como aquela obra desperta em meu corpo uma memória material e imaterial? Embora eu suspeite ou deduza respostas postas pelo acúmulo de experiências, sempre restará espaço para uma nova questão que é o despertar do meu interesse de ultrapassar as fronteiras do visível. Talvez eu me interesse na história de vida do artista, como uma forma também de compreender a historicidade de determinados elementos que compõem sua linguagem. Essas e inúmeras outras questões possíveis nascem de uma leitura, de uma abstração inicial, e transformam-se em uma indagação, cujas possíveis considerações estão na minha experiência com a arte, com o conhecimento sensível que cultivo e, para tanto, é necessário um estudo aprofundado. Seria desconexo pensar que esse estudo se coloca somente exterior à minha experiência, julgando minha relação com a obra de arte como produto de relações de causalidade: ora, se essa relação com um trabalho expressivo desperta-me sentidos, trata-se de uma interioridade que se exterioriza a partir de uma criação. Se não houvesse o contato com a criação do artista, eu não poderia experimentar *aquela* indagação. Negar essa indagação seria recusar conhecer a obra, que encontra uma comunicação, também, através dos sentidos. Buscar meios operacionais que me distanciassem dessa experiência seria construir um ingênuo *sujeito-dominador*, um pseudo-intelectual.

Figura 6 – RIBEIRO, Jackson. *Porteiro do Inferno*. 1964. Fonte: Arquivo do Artista no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC PR).

A maneira pela qual podemos entender como um trabalho artístico me desperta novos sentidos seria entender seus códigos, seus signos e traduzi-los como um alfabeto novo, especial, próprio do autor que o construiu. A obra em si sugere caminhos para essas respostas. O material usado e a técnica são os elementos mais evidentes para aquela *nova língua*, ocorre que seu conteúdo e significado precisam da interação do observador para ganhar uma expansão. Ao passo que eu reflito a obra de um artista, eu busco também mergulhar de maneira crítica na sua realidade social. Essa abordagem se deve a minha formação interdisciplinar e com forte influência de perspectivas sociológicas e antropológicas, que me levam a também buscar compreender como determinado trabalho artístico está relacionado à experiência de um sujeito no mundo. Assim, percebo e vivo uma obra. E quanto mais eu busco conhecer outros trabalhos do mesmo artista, assim como me permito a ampliar meu campo sensório-sensível me aproximando de outros artistas que lhe são contemporâneos, entendo que estou construindo um conhecimento mais aprofundado a partir da experiência sensível. Esse movimento precisaria da persistência de um método que, sem dúvidas, trataria menos de transcrever que construir uma experiência.

Assim, penso que a subjetividade do artista-pesquisador, que se empenha em decifrar os códigos da obra de outros artistas, passa a ser a objetividade específica de uma pesquisa, cujo objeto permite e convida à experiência do pensar. Tomo o *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* como uma plataforma política de investigação poética em que a subjetividade do artista-pesquisador dialoga com a subjetividade do trabalho de outros artistas, compreendendo que a comunicação que se faz acontecesse de modo a demonstrar que a combinação expressiva de ambos reverbera o som do pensamento criado entre eles. Eu parto da abordagem dos corpos associados de Merleau-Ponty (2004, p. 14), cuja perspectiva vislumbra que as subjetividades se frequentam entre si como um único Ser atual e presente. O aqui e o agora dessa historicidade se remete a uma fase da criação ou do surgimento do pensamento, que as compreende no terreno de uma mesma origem humana. Isso quer dizer que as subjetividades se encontram em algo essencial, e que se esconde por entre as investigações poéticas de artistas distintos, organizando-se primeiro na espontaneidade e no improviso de um pensamento que medita sobre as coisas e sobre si. As criações artísticas são criações de um novo a partir de algo existente.

Em todas as fases do meu processo poético *Negras Memórias*, trabalho na perspectiva de que interrogar uma experiência artística é ter uma experiência de pensamento. Seguindo os rastros de Marilena Chauí, vejo meu processo como uma sequência contínua de estudos poéticos “que se abre para a experiência não como objeto de pensamento, mas como experiências do pensar” (CHAUÍ, 2002, p.16). Inevitavelmente, a linguagem constrói um vocabulário específico para traduzir esse pensamento, em consonância com os signos que compõem a própria linguagem do trabalho em questão. A mais recente fase do meu processo poético foi pensada como um projeto que lida com textualidades que atravessam a linguagem da presença e buscam o encontro com um outro observador/participante. O *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* carrega elementos potenciais fundadores de significados, que também estão presentes na ação e que buscam despertar qualidades e sentidos com quem me relaciono. Nele quero me aprofundar no domínio teórico e prático do conhecimento sensível, que dialoga com a noção defendida por Merleau-Ponty (1994, p. 84) de uma faculdade do sentir como comunicação vital com o mundo. O mundo como lugar familiar para nossa vida, como lugar das relações humanas que percebemos não como objeto (de pesquisa), mas como sujeito de curiosidade e espessura do Ser vivo. Essa perspectiva coloca as relações humanas no contexto da performance como um “tecido intencional”, que o esforço do conhecimento sensível procurará compreender os elementos formadores e constitutivos para passar a ser visto como uma coisa única da experiência

Essas reflexões retomam a questão de uma pesquisa interdisciplinar no contexto das artes cênicas compreendendo tanto da interdisciplinaridade entre as artes, quanto a interdisciplinaridade com as ciências e filosofias. Nesse lugar, a subjetividade do pesquisador não pode ser tratada como um problema, mesmo por que sua investigação está relacionado a sua realidade social. Em termos redutores, podemos inquirir que o estudo interdisciplinar em artes cênicas, um fenômeno de comunicação que se realiza no terreno das relações sociais, necessita da subjetividade do pesquisador para que possa construir um pensamento que se aproxima do fenômeno para compreendê-lo, e traduzi-lo para o conhecimento da pesquisa em arte. Assim, quando encaramos a subjetividade do pesquisador como uma característica fundamental para tradução de sentidos da arte para a ciência, entendemos que essa mesma subjetividade aparece enquanto forma particular de objetividade necessária na compreensão e interpretação do objeto a partir dos seus códigos, no sentido de habitar sua razão de ser e revelar suas estruturas e para torná-lo inteligível no sistema da pesquisa em arte. Nesse campo, a subjetividade do pesquisador torna-se uma objetividade específica, um pensamento sofisticado capaz de abstrair sua realidade e traduzir linguisticamente essa experiência. Ou, como sugere o poeta Mário Sá-Carneiro, “qualquer coisa de intermédio: pilar da ponte de tédio que vai de mim para o outro”. Embora essa experiência artística na academia tenha um grande desafio na elaboração escrita, que nos ressoa as palavras de Clarisse Lispectos: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”. (Clarice Lispector, *A legião estrangeira*, p.137).

O desafio da elaboração escrita das experiências artísticas no contexto de uma tese de doutorado, especialmente esta em que estou na condição de autor/produtor, me coloca em meio a uma encruzilhada de reconstruções metodológicas as quais preciso abordar pressupostos lógicos, epistemológicos e ontológicos. Como eu tenho uma atitude de reserva ou de distanciamento em relação à adoção do termo “auto-etnografia”, como nomeação de uma abordagem metodológica de pesquisa nas artes cênicas, defenderei na sequência que a subjetividade do artista-pesquisador é um elemento fundamental para contribuir na tradução de sentidos da arte para a ciência, entendendo tal subjetividade como uma forma particular de objetividade da pesquisa em arte. Isso quer dizer, que a subjetividade do artista-pesquisador é entendida como uma objetividade específica capaz de abstrair uma realidade e traduzir essa experiência em linguagem. Essa objetividade específica se encontra na construção da minha linguagem escrita a biografia e etnografia, como alternativa de reconstrução metodológica para a descrição de experiências e motivação de conhecimento sensível nas artes cênicas.

3.3.1 Repensar a etnografia

A etnografia é um método de pesquisa que é frequentemente experimentado entre pesquisadores das ciências humanas e sociais, especialmente, entre etnólogos, antropólogos e sociólogos. Trata-se de uma investigação na qual o pesquisador se introduz em um grupo social, uma comunidade ou mesmo uma sociedade, e experimenta a partir da interação cultural, observando como o outro se apropria das coisas e as transforma em cultura. O surgimento desse método viria refutar a chamada “antropologia de gabinete”, uma referência aos estudos antropológicos que, embora tivessem grandes análises escritas a respeito de determinados grupos étnicos, seus pesquisadores jamais tinham estado pessoalmente entre eles. Quando passou a ser realizada pelos pesquisadores das ciências sociais, a etnografia foi definida como uma forma de escrita oriunda de contato diário e frequente do pesquisador com os seus “informantes nativos”. Portanto, a etnografia resultaria de uma observação participante a qual confere o estabelecimento de um determinado tipo de relação de convivência, cujo pesquisador emprega-se como um instrumento de pesquisa, na perspectiva de um “olhar desde dentro”. A observação participante, definida principalmente pelo antropólogo Bronislaw Malinowski, tornou-se a ferramenta elementar da abordagem metodológica da antropologia social, estabelecendo-se como marca registrada dessa ciência.

Quando situamos a observação participante como algo que se circunscreve o processo da pesquisa etnográfica, pretendo retomar a discussão da observação como uma constatação que surge a partir de experiências perceptivas. O etnógrafo em campo observa como o outro se relaciona com as coisas e está ciente que também está sendo observado. Tudo o que ele percebe durante sua experiência em campo é registrado: a comida e como se come, ou como se apresenta socialmente, como se fala e o que se fala à determinada pessoa, as expressões, os odores e os sabores, etc. É tão infinita a quantidade de informações disposta à experiência do etnógrafo que, certamente, seu maior desafio é a finalidade de seu próprio ofício: traduzir essa experiência em uma escrita. Ocorre que a etnografia é uma atividade linguística que carrega inúmeras implicações, posto que o etnógrafo vê, observa, percebe uma realidade na qual está submerso. Nesse sentido, a faculdade da percepção está intimamente relacionada à atividade da etnografia, por que nela há uma transformação do olhar em escritura, isso quer dizer que é organização textual do visível (LAPLANTINE, 1996, p.27).

O processo de investigação do ator requer um trabalho de campo específico, embora não seja expressivamente diferente do trabalho do etnógrafo, o ator também se depara e se

submerge em um conjunto de experiências no contexto das relações humanas. No entanto, espera-se do ator a atenção de perceber e compreender um sistema de códigos culturais, que diferente do etnógrafo, tem a objetividade de traduzir em uma linguagem técnica para a construção da cena. Em outras palavras, o ator como etnógrafo imprime suas traduções culturais em seu próprio corpo e escreve cenicamente através dele. Seu corpo é a escrita objetiva da cena, sendo, justamente, o meio ou o instrumento e a finalidade dela mesma. Essa maneira de traduzir através do corpo em cena as marcas da cultura revela interfaces de um fenômeno social e sensível na poética do ator e, portanto, pode também ser entendida tanto como um processo de investigação da cena, quanto de formação do ator enquanto artista teatral.

Antes de seguir a argumentação é necessário compreender a etnografia enquanto método de pesquisa, situando a apropriação histórica que é feita dela, especialmente na antropologia, para em seguida indicar como a investigação do ator pode estar contaminada por esta metodologia.

A etnografia é um procedimento organizado, e o pesquisador-etnógrafo sistematiza suas técnicas revelando uma lógica que lhe é particular. Em sua origem como método de pesquisa, a etnografia tinha como objetivo coletar dados sobre o outro, aquele que é diferente de si. Foi um método sistematizado e fundamentado cientificamente no contexto do colonialismo do século XIX, e, portanto, carrega marcas do etnocentrismo vigente à época. Inicialmente, foi um procedimento usado por povos europeus para descrever as culturas dos povos submetidos à exploração colonial. Dessa maneira, a etnografia tornou-se um recurso utilizado para se conhecer grupos culturais, a partir da observação, e que seria mais tarde utilizado para conhecer comunidades e grupos sociais pertencentes à sociedade do próprio etnógrafo. No entanto, ao passo que o etnógrafo descrevia o modo de viver do outro, ele imprimia na escrita seu olhar e seus julgamentos. No período colonial, especialmente nos séculos XVIII e XIX, “falar sobre o outro” implicava em um julgamento, seja para enaltecer o objeto de crítica seja para desprezá-lo, quando a escrita sobre o outro se afirmava enquanto discurso o que se constatava era uma tentativa de alguém “retirar” a alteridade do outro. É importante lembrar que, especialmente nos séculos XVIII e XIX, a autoridade científica justificava a escravização humana para fins comerciais e lançavam mão das descrições etnográficas de viajantes para considerar, em sua maior parte, dotados de ideias e opiniões sem conhecimento abalizado ou ponderação. Ao longo do século XX e diante dos debates que afirmavam a antropologia cultural enquanto ciência social, os métodos e técnicas de pesquisa foram constantemente revisitados, sofreram críticas e foram alterados mediante a postura ética

do seu pesquisador. A etnografia, por sua vez, foi revisitada e, com expressiva contribuição do relativismo cultural, a validade absoluta ou universal dos valores morais dos sujeitos passaram a ser questionados. Nesse contexto, a própria subjetividade do pesquisador foi questionada. Nos dias de hoje, quem quer que lance mão do método etnográfico, sobretudo no contexto da antropologia cultural, precisa reconhecer criticamente quem é o sujeito que fala, identificando-se, garantindo sua própria alteridade, revelando as possíveis idiossincrasias, de maneira que a descrição etnográfica acaba por falar menos sobre o outro e mais sobre a experiência entre sujeitos. No contexto científico, isso tornou-se uma orientação e não uma normatividade. Assim, a etnografia enquanto método e a descrição etnográfica enquanto representação expõe uma postura do pesquisador, e, portanto, pode revelar aspectos da sua subjetividade.

A etnografia é um método descritivo, portanto, se por um lado é desenho narrativo ou um relato circunstanciado, por outro lado é uma forma de representação da cultura. Podemos entender uma representação tanto como uma constatação quanto como uma construção de algo. No caso da etnografia, a representação acontece a partir da interação cultural, observando como o outro se apropria das coisas do mundo e transforma-as em cultura. A etnografia é, necessariamente, uma constatação e uma construção a partir de experiências perceptivas. Para o ator, a observação do comportamento das pessoas acontece ao passo que ele observa seu próprio comportamento. A observação para o ator é parte do seu procedimento de investigação. Trata-se de observar, por exemplo, como comportamentos são expressos através de gestos, o procedimento de investigação do ator é uma dupla observação: daquilo que ele vê no outro e daquilo que ele em seu próprio corpo. Muito do teatro físico de Grotowski foi o resultado de um olhar atento de como o corpo era compreendido, sobretudo, em práticas de culturais orientais, especialmente na China e na Índia. Grotowski considerou com atenção além das teatralidades, seu olhar chegou justamente nas formas pelas quais o homem se apropriava do próprio corpo para práticas esportivas e religiosas. , sendo esta percepção, carregada de juízo construído a partir da sua experiência de vida. A poesia corpórea do ator enquanto linguagem etnográfica.

3.3.2 Autobiografia

Há na academia uma forte crítica ao modelo tradicional de autobiografia que, baseado na tradição iluminista do século XVIII, construiu um sujeito metafísico, memorialista, sujeito discursivo de construção do self. Esse sujeito metafísico, reflexo dos padrões hegemônicos de gênero e étnico-racial – homem, branco, europeu –, foi construído por meio do apagamento de toda subjetividade diferente da sua. A crítica a esse modelo tradicional de autobiografia reverbera fortemente no perfil das pesquisas dos programas de pós-graduação na área de artes, especialmente no contexto da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Embora as linguagens artísticas pressupunham o pensamento-ação do artista-pesquisador, parece que a citação atribuída a Federico Fellini, de que “toda a arte é autobiográfica, a pérola é a autobiografia da ostra”, tornou-se um fantasma a apavorar o teor científico pretendido às dissertações e teses acadêmicas. No campo dos estudos da literatura, Julia Watson (1993) propõe a ruptura da concepção do sujeito metafísico, unívoco e estável, inerente às autobiografias de tradição iluminista. Nesse sentido, Julia Watson sugere uma mudança de paradigma que baseia a leitura e análise da autobiografia, de modo dar ênfase aos aspectos dialógicos das construções autobiográficas alternativas. Entre as autobiografias alternativas, a autora situa àquelas em que a noção de sujeito histórico é construída dialogicamente a partir das relações com outras subjetividades. Dessa forma, um modelo autobiográfico contrário ao modelo tradicional construiria, discursivamente, subjetividades e identidades plurais de modo a “(...) oferecer um caminho alternativo no qual bios é reinterpretada e o monumento para estabilizar a subjetividade é visto à luz da alteridade e do diálogo” (WATSON, 1993, p. 61)²⁵.

O que podemos entender é que uma pesquisa autobiográfica pós-iluminista questiona a perspectiva da representação da vida (bios), conferindo status a vida em particular quando se trata de uma estratégia política de dar visibilidade a uma subjetividade diversa ao padrão homem-branco-europeu-ocidental. Ocorre que esse modelo de biografia já situa de maneira aparente determinadas questões culturais, subjacentes à noção de sujeito. Nele, encaminha-se a noção de identidade coletiva e a escrita narrativa ou descritiva se aproxima das escritas textuais no campo da etnografia de orientação pós-estruturalista.

²⁵ “(...) offer an alternative mode in which bios is reinterpreted and the monument to stable selfhood is seen in the light of alterity and dialogue” (WATSON, 1993, p. 61).

Uma questão referente à autobiografia posta no campo das pesquisas em artes é o fato de que são investigações no terreno da linguagem. Isso implica dizer que são construções que entrecruzam *poieisis* e *téchnè*, e ao passo que são criações e expressões de uma subjetividade específica são também obras da cultura humana.

3.4 O corpo-testemunha no limiar entre a (auto)biografia e a etnografia

O corpo-testemunha é uma abordagem metodológica para experiência artística e a própria compreensão dela, atravessando o depoimento como declaração testemunhal: no sentido da apresentação de elementos que, ao revelar os indícios de uma experiência que tem outra forma de continuidade no ato testemunhal, também demonstra uma razão particular ou um raciocínio singular que conduz à indução ou dedução de algo tal como um argumento.

Dessa maneira, pretendo apresentar a encruzilhada na qual me encontro: postular conceitos, conferir e debater teorias, a partir de um objeto de pesquisa que não está tão distante de mim, pelo contrário, partiu da minha própria experiência poética. A encruzilhada entre a poética, na qual residem minhas emoções, sentimentos, alterados constantemente como são meus estados de espírito, hoje observados não apenas por uma apreciação estética, mas por um conjunto de procedimentos, cada qual circunscrito por princípio que extrapola a arte para se encontrar com princípios científicos. Estes já não residem os enlevos e arrebatamentos da poética autoral, mas investigam e problematizam como aquelas maneiras de agir no mundo, ou melhor, como minha ação-pensamento pode-se dar prosseguimento como *pensamento-logos*. Ou seja, como observo criticamente as criações poéticas que foram colocadas no mundo, particularmente com a efemeridade do fenômeno cênico, compreendendo tanto as ações quanto as reflexões presentes nessa tese como um ordenamento lógico, que é próprio da pesquisa artística quando se depara com a sistematização do método.

Muito do que escrevo, transcrevo e reescrevo nesse trabalho acadêmico trata-se de uma instabilidade própria de quem transita entre a ciência e a arte, vivendo e contemplando suas penosidades e belezas. Ocorre que se a etnografia é por definição e especificidade uma forma de descrição, não bastaria eu descrever os processos de criação e expressão poética que realizei. A descrição de momentos e circunstâncias passa a ser fundamental para compreender as motivações de realizar os próprios intervalos que existem entre uma ação e outra, ou seja,

as idiossincrasias inerentes. Percebe-se, portanto, em alguns momentos, que a escrita surge como um esforço para ajudar a dar conta de uma totalidade complexa que o artista-pesquisador viveu. Entendo, à luz do que afirmou François Laplantine (1996, p. 29), a respeito das características desse gênero textual que tratamos por descrição:

(...)[uma] exploração mais do vocabulário que do próprio fenômeno que tenta-se dar conta, parece ser da ordem da enumeração. A descrição enuncia e anuncia, enumera, decifra, detalha, decompõe, mas, sobretudo, registra, demonstra, inventaria, contabiliza. Não é uma atividade particularmente imaginativa: ela elabora listas, estabelece o estado das coisas, procede à inventários(...) (LAPLANTINE, 1996, p. 29) (tradução nossa).

E se a descrição escrita de uma ação cênica ou performance, também é um tipo de reprodução, traçado, ou delimitação de um processo, enumerado circunstancialmente, inclusive com o detalhamento das coisas, ela é uma forma de exposição ou representação escrita ou gráfica de experiências sensíveis. E quando tratamos de uma representação escrita ou gráfica, mesmo que de reflexão acadêmica dos fenômenos da ação e da presença no campo da performance art, podemos compreender essa expressão também como uma forma de escritura performática.

Ainda que no formato de uma tese acadêmica, demonstrando uma perspectiva do pesquisador que também se assume em uma condição intersticial como sujeito e objeto da pesquisa, é possível que a escrita carregue as marcas da performance. Ao revisar a abundância de sentidos presentes em algumas descrições a respeito das ações poéticas, aliadas a um rigor na escolha de palavras e construções para expressar determinados pensamentos, percebo que a escritura performática apresenta uma profusão semântica, à medida que também se esforça em buscar uma precisão lexicológica.

Eventualmente, é possível que o ritmo de algumas descrições possa trazer marcas da dinâmica e da temporalidade de uma narrativa, como se a apresentação escrita e fotográfica, ao circunstanciar os atos e os fatos, se discorra em uma prosa que exponha os acontecimentos tal como em um processo literário. Como este performer etnógrafo encara essa encruzilhada? Embora reconheça os vestígios de uma determinada postura do eu poético que se embate com o problema da conceituação em torno da representação, também existe as sombras de um eu acadêmico que cercar as possíveis significações para compreender como situo a ação artística dentro de uma crítica social, sem pretender cessar o debate em torno das relações entre as palavras e as coisas.

Eis algumas questões que permanecem nas linhas que este performer agora apresenta imbuído de ato que se demonstra entre a etnografia e a (auto)biografia:

- 1) O que faz esse modo pessoal de traçar ou desenhar testemunhos a respeito de ações performáticas se situar em uma encruzilhada entre a etnografia e a (auto)biografia? Se em ambas as formas de escrita (*graphia*), a descrição pode em algum momento incorrer em narrativa, o que buscarei será também um esforço epistemológico, no sentido de conhecer e compreender, sem me preocupar em uma transmutação estética do real. Nesse momento, meu corpo-testemunha por meio da escrita e, por isso, goza de uma sensibilidade literária que não reduz a experiência que outrora passou por uma ação performática com o outro.
- 2) Escrever a partir de uma experiência poética autoral é também acionar funções poéticas da linguagem: escrever como uma forma de colocar em suspensão a realidade, problematizando sob os auspícios de um exercício metodológico e ontológico, mas também continuar cercando as particularidades e contradições que existem entre significantes e significados, entre as palavras escritas e as coisas vividas.

O corpo-testemunha, que descreve etnograficamente e narra autobiograficamente, não se distancia de um olhar privilegiado de quem estuda a cultura estando submerso nela. Mas revela, entretanto, a questão da escrita performática, como precisamente sua relação e objetividade específica.

A presente tese trata-se de uma elaboração escrita a partir de experiências poéticas em uma plataforma de criação artística: será a organização textual do visível/sensível/social. Uma transformação em texto do que eu percebi em uma vivência que se enraíza no ser, mas também se esforçar em observar criticamente como a sociedade em que vivo expressa nos códigos, condutas e costumes, aquilo que também imprime em meu corpo e minha subjetividade.

Ao revisitar esse processo sou levado a pensar tanto as ações realizadas e colocadas no mundo, como também as motivações que lhes antecederam. Essas motivações, ora nutridas pelas questões de natureza artística ora respondem problematizações que se expuseram também a partir de uma experiência submerso à ciência, são pulsões contraditoriamente ações consoantes e insurgentes em relação às ações elas mesmas. E, dessa maneira, entendo que todo esse processo artístico, desde as questões norteadoras e pulsantes das ações até as reflexões, que ora transponho textualmente nessa tese, ocorre-me como uma transição

gradativa entre a sombra e a luz. Cada vez que reviso todo o material documental e sensível do *Projeto Cálice ou Negras Memórias Construção n. 3*, me amanhece um novo mundo de incertezas contínuas. Certamente pelo caráter ontológico que essa tese carregue e pela preferência em debruçar-me a partir das minhas investigações poéticas autorais, lutei para esquivar-me de qualquer sorte de explicação, assim como evitei nela demonstrar uma presunção de acreditar que meu trabalho artístico demonstrasse uma qualidade estética ou intelectual superior à qualquer outra. O que definitivamente não há. Pelo contrário, a partir das minhas investigações poéticas não apenas contemplei, mas revivi de outra maneira o mundo que me acerca. Sem o ensejo de suprir um método, restou-se a identificação com o desassossego do poeta:

Toda vida humana é um movimento na penumbra. Vivemos num lusco-fusco da consciência, nunca certo com o que somos ou com o que supomos ser. Nos melhores de nós vive a vaidade de qualquer coisa, e há um erro cujo ângulo não sabemos. Somos qualquer coisa que se passa no intervalo do espetáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja senão cenário. Todo o mundo é confuso como vozes na noite (Fernando Pessoa)²⁶.

²⁶ Atribuído à Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, no “Livro do desassossego”.

4. A ENCRUZILHADA POÉTICA COMO ABORDAGEM PARA O ACONTECIMENTO

Ao longo de quatro anos como docente responsável pela disciplina de ‘Teorias da Cena’²⁷, articulada a duas disciplinas que também atuei como docente, a saber uma disciplina introdutória aos Estudos do Corpo” e aos Estudos Críticos em Arte e Linguagem, eu propus uma questão norteadora para a apresentação e o debate das teorias que fundamentam as artes cênicas como campo de conhecimento: é possível teorizar a cena? Esse curso em formato de disciplina acadêmica tornou-se um laboratório permanente de observação coletiva da dinâmica cultural do fenômeno cênico e de observação dos *observadores* (estudantes, pretensos artistas da cena e professores de teatro). Essa experiência ratificou a necessidade de um olhar sensível contrariamente ao interesse de um exame especulativo do fenômeno cênico. Assim como em outros campos dos saberes, nunca houve um consenso sobre uma “ideia de teatro”, mesmo a estrutura relacional ator/cena/espectador é debatida de diferentes maneiras chegando a questionar a condição do ator, que pode dar lugar para que um objeto, uma música ou uma luz “faça a cena”²⁸. Ou ainda, é questionada a condição do espectador, que pode penetrar a cena de maneira a participar dela como um “co-ator”²⁹: em ambas as situações o elemento ator e o elemento espectador são, aparentemente, absorvidos pela cena enquanto tal. A cena passa a se revelar como um fenômeno da cultura em que de acontecimento em que o artista e o espectador encontram-se por diferentes camadas de experiências. E nesse sentido, uma programação de estudos das teorias da cena, mais por uma questão epistemológica e menos por uma experiência poética, pode encontrar certos limites diante do fenômeno estudado, afinal a cena não se permite formatar-se à codificação categórica deste filósofo ou daquele encenador. Mesmo os métodos, objetivos e funções satisfazem, exclusivamente, apenas ao artista na criação e expressão da sua cena, embora possa ser por vezes objeto de aclamação internacional mais por causa do modismo do que pelo regozijo do espírito de um determinado tempo.

²⁷ A disciplina *Teorias da Cena* foi ministrada pelo pesquisador entre 2014 e 2018 aos acadêmicos dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

²⁸ As pesquisas no campo do teatro de animação e aspectos visuais da cena trazem à luz novas relações de intersubjetividade, quando o ator está na condição de manipulador de um objeto ou ainda, quando a iluminação e elementos cenográficos exercem o papel de atores na cena. Podemos encontrar diversas pesquisas nesse campo na Revista *Móin-Móin*.

²⁹ É expressiva a bibliografia que aborda esta questão, tanto no campo dos estudos teatrais quanto aos estudos da performance. Entretanto, destaco o conceito de co-ator, no sentido empreendido pela teoria do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (BOAL, 2013).

Ao desenvolver a investigação dessa tese, que reúne tanto as linhas de abordagem que orientam minha poética quanto os diálogos artísticos e teóricos que enveredei, trabalho a polissemia do termo encruzilhada com a finalidade de indicar um problema ou um entrecruzamento de perspectivas. A fundamentação teórica para o uso desse conceito é um mergulho na cosmologia das religiões afro-brasileiras, destacando sua importância social e política. Para tanto, no início desse capítulo, eu busquei situar historicamente e sociologicamente a perseguição que as religiões afro-brasileiras sofrem, problematizando esse fenômeno como marcas da expressão de um racismo. Inspirada na aguerrida luta pela sobrevivência dessas culturas religiosas, a construção teórica de um conceito quer também demonstrar quais os riscos éticos e culturais que o povo sofre, quando negligencia uma contribuição cultural de determinada origem étnico-racial. Para cercar a ideia de “encruzilhada poética”, observando como esse termo ganha outros contornos no contexto artístico, formei junto com alguns parceiros um coletivo de artistas de linguagens diferentes para experimentar, em caráter de laboratório cênico e performático, a noção de acontecimento. Nesse lugar de experimentação, cuja liberdade poética nos permitia manter um compromisso com o espírito e a vida das sensações, criamos tanto na arte quanto na filosofia, cuja argumentação se abriga nas teias da experiência de pensar. Finalmente, nossa fundamentação teórica se resguarda no argumento que compreende a arte como forma de pensamento e a cena enquanto linguagem direta do pensamento-ação, retomando uma ideia que é presente no pensamento das culturas religiosas afro-brasileiras, como forma de resistência social e política.

4.1 As religiões afro-brasileiras e sua importância social e política

Muitos ainda acreditam que o fenômeno da discriminação étnico-racial no Brasil se expresse exclusivamente por meio da identificação de características físicas e biológicas, esquecendo-se que os aspectos culturais de natureza imaterial são também alvo de depreciação e desprezo. Construídos no seio das comunidades afro-brasileiras, seus valores intelectuais, morais e espirituais influenciam a estética, o pensamento e a fé, e, constantemente, sofrem toda sorte de violência. Quando se observa com atenção os modos de crer compartilhados por mulheres e homens nas culturas religiosas afro-brasileiras, suas raízes

étnicas que sobrevivem para além dos terreiros, centros, roças e barracões³⁰, passa-se a entender o quanto essas religiões dão à questão étnico-racial a proeminência que ela passou a ocupar na vida política brasileira nos dias atuais. O número crescente de pessoas assumindo sua identidade religiosa, inclusive nas redes sociais virtuais, a destacada condição da mulher e do homossexual, muitas vezes assumindo a liderança da comunidade religiosa, a presença de sacerdotes em eventos públicos da política nacional são alguns dos poucos exemplos que podemos citar para evidenciar uma visibilidade protagonista do religioso que é, por outro lado, constantemente alvo dos ataques e violências perpetradas por pessoas de outras orientações religiosas. As manifestações de violência contra as religiões afro-brasileiras são feitas desde formas sutis, como a reprodução de estereótipos nos enredos de telenovela, passando pelo discurso de guerra declarado em igrejas neopentecostais e difundido em seus meios de comunicação de massa, até atos de constrangimento público por meio da violência verbal ou física. O termo encruzilhada, que adjetivo com o termo “poética”, tem uma importância fundamental no contexto das culturas religiosas afro-brasileiras. Mas é importante refletir, ainda que introdutoriamente o fenômeno da intolerância e da discriminação sofrida pelas religiões afro-brasileiras, e como este fenômeno, contraditoriamente, torna evidente a importância social e política dessas religiões para se compreender a história e a cultura brasileira.

4.1.1 A pluralidade das religiões afro-brasileiras

Antes de falar do fenômeno da intolerância, faz-se necessário que se apresente algumas noções sobre as religiões afro-brasileiras, uma vez que elas são imprescindíveis para se compreender como se dá a discriminação religiosa e qual seu viés discursivo.

O que convencionamos chamar de religiões afro-brasileiras corresponde a uma diversidade de culturas religiosas que, grosso modo, parecem ser a mesma coisa, e são (re)construídas cotidianamente por meio da oralidade, cujas referências étnicas estão relacionadas em um sincretismo entre as culturas religiosas africanas, ameríndias e católica. Entendemos, portanto, que as religiões afro-brasileiras revelam componentes éticos, sociais e sensíveis que integram a formação das *culturas brasileiras*. Cultura no plural: isso quer dizer

³⁰ Terreiros, centros, roças e barracões são os termos mais frequentes que identificam os templos das religiões afro-brasileiras.

que os sujeitos, por meio da dinâmica social e política, criam diversas formas de expressão que afetam a linguagem, a comunicação e a percepção. No entanto, não se pode resumir o sincretismo como uma alteração de mitos e ritos das religiões dos africanos escravizados no Brasil, pois este fenômeno revelou trocas simbólicas (STEVENS-ARROYO, 2002, p. 37) entre o catolicismo popular, os cultos ameríndios e africanos, e mais tarde uma importante intervenção de doutrinas do espiritismo. Portanto, consideramos aquelas formas de religiosidade híbridas, forjadas no seio de relações de poder e que se resolvem no *jogo* social, constituídas numa dinâmica específica e submetendo-se à justaposição ou sobreposição de discursos religiosos, e, dada sua gênese metamórfica sob a atuação íntima do homem, ressignificam um signo ou seu primeiro significado, chegando às vias de uma *bricolage* do fenômeno cultural (LÉVI-STRAUSS, 2002). Em outro artigo, identificamos esse fenômeno como relações de subalternidade (SOARES, 2009, p.135). Isso quer dizer que as religiões afro-brasileiras conservam elementos simbólicos e práticos das religiões africanas, especialmente das culturas bantus e iorubanas, reconstruídos brasileiromente. São africanas nos nomes e nas formas dos deuses, *os orixás*, em alguns mitos que foram recombinaados, nas formas de relação com os deuses, coletivos na África e individualizados no Brasil, e pelo transe e possessão. São religiões iniciáticas tanto no Brasil como em África. No Brasil, compreendem diversas denominações: candomblé, tambor de mina, batuque, xangô, umbanda, macumba, quimbanda, catimbó, jurema, terecô, nomes pelos quais se conhecem essas formas, que podem ser agrupadas na categoria geral (e quanto mais geral uma categoria, mais, sabe-se, está esvaziada da realidade) das religiões afro-brasileiras. Esta categorização, enquanto forma de simplificação do real, quase sempre negligencia as diferenças existentes entre elas.

Ao contrário das religiões hegemônicas, as religiões afro-brasileiras, sendo religiões da oralidade, não estão centralizadas nem por uma doutrina institucionalizada nem por uma organização geral que lhes dê unicidade, não obstante a existência das diversas federações de cultos afro-brasileiros. Os sacerdotes e sacerdotisas, também conhecidos como pais e mães de santo, ainda que filiados a alguma federação, são as autoridades legítimas fundamentadas em um saber aprendido por observação e repetição no interior de algum terreiro ou *egbé* (comunidade de santo). Conforme Vagner Gonçalves da Silva (1994, p. 13), "cada chefe de terreiro é o senhor absoluto, a autoridade máxima, o 'papa' de sua comunidade". Nessa autonomia, executam-se rituais, reproduzem-se crenças e articulam-se símbolos, entre outras coisas. Nos terreiros, os chefes decidem sobre o que fazer com a religião, confrontando sua tradição com as dinâmicas culturais que se expõem diariamente. Há ainda outra perspectiva

que trabalhamos alhures, onde colocamos em discussão o uso de recursos acadêmicos por religiosos, publicações e pesquisadores, sobretudo das ciências sociais, para transformação de ritos e mitos, já codificados e sincretizados, provocando o que tratávamos, seguindo o rastro de Motta (2002) como "sincretismo afro-antropológico" (Soares, 2006)³¹.

Todavia as separações e autonomias não são absolutas, e os terreiros não estão completamente desarticulados entre si. São semelhantes na macroestrutura social e política que lhes serviu de fundo, o que lhes legou discriminação e perseguição oficial. Atualmente, dados os direitos de livre expressão religiosa, são perseguidos por algumas igrejas e mal vistos pela maior parte da população, ainda que grande parte desta mesma população recorra frequentemente aos rituais que eles oferecem. Há, ainda, entre eles, a constituição de redes de terreiros sustentadas pela relação de parentesco religioso, ou seja, há terreiros que se ligam a outros pela mediação de um mesmo pai ou mãe de santo, mas mesmo assim, a autoridade é exclusiva do seu titular.

4.1.2 Marcas da ideologia do racismo na perseguição às religiões afro-brasileiras

As religiões afro-brasileiras sempre viveram em cenários de discriminação e preconceito. Além de estigmatizados, seus cultos resistiram por muito tempo de forma clandestina, ou seja, ilegal. Observar a própria história das religiões afro-brasileiras nos ajuda a entender as mudanças que ocorreram na sociedade brasileira e no seu conjunto de regras e valores. Como já falamos anteriormente, as culturas religiosas africanas que aportaram no Brasil colonial construíram uma dinâmica específica com as culturas religiosas autóctones e europeias que já se encontravam no país. A história da inserção do negro-africano no Brasil, capítulo da história moderna local, é marcada por relações que subjugaram as culturas das etnias africanas. As religiões afro-brasileiras foram submetidas a rígido controle social e jurídico ao longo de suas trajetórias históricas. Foram severamente reprimidas e impedidas de se manifestarem; contudo, por mais severo que tenha sido o controle exercido sobre elas, sempre encontraram formas de viver na clandestinidade. Hoje, diante da “liberdade de expressão religiosa” instituída pela Constituição de 1988, funcionam abertamente, embora

³¹Este trabalho foi originalmente tratado para discussão no Congresso Internacional de Filosofia – “*Pessoa e Sociedade: Perspectivas para o Século XXI*”, realizado em Braga, Portugal, entre os dias 16 e 19 de novembro de 2005. Existindo uma versão completa nos *Anais do II Simpósio Internacional de Religiões Religiosidades e Culturas*, Dourados, MG, em 2006. Ver referência bibliográfica.

ainda sejam objeto de preconceito e discriminação social, o que, entretanto, não as tem impedido de existir.

É importante colocar em relevo que essa forma de inserção é matizada por relações hierarquizadas, nas quais as classes dominantes rejeitam o estatuto de religião às manifestações religiosas das classes dominadas (negras, indígenas e outras heterodoxias). Ou seja, dentro dessa ordem social específica, cuja estratificação se apresenta sob forma de poder, as religiões afro-brasileiras estão sujeitas à condição de subalternidade (SOARES, 2009). Inspirando-se pelo legado de Max Weber (1981), infere-se que grupos religiosos, ao longo do processo histórico brasileiro, constituíam *status* subalternos, rendendo submissão às religiões cristãs. Esse arranjo social é marcado, entre outros fatores, pelo fato de que religiões afro-brasileiras surgiram como ressignificações de um estrato social não apenas dominado, mas ainda constituinte do mais baixo *estamento* do antigo regime de produção escravocrata. Esse grupo de *status* (estamentos) na formação do povo brasileiro, no processo transitório dos sistemas de produção escravista ao capitalista, constituiu nas suas restrições e fronteiras, modos itinerantes que chegam até as formas elementares culturais. De sincretismos *endogâmicos* entre etnias africanas no Brasil, encontramos a justaposição e sobreposição de discursos simbólicos com a religião do dominante e ainda com as formas religiosas autóctones. No entanto, o fenômeno não se esgotou nesse arranjo semiótico de cultos e deuses, mas sofreu um processo de ir e vir, uma troca substancial e orgânica, ou ainda o que François Laplantine (1994) sugere como um “transatlântico, entre Europa e as Américas Latinas”. Estas formas híbridas de religiões foram vistas ao longo do processo de construção da identidade brasileira como credíes, superstições, marcas de primitivismo e atraso de povos não civilizados; “antigamente” eram vistos como objetos legítimos das ciências jurídicas e da psiquiatria, como lembram Aubrée e Dianteill (2002, p.117),

(...) no início do século XX, elas foram consideradas o lugar de observação por excelência de certas patologias sociais produzidas pela confrontação da civilização européia com as formas culturais inferiores. (...) do ponto de vista evolucionista e positivista, a mistura artificial de civilizações em níveis desiguais do desenvolvimento do trato de escravos nas Américas não poderia reproduzir outra coisa senão fenômenos aberrantes justificáveis de uma análise teratológica. As conclusões dos primeiros estudos afro-americanistas tinham certa afinidade com a condenação da mestiçagem pela antropologia biológica da época. Nesta perspectiva, se o cruzamento de diferentes raças humanas gera indivíduos imperfeitos, a mistura de culturas heterogêneas produz certamente “monstros” sociais. É esta problemática em termos de compatibilidade social e cultural que explica porque os primeiros a se interessar nestas religiões foram juristas penalistas e médicos psiquiatras, tanto no Brasil quanto em Cuba e no Haiti (AUBRÉE; DIANTEILL, 2002, p.117).

Este pensamento que atuou sobre a ciência moderna é preponderantemente

evolucionista e que só bem recentemente foi sendo modificado pelas ciências sociais, mas que ainda tem forte repercussão no imaginário social. Essa modalidade de racismo científico justificou a proibição legal das religiões afro-brasileiras. No entanto, deve-se salientar que a proibição não era total, havia certa tolerância com os cultos, coisa que sempre aconteceu ao longo da história brasileira. Vemos que na época colonial, os senhores de escravos permitiam aos negros, nas tardes de domingo, celebrarem seus deuses no terreiro em frente à casa grande ou na senzala, o que era visto como forma de lazer, superstição, ou mesmo uma maneira própria de cultuar os deuses cristãos. Era também uma estratégia dos escravistas para manter os negros desunidos entre si, o que evitaria a criação de uma identidade única, impedindo a ameaça quantitativa contra a dominação. Cada grupo étnico, cultuando seus próprios deuses, reforçaria por meio da religião as diferenças em relação aos outros negros africanos.

Durante a primeira metade do século XX, as religiões afro-brasileiras foram severamente reprimidas. A legislação brasileira vigente comportava-se abertamente contra a liberdade de expressão religiosa e por isso eram punidas com o rigor da lei. Segundo Silva (1994), utilizando-se do exemplo dos terreiros em Recife, no final da década de 30,

Os cultos eram duramente reprimidos pela Seção de Polícia de Costumes e Repressão a Jogos. O Antagonismo aos cultos afro nessa época teve várias origens, entre elas a retomada da oposição católica e a perseguição política. A constituição de 1934, por influência da Igreja, foi promulgada em nome de Deus; o catolicismo voltou a ser a religião oficial do Estado (ato que havia sido revogado pela Constituição leiga de 1891); o ensino facultativo da religião católica foi instaurado nas escolas primárias e secundárias; o casamento religioso oficialmente reconhecido e a assistência católica autorizada nas instituições do governo (SILVA, 1994, p. 102-3).

É nesse cenário que surge o movimento umbandista com a criação das federações e dos congressos, constituindo-se no intuito de articular um consenso favorável à umbanda. Efeitos que não irão se restringir à umbanda, mas a todas as denominações das religiões afro-brasileiras. Na ação política e de conscientização, esse movimento vai injetando aos poucos motivos que levarão à mudança de mentalidade, pelo menos das elites governantes, sobre a cultura afro-brasileira, embora, o movimento umbandista, como bem argumentou Renato Ortiz (1991), traga em si, uma fala preconceituosa contra determinados elementos dessas religiões, ou seja, há no projeto primordial umbandista um ideário de “embranquecimento”, via a doutrina kardecista e católica, dos elementos tidos como “primitivos” das religiões africanas. Vale frisar que a política umbandista frente ao governo não foi uma política de enfrentamento, mas de assimilação do projeto político-ideológico do Estado Vargas.

Segundo Ortiz (1991), a umbanda originou-se no Brasil na primeira metade do século XX, quando o país passava por transformações políticas, sociais, culturais e econômicas. A umbanda resultou de um movimento de dupla mão: um “embranquecimento” da cabula e macumba cariocas e do “empretecimento” do kardecismo. A esse fenômeno o autor se referiu como um sincretismo refletido. É verdade que as origens da umbanda, como reconhece Ortiz, eram difusas em outras regiões do país, especialmente no Sul.

(...) em 1939, forma-se, no Rio de Janeiro, a Federação Espírita de Umbanda, que agrupava vários centros existentes. Em 1941, realiza-se o Primeiro Congresso Umbandista, que tem por finalidade estudar a religião e codificar os ritos. A religião umbandista procura pois cristalizar sua forma: o processo de formação religiosa, que se anunciava há vinte anos, passa então a se exprimir através de canais oficiais (ORTIZ, 1991, p. 43).

A partir dos anos 1950, vê-se crescer o número de federações em todo o país, e a expansão das federações representa a difusão da umbanda, que pretende ser uma religião genuinamente brasileira. O modelo idealizado pelos primeiros umbandistas constituiu sua essência doutrinária e ritualística a partir da releitura das práticas afro-brasileiras, através da lente do kardecismo. O resultado foi a exclusão de elementos considerados primitivos e grotescos de tais práticas: aboliu-se o uso de pólvora, os batuques, os sacrifícios de animais, os processos iniciáticos, o culto aos exus. Conservaram-se os orixás, as cantigas, e alguns elementos mágicos considerados menos exóticos. O panteão afro-brasileiro foi então interpretado à luz da pluralidade das existências e do esquema hierárquico e evolucionista do kardecismo. Deu-se ênfase à doutrinação com a valorização da palavra. A umbanda surge dentro de um ideal de racionalização e desmistificação das religiões afro-brasileiras, atrelada a um projeto nacional de progresso e desenvolvimento. Hoje, não é possível falar em umbanda no singular, mas em várias umbandas, pois o modelo primordial foi sendo ressignificado, incorporou outras contribuições, inclusive resgatando os elementos que antes tinham sido desprezados. Em outra via, nos anos 1970, em um cenário de fortalecimento do movimento negro no Brasil, sacerdotes se colocaram publicamente em um movimento de reafirmação das suas características africanas em defesa do candomblé enquanto uma religião de tradição africana. Nesse contexto, destacou-se nacionalmente Mãe Stella de Oxossi, ialorixá do Ilê Axé Opó Afonjá, situado em Salvador (BA).

Em 1988, com a promulgação da Constituição Cidadã, no seu artigo 5, foi reconhecida no território nacional “a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e

suas liturgias” (BRASIL, 2006). Com a assunção desse direito, as religiões afro-brasileiras vão saindo da invisibilidade cada vez mais, embora ainda persistam muito arraigadas no seio da sociedade as diversas formas de discriminação e perseguição. O maior exemplo de como a perseguição, ao deixar de ser legal, refugia-se no social, são as investidas de igrejas neopentecostais contra os cultos afro-brasileiros, e ainda as ações de agressão física cometidas contra o povo de santo. Da mesma forma, o preconceito e a intolerância podem ser verificados nas relações sociais como um todo. É por isso que muitos adeptos da religião procuram manter em segredo a sua adesão ao culto. Em resumo, a visibilidade está acontecendo, por força de uma imposição legal e conquistada em um terreno social fortemente marcado por atitudes e comportamentos negativos em relação ao fenômeno que assume visibilidade social. Esse é um fato que pode ser observado no que diz respeito a todas as minorias quando começam a ter seus direitos reconhecidos.

No cenário atual, a própria ideia de “liberdade de expressão”, garantida pela constituição federal é frequentemente recorrida por algumas pessoas para justificar discursos de desvalorização das religiões afro-brasileiras. Nesse sentido, o que se vê é o uso de um dispositivo democrático com o objetivo de suprimir a própria ideia de democracia. O problema do convívio entre as religiões no Brasil acentua-se cada vez mais, quando assistimos a ascensão de lideranças religiosas neopentecostais ocupando cargos nos poderes executivo e legislativo em âmbito federal. Os canais de comunicação estão em sua maioria encaminhando-se ao recrudescimento de uma cruzada contra as religiões afro-brasileiras, mesmo depois de perderem algumas batalhas judiciais³². O espaço público tornou-se cada vez mais hostil quando o assunto é a religião do outro, mesmo que todos ou grande parte das pessoas tenham a consciência que, no domínio do político, a esfera pública é onde qualquer um pode aparecer e mostrar quem é (ARENDT, 1993, p.97).

Existe um mal evidente na relação de convivência social entre religiões no Brasil, que se acentua cada vez mais. Quando uma pessoa lança pedras contra outra pessoa, porque identificou seu credo pela forma de vestir³³, o gérmen do autoritarismo se revela em um nível altamente perigoso. Quando não sabemos viver juntos, quando desrespeitamos as diferenças acentuando as desigualdades entre cidadãos, retroagimos na vida política, colocamos em risco o próprio bem público (ARENDT, 1993, p.98). Considerando a quantidade de programas

³² Em 2015, o site da Procuradoria Geral da República divulgou a condenação de redes de televisão por preconceito e discriminação às religiões afro-brasileiras <http://pgr.jusbrasil.com.br/noticias/189643341/record-e-rede-mulher-terao-que-exibir-programas-como-direito-de-resposta-as-religioes-afro-brasileiras>

³³ Referência ao caso de uma garota menor de idade, que sofreu ferimento causado por pedras atiradas contra ela, em 2015. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/06/menina-vitima-de-intolerancia-religiosa-diz-que-vai-ser-dificil-esquecer-pedrada.html>

religiosos da grade da tv pública brasileira, cujo discurso opera explicitamente em combate às religiões afro-brasileiras, e observando o crescente número de atentados contra terreiros e religiosos³⁴, estamos diante do surgimento de movimentos totalitários dentro de uma massa religiosa. Quando essa massa se identifica, em termos e práticas, como um “exército”, estamos diante de um fenômeno ameaçador do estado de paz por que há pessoas que se unem predestinadas a uma guerra. Assistimos a uma inversão do método de disputa de religiosos pelas igrejas: se por um lado se continua a persuasão da conversão religiosa, por outro lado há o terrorismo sobre o modo de crer dos adeptos dos cultos afro-brasileiros. Incendiar um templo religioso, com a presença de pessoas dentro dele, é materializar da forma mais cruel um discurso de ódio.

Quando me refero à importância social e política das religiões afro-brasileiras, pretendia apresentar um fenômeno bastante complexo e que, resumidamente, sistematizaria da seguinte maneira: por um lado, as religiões afro-brasileiras participam fortemente da dinâmica social que interferiu e interfere na transformação das culturas e identidades religiosas brasileiras; por outro lado, também se revelam como motivo de reflexão do fenômeno político como expressão de resistência e alvo de movimentos totalitários entre religiosos brasileiros. Essas expressões de um mesmo fenômeno me motivam a pensar na valorização do conhecimento inerente às religiões afro-brasileiras, trazendo uma das suas qualidades de importância ontológica, que é capaz de provocar outras reflexões, ou ainda abrir uma encruzilhada em forma de uma experiência de pensamento sobre um modo de crer e (sobre)viver uma fé, que interfere significativamente meu lugar de fala.

4.2 Um laboratório poético

Sempre tratei o *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias n. 3* como uma plataforma política de investigação poética com abordagem autoral e, seguindo as pistas de Beth Lopes (2009), situando meu lugar de performer a partir do trânsito que altera as fronteiras entre as linguagens e fricciona as relações com o real. Enquanto laboratório de investigação cênica, o *Encruzilhada Poética Coletivo Artístico* sempre colocou questões que problematizavam cada

³⁴ O Ministério Público de Distrito Federal investiga denuncia de incêndio criminoso cometido contra terreiro em Brasília, em 2015. <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/11/mp-do-df-acompanha-apuracao-de-incendio-em-terreiro-de-candomble.html>

vez mais nosso debate em torno da fricção entre a performance e o teatro. Esse debate que expunha razões de todos os lados, ou artistas que integraram esse lugar de pesquisa³⁵ e experimentação, não obstante o primeiro trabalho intitulado *encruzilhada* cercou justamente os estados de espírito e provocações individuais que se colocavam no coletivo a respeito de uma estética que convergia as diversas linguagens as quais os artistas envolvidos eram oriundos. E como toda convergência de pensamentos e ações de artistas impulsiona criação, nossas criações refletiam o acontecimento da cena sob o prisma conceitual das “encruzilhadas poéticas”.

Figura 7 – Site-specific. “Encruzilhada” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. 13 de março 2015. Curitiba. Fotografia Stênio Soares. Fonte: Arquivo do Artista.

“(...) Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada
 Por onde passavam os que vinham à sua casa (...)
 Exu mantinha-se sempre a postos
 Guardando a casa de Oxalá.
 Armado de um *ogó*, poderoso porrete,

³⁵ Desde 2014, o “Encruzilhada Poética Coletivo Artístico” agregou diversos artistas em momentos e tempos diferentes. Iniciou com Stênio Soares (ator, encenador e cenógrafo), Aquiles Zin (ator e guitarrista), Alexandra Delgado (bailarina), Flávio Magalhães (ator e bailarino). Em 2015, essa formação acrescentou em momentos diferentes as contribuições de Carol Scabora (atriz e produtora), Eliza Pratavieira (performer e artista visual), Thiago de Castro (pianista), Rosane Freire (atriz e assessora de comunicação), Rafael de Toledo (fotografia e vídeo), Rafael Machado (videomaker) e Juliana Luz (fotografia). Em 2016, a formação do grupo se manteve com Stênio Soares, Aquiles Zin, Alexandra Delgado, Rosane Freire, Carol Scabora, Rafael Machado e Juliana Luz. Em 2017, as investigações continuaram com Aquiles Zin, Rafael Machado, Rafael de Toledo, Juliana Luz, João Manuel Mota e Stênio Soares.

Afastava os indesejáveis
 E punia quem tentasse burlar sua vigilância.
 Exu trabalhava demais e fez ali sua casa,
 Ali na encruzilhada (...)
 Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu”.
 (PRANDI, 2001, pp. 42-43).

Acreditam os mais velhos das casas de candomblé, especialmente, aqueles que reivindicam a transmissão de uma tradição nagô³⁶, que na época da criação dos homens, Exu era um orixá sem riquezas ou propriedade e que vivia a vagar pelas estradas. Quando Exu começou a frequentar a casa de Oxalá, assistia o velho orixá fabricar os homens e aprendeu tudo só observando. Oxalá deu-lhe como serviço ficar na encruzilhada e regular a passagem de todos que iam lhe visitar. Para chegar a Oxalá, todos precisavam encontrar primeiro Exu e deixar-lhe algum presente. Pode-se aprender muito com essa breve história, que encontramos em diversas versões, mas especialmente três assuntos me despertavam a curiosidade: a) o ato de observação de Exu, enquanto uma ação de considerar com atenção o acontecimento da criação dos homens, b) o caráter de aprendizado nessa observação e c) o seu posto, lugar de ocupação e serviço, que é uma encruzilhada, um lugar de encontro, de caminhos, de pessoas que atravessam esses caminhos, enfim, um lugar de agrupamento.

Iniciemos, primeiramente, a partir das acepções que norteiam essa ideia de encruzilhada, pois podemos cercar cada sentido que se costura um a outro para apresentar, de acordo com o contexto da nossa investigação de linguagem, a fundamentação da nossa ideia de acontecimento. Encruzilhada é bem mais que uma denominação de um lugar concreto, por que, à medida que nos aprofundamos dos sentidos, tangíveis e intangíveis, revelamos questões relativas à essência de algo. Parece que cercando a filosofia de Spinoza, mas estamos submersos em um fundamento de tradição nagô, no qual o termo “encruzilhada” quer exprimir ou evidenciar uma substância, uma essência, e como tal, ao colocar-lhe junto um complemento predicativo, pode denotar diversos aspectos característicos. Enquanto um ponto de intercepção de caminhos, ruas, estradas, ele denota uma interrupção de um percurso. Não que ele venha a terminar ali, mas é nesse ponto onde uma determinada trajetória para e se detém, por que se depara com uma alteração do desenho de um caminho percorrido por um corpo em movimento. A encruzilhada é uma parte delimitada de um espaço que é livre, aberto, é um lugar por onde uma pessoa transeunte pode passar. Ela é a ligação ou comunicação para mais de dois lugares, seja uma intercepção de vias em “T” ou “X”, presumimos que exista mais de dois pontos para partida e/ou chegada. Mas é ali, naquele

³⁶ Aqui situo uma das tradições religiosas afro-brasileiras, compreendendo que as características dessas religiões abrangem uma pluralidade de relações com o sagrado.

local, onde há uma junção, um ligamento, uma união, e por que não afirmar que há também conexão. Há duas ou mais coisas (destinos, direções, procedências, rumos) que se coincidem e se encontram, e sejam coisas concretas como as estradas, sejam coisas abstratas como as ideias, acontece por confluência, e isso quer dizer que se aflui simultaneamente para o mesmo ponto. Ora, trata-se de uma convergência, o que implica dizer que carrega, portanto, a qualidade ou disposição de centralização: tomando como os caminhos como pontos de partida, a convergência é uma circunstância ou uma situação central. Carregando também a qualidade de aproximação, ou melhor dizendo, de reconciliação ou reunião, eis que podemos adentrar um sentido figurado do universo religioso afro-brasileiro: é um instante de reunir e conciliar novamente diferentes partes para se conseguir entrar em acordo. São contrários e avessos que chegam a um aqui e agora, um lugar e um momento, um instante que carrega a dialética de ser e não ser. A encruzilhada é um lugar de conexão, não obstante Ortega y Gasset lança mão da metáfora da encruzilhada para compreender essa complexidade do aqui e agora:

Todo ponto do espaço e todo instante de tempo é para o homem encruzilhada, é não saber bem o que fazer. Por isso mesmo, é ter que decidir-se e, para tanto, escolher. Mas por que a vida é perplexidade e é ter que escolher nosso fazer, isso nos obriga a compreender, isto é, a tomar de fato a nosso cargo a circunstância. Daí nascem os sabores todos – a ciência, a filosofia, a “experiência de vida”, o saber vital que costumamos chamar prudência e *sagesse*. Estamos consignados a esta circunstância, somos prisioneiros dela. A vida é prisão na realidade circunstancial. O homem pode privar-se da vida, mas se vive – repito – não pode escolher o mundo em que vive. Este é sempre o do aqui e agora” (ORTEGA y GASSET, 2014, pp.52-53).

A questão da intersubjetividade e da interação na cena como acontecimento se deflagrou na nossa experiência com uma expressiva influência ética e filosófica das culturas religiosas afro-brasileiras. O termo “encruzilhada” tem diversas acepções, em um sentido figurado ele pode se referir a um ponto crítico quando somos levados a tomar uma decisão, enquanto referência a um lugar de intersecção entre o sagrado e o profano a encruzilhada é um lugar de encontros. Encruzilhada também é um termo obsoleto da capoeira, já em desuso, que se refere a um golpe, uma rasteira semelhante ao que hoje chama-se “corta-capim”, quando o pé do jogador aplica um calço no adversário. Essas acepções do termo, todas mescladas e ainda podendo sofrer derivações polissêmicas dentro de um determinado contexto, nos levaram a entender o fenômeno da intersubjetividade e da interação no acontecimento cênico. Ao passo que também nos fez construir um olhar sobre o encontro enquanto algo que acontece, está no mundo, torna-se realidade no tempo e no espaço. A partir disso visualizamos o acontecimento cênico enquanto uma encruzilhada, especialmente ao que

concerne a noção de encontro, reunião de pessoas e coisas que se movem em vários sentidos ou se dirigem para o mesmo ponto. A metáfora da encruzilhada como lugar é compreendida por Leonardo Boff (2013) como um problema, uma questão que nos é colocada e cuja resposta define, ou no mínimo cercar, as características da própria essência do sujeito. Afirmou o autor:

Nas viagens enfrentamos encruzilhadas. Que direção tomar? Somos obrigados a decidir em conformidade com nossos valores e com os grandes sonhos que alimentamos. Nas opções emerge o que somos por dentro: heróis e heroínas, fiéis até o sacrifício pessoal. Ou indecisos, covardes, vítimas de nossa própria omissão (BOFF, 2013, p.75).

Na experiência que nos propomos ao criar o *Encruzilhada Poética Coletivo Artístico*, nós questionávamos nossas decisões, tantas vezes banalizadas diante das diversas pressões que sofremos na vida e, no entanto, elas revelavam nossas próprias vontades e desejos, ainda que não fossem frutos do discernimento, da razão. Foi quando descobrimos uma resposta inerente à própria questão que nos colocávamos: encontrar o outro, estar diante de algo, é estar em uma encruzilhada?

Refletíamos: mesmo que tenhamos dúvida de quem somos, demonstramos um pouco de nós mesmos através das nossas atitudes, e é justamente sobre essa atitude que o outro atribui um juízo a respeito do que somos. Coube nos indagar: qual a parcela de responsabilidade que o outro também tem na construção da minha subjetividade? Eis que a “Encruzilhada” se propôs também como um convite para que o outro possa observar um ato cênico como um ato de vida. Como uma ação, que revela parcialmente o que somos, esconde tantas qualidades de mim mesmo? Refugiamo-nos nas entrelinhas poéticas de Carlos Drummond de Andrade:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (ANDRADE, 2008, p. 15)

Esses questionamentos se deflagraram em ações as quais chamamos de *encruzilhadas*: são eventos, acontecimentos, atos em que a questão do encontro nos era fundamental. As primeiras encruzilhadas aconteceram em uma teatralidade particular com construções experimentais, orientadas por questionamentos filosóficos existenciais e fenomenológicos. Em meados de 2014, sentimos a necessidade de colocar esses questionamentos em discussão

e encontramos um lugar na “assembleia teatral” (PAVIS,2011). Foi quando criamos o *Encruzilhada Poética Coletivo Artístico*, um grupo de artistas de diferentes linguagens. O primeiro processo do coletivo baseou-se em um roteiro orientado pela ideia de que a “performance é o lugar do reencontro permanente” (GLUSBERG, p.103) entre artistas com linguagens diferentes e outras pessoas convidadas para este encontro. Em 2016, realizamos o segundo processo que foi desenhado a partir de um roteiro desenvolvido tematicamente a partir de motivações afetivas dos artistas, referente aos sentimentos e estados de espírito percebidos em um contexto de afastamento e ruptura de uma relação amorosa. A esse trabalho chamamos “Amarração”. Em 2017, como desdobramento do “Amarração”, submersos na questão da superação da perda do outro e as alterações de estado de espírito que nos levam a crer, por vezes, a perda de si mesmo e o reconhecimento do próprio ser por meio do gesto, experimentamos a ação “(des)Carrego”.

Experimentar desenvolver processos artísticos dentro de um coletivo foi um recurso que me levou a entender a questão do performer como etnógrafo, deslocando seu olhar para si como lugar dentro de um grupo. Acredito na premissa que a descrição etnográfica revela menos sobre quem é observado e deixa-se perceber mais de quem observa e descreve. A observação de um processo artístico no qual estava inserido realizou um duplo comprometimento: ser o sujeito da ação e estar sujeito à ação. Desde já fica insustentável admitir o distanciamento metodológico entre sujeito e objeto de estudo, argumentado pela filosofia moderna, especialmente de orientação positivista. Isso não quer dizer que não haja um estranhamento, visto que o indivíduo viveu a experiência como sujeito do acontecimento e a experiência vivida é olhada sob uma outra perspectiva, deslocada no tempo e no espaço e que encontra um sujeito cultivado por novos valores e capaz de ajuizar; por outro lado, uma leitura sobre a realidade na qual estou inserido, e fazemos parte diretamente como sujeito ativo e transformador, exige explorar as condições favoráveis para um exame crítico capaz de descrever e compreender.

Cada *encruzilhada* era mais que um espetáculo, era um lugar de encontro com o outro, que ecoava o nosso encontro enquanto coletivo artístico. Dessa maneira, visualizávamos as *encruzilhadas* como lugar de criação poética ou ainda um lugar-instante que acreditávamos ser possível como “estado de poesia”, um aqui agora possível. Percebe-se esse laboratório muito afetado por questões em torno da noção de teatro e na sua expressão contemporânea, embora tínhamos dúvida quanto essa forma e deixamos que cada *encruzilhada* nos dissesse o que era enquanto tal. E, justamente por isso, esse coletivo artístico constituído passou a ter

uma liberdade pontuada pelo caráter efêmero das nossas ações, mas como plataforma de trabalho e investigação dessa ideia-conceito de *encruzilhada poética*.

Figura 8 – Intervenção em site específico “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Casa Selvática, 13 de novembro de 2015. Curitiba. Fotografia Juliana Luz. Fonte: Arquivo do Artista.

Figura 9 – Intervenção “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Casa Selvática, 13 de novembro de 2015. Curitiba. Fotografia Juliana Luz. Fonte: Arquivo do Artista.

Figura 10 – Intervenção em Site-specific “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Festival Internacional de Curitiba de 2016. Casa Solimões, Curitiba. Fotografia Juliana Luz. Fonte: Arquivo do Artista.

Figura 11 – Intervenção em Site-specific “Amarração” – Encruzilhada Poética Coletivo Artístico. Festival Internacional de Curitiba de 2016. Casa Solimões, Curitiba. Fotografia Rosane Freire. Fonte: Arquivo do Artista.

Josette Féral apresentou uma importante contribuição para compreender a relação de tensão entre a performance e o teatro, e coloca como as arestas se constituíram tanto por parte dos artistas, produtores da linguagem, quanto pelos estudiosos que buscaram desempenhar um estudo histórico e crítico das artes. Nesse sentido, a autora colocou um aparente distanciamento mútuo entre a performance e o teatro, causado pelo fenômeno que ela abordou como “desconfiança recíproca” (FÉRAL, 2015, p. 135) existente entre essas duas linguagens. Féral faz uma leitura a partir da genealogia da performance, construída por Roselee Goldberg, apontando a abordagem da autora como orientadora de um olhar histórico que situa a performance do lado das artes plásticas, a partir do surrealismo e do dadaísmo até os dias de hoje. Resumindo, Féral afirma que “Roselee Goldberg ignora voluntariamente performances teatrais que se aproximam, no entanto, muito nitidamente do teatro: assim, os efêmeros Jodorowski, o delírio de Arrabal, os espetáculos de Bob Wilson (...)” (FÉRAL, 2015, p. 135). Ocorre que ao contrário do que afirmou Féral sobre a abordagem de Goldberg, esta última constrói uma leitura histórica e crítica da performance situando-a justamente como uma prática que se situava entre as artes plásticas e o teatro. De fato, a quantidade de artistas os quais Roselee Goldberg citou estavam submersos no campo das artes plásticas, no entanto ela não refutou a importante contribuição de artistas do teatro como Alfred Jarry, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor e, mais recente, os artistas do chamado “Teatro de imagens”, como Robert Wilson, o qual a pesquisadora situa de maneira importante no contexto das chamadas performances *fringe* que ocorriam nos anos 1970 no teatro estadunidense (GOLDBERGE, 2006 p. 174).

Entendemos que essa confusão que se cria, de tencionar a performance e o teatro, tem um problema muito pontual quando a leitura do crítico está situada seja por uma formação seja por uma imersão em um determinado contexto, cuja conceituação europeia sobre o ato artístico circunscreve e é determinante para o estatuto da obra de arte. Artistas da performance, ainda que tivessem uma imersão no circuito das artes plásticas, demonstravam em seus trabalhos uma preocupação de relação direta com os espectadores e não negavam, ao menos explicitamente, que havia na espetacularidade da sua ação um caráter que não estava completamente distanciado de uma “ideia de teatro”. Muito embora uma certa tradição do teatro europeu, de distanciamento de público e construção de uma atmosfera de ilusão do espectador, fosse combatida em virtude de uma potência de friccionar por meio da ação as noções de arte e vida.

Sempre é um desafio quando nos aproximamos de um conceito que não é consolidado em algum campo do saber acadêmico, ainda mais quando nos debruçamos no conhecimento

ênico, reconhecendo e valorizando o pensamento que reside nas ideias das metáforas. A aproximação entre conhecimento ênico e conhecimento científico não é um problema nem uma regra para a pesquisa nas artes cênicas, mas como vimos anteriormente, é possível realizar uma reconstrução metodológica baseada nesse diálogo de saberes com a finalidade de empreender uma investigação teórico-prática da cena. É certo que o conhecimento que acumulo em minha experiência no campo de pesquisa da antropologia sempre me afetou a orientação do olhar e o desempenho na prática de técnicas e métodos de apreensão de um fenômeno. No entanto, a liberdade da criação artística, inclusive da sua filiação ou não à algum paradigma epistemológico, flertou diversas vezes em compreender o olhar submerso do etnógrafo associado a sensibilidade perceptiva do artista. Tanto o ofício do etnógrafo quanto o do performer tem uma atividade perceptiva comum: o olhar. Uma experiência do olhar se deflagrando na transformação do próprio ato de olhar como linguagem: para o etnógrafo a experiência do olhar desencadeia uma escrita ou descrição etnográfica, para o performer a experiência do olhar atravessa a forma para o encontro das múltiplas formas, verbais e não verbais, eliminando por vezes essas fronteiras das linguagens, incorporando e revelando sua subjetividade como poética motriz para esse atravessamento/encontro. O performer como etnógrafo descreve sua experiência na escritura de uma presença espaço-temporal particular, justamente por que a percepção, enquanto experiência primeira, é constantemente mobilizada para uma totalidade, cuja inteligibilidade é sensível e pode incorporar toda sorte de sensação. Penso na performance como uma escritura do corpo que atravessa a forma, constrói espacialidade e temporalidade específicas e, por ser uma experiência do corpo, carrega na subjetividade do olhar, do toque, dos odores, dos sons, dos sabores, os registros que não se permitem limitar a forma... se retomamos a etimologia da palavra e encontramos a ação (desempenho) como algo que está através, por entre, por meio da forma. O corpo é a testemunha sensível desse fenômeno e compreende uma epistemologia particular para sua própria compreensão, de modo que essa experiência que acontece e se escreve na ação do aqui e agora resolvemos tratar de *encruzilhada poética*.

O performer como etnógrafo é aquele que é o observador da sua cultura, ao mesmo tempo que assume a integração da sua subjetividade à ela. Ele percebe e faz acontecer. Quais aspectos aproximam a etnografia, a autobiografia e o “fazer acontecer” do performer? Determinados processos da pesquisa de campo, tais como a observação e a descrição, revelam um estudo da cultura por meio da submersão de um olhar apurado. Esse olhar não estar isolado, nem está exclusivamente observando. Ele integra, também é observado, participa. Certamente por isso que entendo o acontecimento do encontro, um momento único e

primordial da experiência do performer, como uma encruzilhada poética. Isso não quer dizer que necessariamente a ação do performer descreva a realidade, mas sua poética, baseada na presença e no acontecimento ritualístico, se orienta em uma suspensão da realidade, onde as fronteiras entre vida e arte se tornam inconstantes, voláteis e indefinidas. Desde já, a ação ou acontecimento, enquanto realidade etnográfica, não se distancia do lugar de interesse dos estudos da cultura (*ethno*), porém levanta uma nova forma de escritura (*gràphe*): precisamente, o caráter da performance como acontecimento faz da relação do performer com o aqui e agora sua especificidade e a escritura como parte desse ofício.

4.3 O acontecimento do encontro como encruzilhada poética

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

(Trecho de *Soneto da Separação* de Vinícius de Moraes)

Em *Soneto da Separação*, o poeta Vinícius de Moraes compôs os versos com figuras em oposição ou antagonismo semântico. No trecho supracitado, podemos perceber seu esforço de traduzir uma noção que nos parece ser fundamental para compreender a ideia do acontecimento do encontro como uma encruzilhada poética: seu estado precedente. Ao iniciar o verso com locução adverbial *de repente*, o poeta denota que algo ocorreu subitamente. O que antes estava firme, ausente de movimento, parado, e que a partir de um acidente ou provocado por algo vem a acontecer, ganha movimento e torna-se uma ação. O acontecimento do encontro é aquilo que acontece, o que se torna realidade no tempo e no espaço, seja por meio de uma ação ou decorrente de um processo. Tem um aspecto de fato, sua existência é constatada de modo indiscutível, veste-se de verdade. É também um fenômeno que pode advir de modo inesperado, imprevisto, casual, um acidente que sucede ao sujeito que vive. Sob este aspecto,

(...) o acontecimento se opõe à substância, ao ser, a coisa – a tudo o que permanece. A noção de acontecimento se opõe a noção de mundo? Somente se supusermos um mundo feito de coisas, de essências ou de substâncias. Mas é possível que, ao contrário, ele seja feito de acontecimentos: que o mundo seja o conjunto de tudo o que acontece, como dizia Wittgenstein, e não o conjunto de tudo o que é (a totalidade dos acontecimentos, não das coisas); ou então que essa distinção só tenha sentido para nós, que pensamos e vivemos no tempo, mas não para o real que não existe senão no presente. Todo acontecimento ocupa uma certa duração, nem que

seja muito breve: nada se passa, senão em um presente que passa (...) (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 12).

A ideia de acontecimento é fator importante para se compreender as artes cênicas. A unidade da ação de Aristóteles é uma reflexão sobre o acontecimento cênico; a ação em si compreende parte de uma totalidade, e é nesse sentido que o filósofo constrói essa categoria de pensamento da cena. Aristóteles constata que a representação teatral é uma sucessão de acontecimentos, “(...) os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 1994, p.57). Para Aristóteles, a duração é feita de acontecimentos, e ainda que saibamos que a representação teatral não seja uma narrativa cronológica de acontecimentos sucessivos, é na *Poética* que encontramos a primeira constatação de que a ação cênica é um acontecimento. A chave que torna essa reflexão um paradigma para os estudos das artes cênicas é que tudo o que advém no presente, enquanto uma ação (resultante ou espontânea), é um acontecimento.

Partindo do pressuposto que o acontecimento é um fenômeno que se torna realidade em um determinado espaço no tempo presente, nos deparamos com a ideia de que tudo o que (ainda) não acontece no presente é uma existência possível. Deleuze afirma que “sobre um acontecimento basta dizer que ele é possível, pois ele só ocorre confundindo-se com nada e abolindo o real ao qual pretende. Só há existência possível” (DELEUZE, 2010, p. 69). Para entender a ideia de acontecimento, é importante que o indivíduo se entenda como sujeito de um acontecimento. Mesmo que eu não seja o protagonista do acontecimento, no sentido de que a ação não é realizada principalmente por mim, se eu sou informado do acontecimento (por participação direta, ou mesmo por “ouvi dizer...”, “li em algum lugar...”, “soube por meio de alguém...”) meu organismo recebe estímulos dessa informação.

Contudo, é importante compreender que não dá para limitar o fenômeno do acontecimento à relação de causalidade; mesmo por que quando observamos o acontecimento psicofísico, o cérebro intervém diretamente na relação entre o estímulo do acontecimento e a sua recepção pelo sujeito. Isso quer dizer que o organismo humano tem como função conceber uma forma de excitação.

“(...) o “acontecimento psicofísico” não é do tipo da causalidade “mundana”, o cérebro torna-se o lugar de uma “enformação” que intervém antes mesmo da etapa cortical, e que embaralha, desde a entrada do sistema nervoso, as relações entre o estímulo e o organismo. A excitação é apreendida e reorganizada por funções transversais que a fazem *assemelhar-se* à percepção que ela *vai* suscitar. Essa forma que se desenha no sistema nervoso, esse desdobramento de uma estrutura, não posso

representa-los como uma série de processos em terceira pessoa, transmissão de movimento ou determinação de uma variável por outra. Não posso ter dela um conhecimento distante. Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonando ali o corpo objeto, *partes extra partes*, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mãe enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber. Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.114).

O acontecimento enquanto estímulo é apreendido e reorganizado pelo organismo do sujeito, de modo a *assemelhar-se* à percepção que ela *vai* provocar. Na cena, um acontecimento, ou uma sequência de acontecimentos, são capazes de comunicar ao espectador por provocação de um estímulo ou reação. Essa confusão entre o nada que antecede a ação e aquilo que a ação pretende não pode ser limitada a uma representação de variáveis com causas e efeitos. O acontecimento é uma existência, cujas possibilidades se estendem a um leque indeterminado de desdobramentos de uma estrutura perceptiva do organismo, e estão entrelaçadas à temporalidades específicas. Isso não isenta uma possível existência de certos objetivos, preferências ou prévias determinações do sujeito protagonista sobre o acontecimento. E aqui podemos também observar o acontecimento também sob o aspecto discursivo. O acontecimento transforma a condição do real, dá ação, movimento, cria outra forma de existência. É nesse sentido que Deleuze entende que no acontecimento há uma existência possível, por que a realização pressupõe alguma coisa, “(...) A linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização (...)” (DELEUZE, 2010, p.68).

A partir dos pressupostos apresentados podemos compreender uma ação como um acontecimento que se torna realidade em um determinado espaço no tempo presente, o que implica afirmar que enquanto não há ação, ou seja, tudo o que (ainda) não acontece no presente é uma existência possível. A terminologia de acontecer remete-se a expressão do latim *contigare*, que quer dizer “atingir a”, no sentido de “chegar a”, o que pressupõe acreditar que é parte do desenvolvimento de um processo ou a modificação de um estado de coisas, envolvendo ou afetando algo ou alguém.

O acontecimento do encontro é o momento em que as ações são colocadas em jogo, isso quer dizer que algo sai do lugar da existência possível para se tornar uma realização de fato. Dessa maneira, quando nos referimos ao acontecimento do encontro estamos falando de realizações que ocorrem em interação, e não se resumem ao princípio da causalidade de que uma ação necessariamente gera outra ação. Podemos afirmar que o estado de presença como linguagem da ação instaura algo, que ela dá início a algo que não existia para com isso introduzir, estabelecer com solidez, construir, preparar, dispor a algo. Mas enquanto ação ela

não corresponde necessariamente a causa ou ao efeito de outra ação, ela é um leque aberto de cartas com diversas e incontáveis possibilidades de existência. Sendo assim, ancorar-se na lei física newtoniana para definir que a ação de um sujeito necessariamente provoca uma reação do outro é ingenuamente acreditar que a ação 1 cria uma ação 2. Ocorre que na ordem do encontro, do acontecimento do encontro, que, portanto, é promoção de ambos em jogo, as ações se inter cruzam. Nesse sentido que entendemos o acontecimento do encontro na cena como uma encruzilhada de ações poéticas: no sentido estrito da palavra, trata-se de interação. Há uma influência mútua dos sujeitos, que estreitam suas relações. E dessa forma, pouco me interessa, carregando um marcador de boi nas mãos, que ao abordar e conversar com alguém esta pessoa me respondesse de uma forma determinada ou seguindo um padrão que eu pressupus existir dentro uma infinidade de ações possíveis. Aqueles encontros nas ruas do Rio de Janeiro, Maceió ou Recife, que relatei no capítulo anterior, eram verdadeiras encruzilhadas abertas com caminhos e desenvolvimentos possíveis tão quanto diferente eram as pessoas. No acontecimento do encontro, a ação é sempre mútua, compartilhada, entre dois ou mais sujeitos que testemunham com seus corpos algo: o princípio ritual que compreende uma diversidade variável de realizações possíveis em uma abordagem poética. O ritual como um conjunto de atos e práticas, seguindo um determinado padrão de comportamentos que expressa uma determinada relação entre os sujeitos, tem uma transformação significativa quando se reveste do elemento poético.

As encruzilhadas poéticas são, portanto, esse lugar da interação que a arte da presença acessa diferente da sociologia ou da antropologia, como ciências sociais, e coloca a relação humana com outra forma de vinculação e conexão. O que busquei como artista ao acionar um dispositivo poético foi performar encontros, construindo outras formas de vínculo e conexão com outras subjetividades, de modo que a cada novo encontro eu percebia novas camadas da experiência humana. Assim, eu compreendo que a encruzilhada poética é aquela maneira subjetiva que eu percebi como performar o encontro, instaurando um estado prenhe de poesia, com uma existência possível que se afirmaria de forma positiva, literalmente, quando um sujeito tomasse o objeto para si e com ele marcasse meu corpo. Esse ato do outro não é a resposta previsível, mas é uma resposta dentro de um processo que se desenvolve na presença comigo. Seja qual fosse o resultado daquele encontro, a partir da ética instaurada naquele instante, o que prevalecia era a experiência de estarmos um diante do outro, ou como disse o poeta:

na companhia de tudo,
 que nunca pensamos um no outro,
 Mas vivemos juntos, os dois com um acordo íntimo
 como a mão direita e a esquerda.
 (Fernando Pessoa)³⁷.

Esse gesto, extremamente político, é o lugar da arte da presença e de onde pode surgir tudo que é incrível. Uma palavra, um sorriso, um olhar. Esse lugar sensível é o lugar cuja verdade é partilhada da maneira mais ambígua, capaz de transformar um instante em uma eternidade. E cada interação ganha uma camada que é aderida por ambos os sujeitos envolvidos, fundando algo novo, constituindo uma relação com a lógica própria de cada encontro, de cada encruzilhada. Quando um performer propõe uma interação poética, o que ele deseja é propor uma camada poética nas relações sociais existentes, que pode acontecer de diversas formas possíveis até que o outro acrescente uma nova camada diferente da anterior e se concretize uma nova forma.

O fenômeno do acontecimento do encontro sob à luz da noção intelectual, perceptiva e analítica do que chamamos de encruzilhada poética dialoga, nesse aspecto, ao que Jerzy Grotowski (2013, p. 44) apontava como a “essência do teatro”. Grotowski afirmava que, no contexto do teatro, o encontro instaura um conjunto de confrontações, as quais identificou objetivamente como: a) a confrontação do sujeito consigo mesmo, tal como uma experiência ontológica “que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até ao seu estado mais lúcido” (GROTOWSKI, 2013, p. 44); b) a confrontação entre pessoas criativas, capaz de instaurar estados de autorevelação do sujeito e que por sua vez também é potente para motivar o outro a revela-se a si próprio; c) E a confrontação com o texto, que se assemelha ao encontro com o ator, por que este é capaz de manipular as palavras inanimadas de um texto para dar-lhes vida.

É interessante como Grotowski articula a noção de encontro com o ato de confrontar-se com algo. Que se pese meu esforço de tratar esse confronto como uma ação, independente de situá-la como causa ou consequência de uma relação humana. Evidente que em uma interação pode haver uma ação que provoque ou motive uma reação de outrém, mas há de considerar o que já falamos anteriormente que o estado de presença como linguagem da ação instaura algo, por tanto é um processo fundante de coautoria. Isso quer dizer que, em si tratando de sujeitos, A está diante B assim como B está diante de A, e a interação entre ambos é um jogo social, ela pode verte-se ou representar relações de poder, que pode alternar o

³⁷ Versos de um poema de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa.

status quo dos envolvidos, mas a existência de cada torna-se no encontro uma relação intersubjetiva. É solene, abre e institui algo novo. Ambos são responsáveis por isso.

Mas me distancio do pensamento de Grotowski, ou ao menos da afirmação categórica de que “o encontro resulta de uma fascinação. Ele implica uma luta, e também algo tão semelhante em profundidade que existe uma identificação entre os que tomam parte no encontro” (GROTOWSKI, 2013, p. 45). Certamente a generalização implicou numa tentativa de universalizar um fenômeno que é tão particular quanto os sujeitos que o envolvem. Por que pensar que o encontro é a consequência, ou o efeito natural, ou a conclusão lógica do fascínio de alguém por outro? Coloco essa indagação não como forma de negar que a cena carregue a potência de uma sensação de deslumbramento, de encanto, mas também de compreender que a qualidade ou poder de fascinar, ou seja, de exercer forte atração sobre alguém não está livre das condições que circunscrevem o acaso. E o elemento do acaso, do acontecimento casual, incerto ou imprevisível, é imprescindível para o entendimento do performer e do ator. Volto as minhas experiências nas intervenções urbanas com o *Marca-Dor*, e penso como o caso fortuito de me deparar com uma ação improvável alimentava a incerteza e indeterminação de simplesmente me colocar em um estado de presença aberto a um encontro qualquer, que independia da minha vontade, mas também contava com o acidente do destino. Essa presença era ausente de um suposto fascínio do olhar? Não, eu não posso afirmar que todos os encontros performados foram o resultado de uma fascinação minha sobre o outro ou vice-versa. Ainda é mais complicado afirmar que em cada encontro estávamos ambos em semelhante profundidade de identificação. Isso implica acreditar, em determinada medida, que a natureza ou condição do que nos distinguia também se colocava evidente no encontro. É claro que poderia haver desejo de enraizar-se, de adentrar ao outro, mas a pluralidade de situações, estados ou qualidades que se constituíam através de relações de contrates, também poderiam levar a uma pluralidade de sentimentos adversos que incluiriam a não dar importância a algo em especial, seja por vergonha ou desconsideração, até mesmo cumprir um protocolo por regra de polidez ou automatismo comportamental.

Nesse sentido, é importante também afirmar que o fenômeno do encontro no contexto da performance não cabe a um maniqueísmo romântico, tão pouco quero afirmar que Grotowski tenha o feito. Mas valeria afirmar que quando buscamos construir a noção do encontro como uma encruzilhada, estamos tentando também construir um conceito para compreender uma forma de relação ética humana, e isso implica necessariamente em nos familiarizar com a vida social e cultural das pessoas de uma determinada época e contexto. O encontro pode ser uma entrega, mas é também confrontação e nesse aspecto sujeitos depõem-

se entre si e o corpo é a testemunha sensível dessa experiência direta e aberta. Há muitas qualidades ocultas nas subjetividades envolvidas, algumas semelhantes e outras estranhas, nos restaria sublinhar algumas poucas que não conseguem escapar da nossa percepção fugidia, mas me parece que um importante passo é reconhecer que nessa efemeridade muito do que vivemos também nos escapa do registro formal, de modo que o corpo-testemunha altera-se com cada qualidade sensível e torna-se algo novo e o registro vivo dessas experiências acumuladas.

4.3 “Do momento imóvel fez-se o drama”

Na condição de performer e de ator, minha corda bamba, meu desafio e meu ofício é a minha própria presença. Por que ela representa qualquer coisa de mim, qualquer construída, dada, provocada, mas, sobretudo, instaurada. Encontrar alguém na rua, em meio a uma orquestra desesperada da urbanidade industrial, com as notas das vozes, as sinfonias dos automóveis, se esforçando para encontrar um estado de respirar que tranquilize a agitação do tempo e dos sentimentos confusos que invadem o pensamento, e olhar o olhar de um desconhecido. Tudo pode acontecer nesse contato, por que o acontecimento já existe no olhar. Ele é a janela da alma com a qual eu tenho acesso a uma experiência única de observar e ser observado. Ou como afirma Eugenio Barba,

Estar lá (...) causar interesse (...) Ainda que não se queira ser observado, *preencher o espaço, torna-se necessário*. A presença é uma qualidade discreta que emana da alma, que irradia e se impõe. O ator, quando tem consciência da própria presença, ousa exteriorizar aquilo que sente e o faz de modo apropriado, por que não precisa se esforçar: o espectador o segue, escuta (BARBA, 2012, p.210).

A que se devem os conceitos em torno da ideia de acontecimento nas artes Cênicas? O acontecimento sempre foi uma questão inerente à linguagem, como vimos anteriormente, ainda nas categorias elaboradas por Aristóteles, a argumentação em torno da unidade da ação pretende cercar o acontecimento como um fator poético e da linguagem. Embora a História nos aponte diversos momentos em que as artes cênicas sofreram críticas conceituais, sobretudo, pela filiação a uma ideia de tradição teatral europeia, faz-se necessário assumir que, mesmo com a consolidação da *performance art* enquanto linguagem, há incursões de críticas dentro do teatro que versam o acontecimento enquanto realidade artística, originária

da relação de intersubjetividade entre o ator e o espectador que não se limita ao aspecto de representação teatral de uma fábula (PAVIS, 2011, p. 6). Neste capítulo, pretendo revisitar alguns pensadores nas artes cênicas que articularam a noção do acontecimento enquanto um elemento da estrutura da linguagem teatral e, assim, também pretendemos entender uma determinada influência desses pensadores na transformação da ideia de encruzilhada poética. Nossa primeira tarefa nessa experiência de pensamento é situar as noções de acontecimento para Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor, articulando suas ideias de maneira a orientar uma teia de conhecimento. Na medida em que nos debruçamos no argumento de cada pensador, refletiremos como as abordagens destes autores tanto constituíram quanto fomentam um pensamento que entende o corpo como testemunha do que decidi tratar como encruzilhadas poéticas.

Em suas reflexões acerca da ação cênica, Antonin Artaud frisa que a linguagem física, material e sólida acaba por singularizar a natureza do acontecimento (ARTAUD, 2010, p. 525). A ação cênica, como aquilo que acontece e se torna realidade no tempo e no espaço, tanto se revela como “poesia da linguagem” quanto “poesia no espaço”, muito embora Antonin Artaud tenha sugerido que a ação cênica como poesia no espaço se estenda a um domínio que não se restringe necessariamente à palavra e, portanto, possa ter um caráter de substituir a “poesia da linguagem” em razão de que a própria linguagem da ação cênica é feita para satisfazer os sentidos.

Essa linguagem feita para os sentidos deve satisfazê-los primeiro. Isso não impede de desenvolver, em seguida, todas as consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite uma substituição da poesia da linguagem por uma poesia do espaço, que se resolve precisamente no domínio que não pertence estritamente às palavras (ARTAUD, 2010, p. 525) (tradução nossa)³⁸.

Dessa maneira, quando nos referimos ao gesto físico como um fenômeno do acontecimento, estamos reafirmando seu caráter fenomênico enquanto uma linguagem que cria uma temporalidade e espacialidade singular. E é certamente por isso que o aspecto efêmero, transitório e temporário do acontecimento situa-se além dos limites materiais de uma obra de arte, isso quer dizer que o gesto na cena excede o caráter de imagem, que restringiria a obra cênica a uma ilustração da vida, e conquista o terreno do pensamento-ação.

³⁸ Ce langage fait pour les sens doit au préalable s'occuper de les satisfaire. Cela ne l'empêche pas de développer ensuite toutes ses conséquences intellectuelles sur tous les plans possible et dans toutes les directions. Et cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots (ARTAUD, 2010, p. 525).

“Artaud falou da magia do teatro, e o modo como ele a evocava deixa imagens que nos tocam de alguma maneira. Talvez não as entendamos completamente, mas nos damos conta de que ele almejava um teatro que transcendesse as razões discursiva e psicológica. E quando, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro não é encontrada nem na narração de um evento, nem na discussão de uma hipótese com a plateia, nem na representação da vida como se vê do lado de fora, nem mesmo em uma visão – mas que o teatro é uma ação que acontece *aqui e agora*, dentro do organismo dos atores, em frente de outros homens, quando descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não é uma ilustração da vida mas que está ligada a ela *apenas por analogia*, quando nos damos conta de tudo isso, então nos fazemos a pergunta: não era simplesmente isso que Artaud falava e nada mais?” (GROTOWSKI, 2013, p. 84)(Grifos do autor).

“O teatro é uma ação que acontece *aqui e agora* (...) não é uma ilustração da vida mas que está ligada a ela *apenas por analogia*”. A questão enfatizada por Jerzy Grotowski propõe um diálogo estreito entre o fenômeno do acontecimento e a linguagem cênica. Há de se ponderar, ou mesmo como sugere a antropologia moderna, relativizar as fronteiras e o terreno movediço que pode se construir ao restringir o acontecimento a um fenômeno da vida e a linguagem a uma faculdade humana, que pode ganhar tons na arte. Seguindo os passos de Matteo Bonfitto (2013), no caso das artes cênicas, o “fazer acontecer”, emerge a partir da questão da presença enquanto linguagem. Nesse sentido, se por um lado Bonfitto debruça um olhar sobre “múltiplas presenças” (BONFITTO, 2013, p.120), cercando processos de produção entendidos como “momento presente” e o caráter processual da linguagem de performers como Marina Abramovic, por outro lado também entendemos que há uma reafirmação do *hic* e *nunc* como um fenômeno plural, ou seja, refere-se a uma variedade que se opõe ao singular, embora sempre se oriente a uma essência ou substância do ser.

É interessante observar a presença como um fenômeno ambíguo: que é plural e múltiplo, porém que se orienta a uma essência do ser. Por que se atribuo ao estado de presença uma característica oposta à noção de singular, entendo que ele é uma coisa é infinita e tem uma existência indeterminada. No entanto, se observo que as condições as quais as presenças concebidas são semelhantes e se articulam com o momento presente, o aqui e o agora, o estado de presença é condição de partida e o lugar de chegada. Ele é o início que leva a algo, uma motivação ou afeto, por exemplo, assim como é o fim que se chegou, um determinado acontecimento, por exemplo. De modo que, se encontro alguma singularidade no estado de presença como partida, ou como objetivo para alcançar algo, eu terei um conjunto de estados de presença como uma só coisa singular. Logo, artistas que performam a presença, buscando um estado de poesia por meio da experiência do momento presente, versam para uma forma de existência determinada e que é, segundo uma definição de Spinoza (2014, p. 134), uma coisa singular.

É importante ponderar que esse cenário analítico está circunscrito, quando observo que as condições as quais as presenças concebidas são semelhantes, no momento presente. Falo em presenças concebidas, não falo da presença como percepção. Ou seja, falo de presenças que parecem “expressar a ação da mente” (SPINOZA, 2014, p. 134), por que se me referisse à presença como percepção poderia indicar que a mente é passiva em relação à presença. Isso quer dizer que quando me refiro ao termo “encruzilhada poética”, ou seja, um acontecimento do encontro performado por um artista, a presença é um estado de poesia quando ambos os sujeitos envolvidos concebem que se relacionam por camadas de uma interação poética: a performance não se trata de uma ação apenas da mente do performer, por que este deseja realizar algo, mas de como essa presença é concebida pelo outro. Se o outro observa a ação do performer em um lugar de contemplação à ação, podemos acreditar que ele a percebe como tal por que sua mente está passiva diante do ato. Mas se a pessoa ao perceber que o olhar de um desconhecido lhe deflagra um pensamento sobre a própria presença do outro (performer), que poderia ser uma infinidade possibilidades, mas sua mente concebeu aquele estado de presença do performer como um estado de poesia, a pessoa olha e o vê. Isso quer dizer que ela fica atenta em olhar e passa a ter um cuidado a respeito desse olhar.

Figura 12 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte: Arquivo do Artista.

Se há algo que eu descobri de uma maneira bem particular nas encruzilhadas poéticas que aconteceram em virtude do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*, é que quando uma pessoa, na correria da vida urbana, concebe que o olhar do performer é um estado de poesia ela toma conhecimento de si e do outro, e são capazes de conversar muito em um silêncio, com poucas palavras ou ainda com palavras que são cifradas pelo olhar. O olhar do outro, que não consigo mais conceber como “espectador” ao que acontece aquele momento presente, é um olhar atento, de descoberta, de entender e dar-se conta que naquele instante somos dois mundos em interação íntima. E esse fenômeno tem uma potência cênica avassaladora, por que enquanto o performer e a outra pessoa mantém uma relação, contato visual ou físico, os dois estão convivendo com outros tantos frequentadores da ação que naquele instante passam a ver aquele encontro de uma forma de diferente. E cada novo olhar que descobre aquelas duas pessoas conversando na rua, convivendo, há uma possibilidade infinita de concepção do sujeito observador sobre aquilo que observa. Eis que “do momento imóvel fez-se drama”. Aquela imagem é uma cena para assistir, para estar presente, ter conhecimento, e por curiosidade parar e olhar, ter experiência com seu próprio corpo daquele acontecimento. É nesse sentido que entendo que a encruzilhada poética é, essencialmente, uma experiência do corpo-testemunha.

Figura 13 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte: Arquivo do Artista.

Há uma passagem de Jerzy Grotowski que nos dá pistas para uma indagação existencialista, ainda mais quando entendemos um fenômeno plural que é embrião de “múltiplas presenças”.

(...) Esse fenômeno humano, o ator no que está diante de vocês, ultrapassou o estado da própria cisão. Não se trata mais de atuar, eis porque é um ato (...). Esse é o fenômeno da ação total (...) o ator não está mais dividido, naquele momento não existe mais pela metade. Repete a partitura e ao mesmo tempo se desvela até os limites do impossível, até aquela semente do seu ser (...) (GROTOWSKI, 2010, p.134-135).

Essa afirmação de Grotowski observa a arte do ator como um fenômeno humano que não existe pela metade, por que ele está vivo e presente em uma ação total. Embora observe que a consciência do ator sobre um gesto em cena se empenha na duração de um determinado espaço de tempo, também compreende que o mesmo gesto transcorre por extremos que não se deseja ultrapassar por que foi pensado de certa forma. Mas é esse limite que também existe a essência desse artista, cujo ofício é a presença. Essa afirmação de Grotowski nos faz pensar a aproximação existente entre o ator e o performer.

Quando se pensa no trabalho do ator, especialmente ao que concerne o entendimento referente à representação de um personagem, o trabalho do ator está situado em uma determinada tradição que transborda a própria natureza das artes cênicas. Haverá quem observe o ofício do ator circunscrito na tradição teatral da representação e, por sua vez, colocará questão: estou diante de um ser real ou estou diante de um ator que atua em determinado personagem? De certa maneira, o que se questiona é a qualidade de uma presença, se ela denota por meio de uma atuação ilusória um sujeito cuja existência é artificial ou se aquela consciência que dialoga comigo é pertence ao sujeito de carne e osso que está diante de mim. Em outras palavras, aquilo que está diante de mim é a materialização de uma consciência autônoma, ou está usufruindo daquela materialidade física e corporal para me fazer crer que é uma consciência encorpada naquele sujeito que a representa? Essas questões situam a dicotomia *sujeito/persona*.

Quando situo o *olhar* como chave do estado de poesia do performer, capaz de irromper a dinâmica da vida e se fazer como ponte ou intermédio entre o performer e o outro espectador, a perspectiva da representação é deslocada ou descentrada para a questão do ser. Nesse lugar não caberia mais falar em espectador, ao menos em uma acepção restrita à recepção passiva. Esse outro está no lugar de quem observa, ao mesmo tempo que é observado, presencia e presentifica um estado de relação de modo a influir no desenvolvimento ou alterar esse estado. Ele também testemunha por que descobre,

atenciosamente, os significados possíveis que estão cifrados naquela relação íntima com o performer. A perspectiva de sujeitos que frequentam a mesma ação descentraliza a própria noção de um sujeito exclusivo ou protagonista³⁹ da ação. E não caberia reduzir isso a um jogo de ação e reação, mas percebê-lo como uma totalidade da experiência, na qual as interações acontecem como processo, e não por relação de causalidade.

Dessa maneira, compreendo que o fenômeno humano do *ator diante de você que ultrapassa a cisão do ser (sujeito/persona)* se coloca de modo semelhante, porém particular, na experiência de outro fenômeno humano: aquele *do performer diante de você cuja cisão (sujeito/persona) não é um a priori da existência*. E, nessa relação dicotômica ator/performer, situamos a presença como estado de poesia, não como virtude, mas como propriedade que determina a essência ou natureza da ação.

A presença como estado de poesia se revela como o Ser Bruto, o ser de indivisão, para Merleau-Ponty. O fenômeno da ação total que Grotowski argumenta se aproxima a ideia de que algo “que não foi submetido à separação (metafísica e científica), entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento” (CHAUÍ, 2002, p.153). Penso que a fricção arte-vida, que acontece na ação do performer, pode proporcionar esse lugar que não se admite a separação. Separar é colocar à parte o que estava junto ou ligado, no sentido de desunir, e me parece que o performer está no lugar da *indivisão*. Talvez para efeito de compreensão colocamos ainda o termo composto *arte-vida*, que se torna insuficiente por que a carga etimológica das duas palavras as coloca em um lugar de “fusão de diferente”. No entanto, no contexto artístico, juntos esses termos significam algo novo, limitado pela referência dos vocábulos e confuso diante da experiência, mas o fenômeno da ação total de Grotowski me parece estar nesse lugar e estende a sua compreensão tanto para o trabalho do ator quando o trabalho do performer. O “fazer acontecer”, que cerca a linguagem do artista da cena, ultrapassa o estado da própria cisão por que se relaciona tanto à vida quanto à arte por analogia. Não existe uma contradição quando Grotowski (2010, p.134) afirmou “você são dentro de você uma torre de babel”, pois quando a presença está em estado de poesia ela se

³⁹ Se pensarmos na ideia de protagonista, nossa reflexão incorre sobre um terreno que fatalmente se depara com a noção que se remete tradição helênica clássica. O *protagon* é o agente inicial de uma atuação e, nessa lógica, passa a ser o agente principal do acontecimento. Entendê-lo como principal parece situá-lo como centro no qual se constrói uma trama de relações em torno dele. E, sob um aspecto relacional, o sujeito protagonista não é, necessariamente, o único sujeito da ação, mas acredita-se que a ação como um todo ocorre a partir dele e com ele. Se entendermos o protagonista da ação sob a perspectiva daquele que principia alguma coisa, é a parte preliminar do fenômeno, somos induzidos a uma ideia causal da relação interativa, submetendo ou identificando alguém como quem inicia a coisa, o ato. Chegamos à seara do fenômeno relacional, o qual não caberia colocar o *protagon* (protagonista) na acepção clássica de agente inicial ou principal do acontecimento, mas que o estabelecimento ou instauração de uma relação não acontece em uma via de mão única. Ou seja, a ligação, a conexão, o vínculo entre sujeitos em uma ação ocorre em corresponsabilidade.

torna corpo-testemunha, e isso é fundamental para se entender o fenômeno da ação total, quando o ator não está mais dividido e sua presença-gesto tem necessariamente o filtro da relação intersubjetiva com um outro relacional, espectador. Nesse sentido, à luz da reflexão que Marilena Chauí faz a partir do pensamento de Merleau-Ponty, compreendo o fenômeno da ação total, que na experiência do performer dizemos que é fricção arte-vida, como um campo de interação que motiva e cria a linguagem da presença: “é o invisível que nos faz ver porque sustenta por dentro o visível, o indizível que nos faz dizer porque sustenta por dentro o dizível, o impensável que nos faz pensar por que sustenta por dentro o pensável” (CHAÍ, 2002, p. 154).

É nesse terreno que entendemos o corpo-testemunha como algo ontológico, epistemológico e metodológico, pois ele reflete a respeito do sentido abrangente do ser, a respeito da natureza, das etapas e dos limites do conhecimento humano, assim como é uma forma particular de investigação da linguagem do artista. Certamente, reside nesses aspectos um paradigma da encruzilhada poética enquanto acontecimento ou uma realidade prática artística originária da relação de intersubjetividade entre o que se convencionou chamar de ator/performer e o espectador, e que não se limita ao aspecto de representação teatral de uma fábula (PAVIS, 2011, p. 6). Estamos falando sempre de interação e intersubjetividade como algo próprio da realidade humana.

E quando nos referimos a uma certa realidade humana, o que parece ser algo muito amplo quando nos situamos no terreno das artes cênicas, na verdade buscamos nos cercar de um conceito do real diferente daquele de uma realidade ficcional ou artificialmente construída. Kantor expôs uma crítica a esse respeito, situando o fenômeno do gesto e o fenômeno do ritual como apreensões que assumem valores específicos quando se manifestam no contexto artístico de fricção arte-vida:

O surgimento do conceito de *REALIDADE “TOUTE PRÊTE”*, arrancada do contexto da vida, tornou possíveis a *ANEXAÇÃO* dessa realidade, sua *INTEGRAÇÃO* à obra de arte pela *DECISÃO*, pelo *GESTO* ou pelo *RITUAL*. E isso, atualmente, é muito mais fascinante e tem mais poder no coração do real do que toda entidade abstrata ou elaborada artificialmente, ou mesmo do que esse mundo surrealista do “*MARAVILHOSO*” de André Breton (KANTOR, 2008, p.198) (Grifo do autor).

Em certo aspecto, entendemos uma crítica que Tadeusz Kantor (2008) faz à realidade surrealista, destacando que “acontecimentos” artísticos, eventos e happenings promovem estados de presença que restitui a noção da realidade, justamente, por que recorre a algo que é comum, cotidiano ou que pode ser julgado como banal.

Happenings, “eventos” e “acontecimentos” num ímpeto reabilitaram regiões inteiras da *REALIDADE* menosprezadas até aqui, liberando-as das garras de sua destinação prosaica. Esse *DESLOCAMENTO* da realidade pragmática – esse “transbordamento” fora dos trilhos da prática quotidiana – impeliu a imaginação dos homens de modo muito mais intenso que a realidade surrealista do sonho onírico (KANTOR, 2008, p.198) (Grifo do autor).

Essa ideia de realidade, na qual Kantor sustenta seu argumenta, encontra eco em diversos movimentos na arte contemporânea. Mas no contexto do teatro há muito claro um deslocamento a respeito do problema da representação verossímil que persegue as teorias da cena desde Aristóteles. Esse “retorno do real” o qual propõe Kantor, que no contexto das artes cênicas vai de encontro ao debate instituído pelos doutos desde o aristotelismo francês do século XVII (ROUBINE, 2003, p. 32), situa o fenômeno cênico para além da questão do simulacro. Aproximando a uma leitura de Hal Foster (2014), a proposição da cena como acontecimento está mais próxima a uma questão que atravessa os meios de produção de representação que considera o envolvimento do outro no “fazer acontecer”. Ou ainda, aproximando da leitura poética de Carlos Drummond de Andrade, a cena enquanto acontecimento é o nascimento da flor que rompe o asfalto.

(...) Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 Ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralitem os negócios
 Garanto que uma flor nasceu.
 Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor (...) (ANDRADE, 2008, p. 28).

4.4 As relações humanas como lugar das encruzilhadas poéticas

“O que elas (a intersubjetividade e a interatividade) produzem são espaços tempos-relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades interativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p.62).

A estética relacional, argumentada pelo filósofo Nicholas Bourriaud, compreende uma diversidade de expressões artísticas, que revelam um fenômeno no âmbito da linguagem.

Inicialmente, esse fenômeno exige um esforço para ser compreendido, por que se acerca de significações sem encerrar-se nelas. Assim como, ao que concerne às encruzilhadas poéticas, podemos afirmar que são construções de linguagem que expressam-se por sinais percebidos em virtude da corporeidade para nos dar um sentido incorpóreo.

A esfera das relações humanas como lugar da obra de arte (BOURRIAUD, 2009, p.61) sempre foi o assunto mais caro à arte teatral e, certamente por este motivo, o filósofo nos provoca uma reflexão sobre as artes cênicas, embora seu ensaio sobre a estética relacional oriente-se pelas mudanças evidentes nas artes visuais, integrando novas linguagens que não eram abarcadas pela história da arte moderna. Há um problema quando as linguagens artísticas são organizadas ou sistematizadas como caixas de arquivo, fichadas e catalogadas, por que a natureza da criação artística acaba por causar fissuras nessas categorias e nos revela uma dificuldade da pesquisa acadêmica quando se trata de separar as expressões como adjetivações para arte com enfoque na técnica. A performance enquanto linguagem atravessa tanto o terreno das artes visuais quanto das artes cênicas, de modo que ao longo do século XX podemos perceber a persistência de vários artistas que investigam proposições fronteiriças, entre eles àqueles que empreenderam a intersubjetividade e a interatividade como formas de produzir espaços tempos-relacionais, experiências de interações humanas que se esforçam por estabelecer uma independência dos limites condicionantes da comunicação massa.

As encruzilhadas poéticas estão nesse lugar que desejam impor um limite à condição restritiva da comunicação de massa como forma de relação humana, justamente por que entendo a que a performance, enquanto linguagem da presença, pode sensivelmente conceber formas e qualidades de interação de modo a ir na contramão do entendimento que se as relações de sociabilidade são interativas e passageiras, elas são necessariamente efêmeras. O que temos com esse entendimento é, de certa maneira, uma limitação sobre as relações intersubjetivas, que são condenadas a um modelo de relação humana, quando na verdade aqueles momentos de convívio construído podem se estender e dilatar no tempo de modo a não se restringir à efemeridade de atos meramente cotidianos, passageiros e restrito às formas rígidas de formalidade e etiqueta. Ou ainda podemos afirmar que escapa desse entendimento de relações humanas, que o tempo das relações intersubjetivas depende intrinsecamente da interação que foi concebida pelos sujeitos a partir de um contato primordial. O acontecimento do encontro marcado por uma troca sensível entre as pessoas, e que entendo de uma forma particular como encruzilhadas poéticas, fundam estados de poesia que são capazes de dilatar a noção da temporalidade das relações intersubjetivas, justamente por que a maneira como se dá a interação humana nessas condições proporciona aos indivíduos suspender o modelo do

convívio humano como consumo. Quando esse modelo de relação humana é colocado em estado de suspensão, a presença enquanto estado de poesia passa a interferir na subjetividade das pessoas de modo a transformar a duração do acontecimento. Ora, se uma encruzilhada poética, enquanto contato de interatividade, é capaz de conceber nos sujeitos estados de poesia a partir da presença do outro, é por que esta forma de interação pode transformar um olhar atento à descoberta, uma aproximação entre dois desconhecidos que são capazes de conversar intimamente a partir da instauração de uma ética relacional, na qual os códigos (inclusive os olhares e as palavras) são cifrados entre eles. Há um acordo que é concebido em alguns instantes, a partir da interação entre duas pessoas que se encontram e se reconhecem como partes de um mesmo mundo, por que passaram a existir de uma maneira especial para o outro. A duração dessa experiência pode estar diretamente relacionada ao estado de poesia acessado pela presença concebida pelos sujeitos entre si durante o contato primordial. Falo em contato primordial, por que a própria noção de contato passa a ser alterada, de modo que embora os sujeitos não estejam convivendo fisicamente, como quando se encontraram casualmente na rua, a memória continua a operar como faculdade de conservar aquele contato primordial e lembrar, assim como esquecer, os estados de consciência passados e tudo que se ache associado aos mesmos. “A duração é a continuação indefinida da existência” (SPINOZA, 2014, p. 134).

Por que não posso assegurar com certeza que a duração da experiência com a performance está diretamente relacionada ao estado de poesia concebido pelos sujeitos entre si durante o contato primordial? Por que eu só consigo falar apenas da minha experiência agora, da encruzilhada poética e conceitualmente que estou envolvido quando acesso a memória dos acontecimentos do meu corpo-testemunha. Eu não consigo inferir sobre o corpo-testemunha de outro sujeito, que eu não convivo ou não tenho acesso às condições de relação humana que ele experimenta no momento presente. E é nesse aspecto que me aproximo da definição de Spinoza, que expõe a duração nos termos de uma experiência de continuação indefinida da existência:

Digo indefinida por que ela não pode jamais ser determinada pela natureza mesma da coisa existente, nem por sua causa eficiente, a qual por certo coloca necessariamente a existência da coisa, e não a suprime (SPINOZA, 2014, p. 134).

Isso quer dizer que em si tratando da linguagem da performance como faculdade de comunicar ideias ou sentimentos através de estados de presença e poesia, não conseguimos definir a duração de um conjunto de qualidades ou características com que as coisas se

apresentam aos sujeitos após o contato primordial que estabeleceu nosso convívio. Podemos deduzir sobre essas questões durante a interação justamente por que, enquanto performer eu sou parte dessa relação instaurada. Podemos inferir sobre os sentimentos que permanecem comigo por que, ao menos pela descrição dos meus estados espírito, eu consigo acessar a dados da minha subjetividade por meio da memória e do registro dela. Contudo, ambas as condições estão necessariamente atreladas ao fato de que o corpo é testemunha de uma historicidade particular, a qual eu só posso falar por dedução sobre minha experiência. E, nesse sentido, considerando a condição que os sujeitos não estão interagindo, torna-se indefinida e indeterminada a continuação da existência de um estado de poesia, de modo que seria incorreto afirmar que o acontecimento deixou de existir ou que ele está existindo no outro. A própria natureza do acontecimento é o momento presente, o aqui e agora, que lhe dá confere a existência. Nesse sentido, parece prudente afirmar que, enquanto artista que revisita por meio da memória dos acontecimentos a própria existência deles, o acontecimento continua comigo por que me transforma a partir do momento que reinstauro pela memória aquilo que meu corpo testemunhou. Por outro lado, seguindo os passos de Deleuze, basta dizer que para as pessoas as quais eu me relacionei em algum encontro, a duração do acontecimento é possível, ou seja, em relação àquela interação só há existência possível.

Reside uma questão dialética em relação ao desenvolvimento da presente tese, na qual o corpo-testemunha se localiza em uma série de cruzamentos e encruzilhadas poéticas e conceituais que preferi aprofundar em um capítulo específico no qual discutirei a fricção entre o fenômeno do gesto e cultura textual escrita. Porém, introduzirei brevemente essa questão em um determinado ponto ao que concerne à própria escrita da presente tese. Quando afirmo que nós podemos inferir sobre os sentimentos referentes aos acontecimentos que ocorreram em virtude do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*, justifico que esses sentimentos permanecem comigo de uma maneira particular que é possível, a partir da produção textual da presente tese, fazer com que a memória desses sentimentos não permaneçam exclusivamente na minha experiência performática subjetiva. Nesse momento, por meio da presente obra na qual eu assumo os princípios ontológicos, epistemológicos e metodológicos da investigação em performance art, eu estou me imbuindo de certas características propiciadoras para conferir uma descrição dos acontecimentos e dos estados espírito que me envolveram nas experiências artísticas. Dessa forma, um leitor pode acessar a dados da minha subjetividade por meio da memória e do registro que faço dela. É evidente que o acesso pelo texto tem suas restrições, ou melhor dizendo, particularidades, justamente por que a natureza da performance é o estado de presença que confere uma dinâmica

específica de se apreender qualidades e sentidos nas relações humanas. Ao dar preferência a escrever uma tese que cerca minhas apreensões, dúvidas, meios e anseios, inerentes ao meu processo poético, eu decidi colocar a construção da minha linguagem aberta e disponível também por meio da cultura textual. E essa maneira de proceder não compromete a experiência do meu corpo-testemunha, tão pouco confere ao fenômeno do gesto e da expressão incorporada uma condição inferior em relação ao texto escrito. Assim, me coloco de acordo com Diana Taylor (2013, p. 45), quando afirma que a expressão incorporada continua a participar da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita. O que ocorre é a necessidade de repensar as implicações metodológicas da revalorização da cultura expressiva e incorporada, sobretudo, diante da tensão existente com a cultura textual escrita. Se eu penso a escrita textual dessa tese como uma ação continuada das performances e encruzilhadas poéticas, as quais me propus realizar quando sai ao encontro de desconhecidos pelas ruas das cidades brasileiras e interagir com as pessoas com dispositivos poéticos, acredito que a própria escrita dessa tese é uma ação de continuidade daquelas proposições as quais lancei mão de estados de presença: ocorre que, se eu estou nesse momento, debruçado diante de fotos, livros, computador, cadernos e lápis, faço-o de modo a implicar meu corpo-testemunha em uma ação com o propósito de depor, de declarar e expressar através de mais um meio de comunicação. Em outras palavras, compreendendo em termo *latu sensu*, que continuo performando, de uma maneira particular, meu depoimento por meio da escrita dessa tese.

Como eu dizia anteriormente, a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte sempre foi o assunto mais caro à arte teatral. No entanto, ainda que percebamos que nas artes cênicas também se manifestaram aspectos que se aproximam à estética relacional, provocando, sobretudo, mudanças significativas quanto ao estatuto da obra de arte teatral, devemos admitir que a relação de intersubjetividade entre os artistas teatrais, a cena e os espectadores precedem a própria noção de arte moderna. É importante situar esse aspecto de maneira histórica, para evitar equívoco de aprisionamento de conceitos e pensadores em segmentos de entendimento puro, sem construir pontes e relações com outros conceitos e pensadores, aparentemente divergentes. Nesse sentido, aponto Victor Hugo, um dos principais intelectuais do romantismo, a identificar ou reconhecer que aspectos estéticos relacionais presentes na cena teatral se assemelhavam às formas elementares da vida religiosa, quando sacerdotes e participantes se relacionavam em rituais de maneira a elevar-se a um estado sublime.

(...) A antiguidade nada tem de mais solene, nada de mais majestoso. Seu culto e sua história se misturam ao seu teatro. Seus primeiros atores são sacerdotes; seus jogos cênicos são cerimônias religiosas, festas nacionais (HUGO, 2012, p.21).

Não quero com essa afirmação colocar todas as formas de acontecimento em uma tábua rasa e julgá-las semelhantes, forçando aproximações que também guardam limites e fronteiras. Todavia, se o princípio ritual confere uma aproximação, ao menos arqueológica, entre a cena teatral, como constructo ficcional, e o acontecimento na linguagem da performance como fenômeno de fricção entre arte e vida, não podemos omitir a relação que existe entre que o princípio ritual, a cena e o acontecimento na performance art como formas e abstrações da linguagem humana capazes de construir uma noção de tempo enquanto formas de representações sociais.

Embora com papéis definidos, todas as pessoas envolvidas em um ritual religioso participam com atos e práticas comuns. Essa condição de participantes interativos, presente no fenômeno religioso, é percebida tanto nos jogos e brincadeiras populares de grupos étnicos na contemporaneidade, quanto na gênese do teatro ocidental, como lemos em Aristóteles e em Platão. No entanto, são nos escritos de Antonin Artaud (2010), no início do século XX, que encontramos claramente a proposição de um teatro ritual, considerando o fenômeno cênico como um desdobramento cultural do fazer ritualístico religioso.

No contexto da arte relacional, a intersubjetividade e a interação, tal como destaca Bourriaud (2009), não são procedimentos teóricos ou aspectos coadjuvantes da prática artística. A arte relacional considera estes aspectos como “ponto de partida e de chegada, em suma, como principais elementos a *dar forma* à sua atividade” (BOURRIAUD, 2009, p.62).

Gostaria de me aprofundar a questões em torno do fenômeno da intersubjetividade no acontecimento e, conforme refletirei a partir da perspectiva de uma estética relacional, buscarei evidenciar nas artes cênicas o que foi alterado, especialmente no estatuto da obra teatral e como isso afeta minha compreensão de acontecimento no experiência em performance. Com isso, traçarei um breve caminho que, longe de ambicionar conclusões, buscará tão-somente esboçar um quadro teórico a fim de compreender a abordagem do fenômeno da interatividade feita por alguns artistas teatrais, a partir de suas encenações contemporâneas que revisitam o princípio das relações humanas como lugar da arte.

4.4.1 A intersubjetividade nas teorias da cena

Sabemos que há uma tradição no teatro ocidental, desde as convenções postuladas no contexto do renascimento, que propunha a forma dramática e uma autonomia da encenação diante do espectador, este que ao longo do tempo é colocado na condição de observador contemplativo. No entanto, não é incorreto afirmar que as relações de intersubjetividade sempre estiveram presentes nas artes cênicas. O fenômeno da cena não se limita a um conjunto de artifícios técnicos somados à atuação de atores, orquestrados por um encenador que coloca sobre um palco a expressão cênica de um texto. Josette Féral (2015 ,p. 138), a partir da contextualização de alguns artistas do século XX que estabelecem uma crítica ao teatro, introduziu essa noção de “recusa” ao teatro feita por esses artistas, sobretudo, apresentado seus argumentos em relação à teatralidade como exagero, ou representação de algo falso, e como jogo de atuação. A crítica desses artistas ao fazer teatral, certamente, se orienta a uma determinada tradição no teatro ocidental, que é marcada pelo aburguesamento da cultura no ocidente.

Antes do texto existe o argumento, e o próprio texto pode ser construído de diversas maneiras. Mesmo assim, o estatuto da obra teatral sempre inquiriu uma relação entre artistas, encenação e espectadores, ainda que submetesse o espectador ao distanciamento, como aconteceu no teatro naturalista e sua vertente burguesa (SZONDI, 2004). Esta que por sua vez, embora acontecesse na instituição eleita, a caixa preta do palco elisabetano, respondia contrariamente às encenações mambembes realizadas pelos teatros de rua, cuja interatividade com os espectadores era indispensável. Ou seja, não se pode negar que, fora dos palcos oficiais e da codificação que se ascenderia par a par com a classe da burguesia, há nas culturas teatrais formas de representação cuja relação de interação e intersubjetividade fogem de uma documentação textual, algumas as quais só nos restam os rastros históricos ou etnográficos nas formas elementares de vida social.

Afirmar anteriormente que as relações de intersubjetividade entre os artistas teatrais, a cena e os espectadores se remetem às formas elementares da vida religiosa e aconteciam de maneira a fazer os participantes elevarem-se a um estado sublime. Quando nos remetemos à gênese antropológica das artes cênicas, também consideramos que sua tradição ocidental transformou-se de tal maneira que no caso do teatro moderno (SZONDI, 2011), especialmente na expressão do naturalismo, a relação interativa entre artistas, cena e espectadores foi relegada, e o texto enaltecido enquanto dramaturgia. O teatro moderno assumiu a forma

dramática, enraizado no raciocínio dialético de Aristóteles e sob os auspícios teóricos do romantismo, quando as ações eram entendidas como forma de desenvolvimento e evolução de quadros narrativos, de maneira que a contradição entre os fatos resultasse em uma solução-síntese.

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de antítese (SZONDI, 2011, p.32).

Sob a forma dramática, os espectadores estão na condição de receptores, plateia para “contemplar” a encenação. Segundo Peter Szondi (2011), o drama moderno tem a tendência de reproduzir na cena a estrutura do diálogo, como forma representativa da relação intersubjetiva dos personagens no texto. No entanto, no final do séc. XIX e início do séc. XX, Stanislavski e Meyerhold já salientavam que as obras de Anton Tchékhov desafiavam os limites de um realismo naturalista, porque não se tratavam de dramas convencionais: elas não reproduziam a estrutura do diálogo, tal como os dramas realistas vigentes, e a intersubjetividade dos personagens era criada em torno de uma conversação com longas pausas e textos que refletiam a própria condição do personagem. Vejamos o que Szondi afirma sobre os textos de Tchékhov:

“monólogos debruçados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas” (SZONDI, 2011, p.50).

A especificidade da linguagem tchékhoviana explodia a centralidade do texto, e demandava uma forma diferente para sua encenação. O que vemos nessas afirmações é que o drama moderno revela-se em crise e, ao passo que o texto tornava-se insuficiente para a obra, ele também exigia dos encenadores a criação de uma linguagem cênica que fosse além da representação do texto. E, nesse contexto, Vsévolod Meyerhold, apontou a responsabilidade de se assumir o espectador como um novo criador da cena:

“Enfim, depois do autor, do diretor e do ator, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador. A nova concepção de direção obriga o espectador a *completar pela sua imaginação as alusões* feitas em cena” (MEYERHOLD, 1969, p. 38) (grifo do autor).

Diante das novas obras de autores como Tchékhov, Ibsen e Strindberg, segundo Meyerhold (1969), a linguagem da encenação teatral precisava provocar no espectador uma experiência de pensamento. Ou seja, o espectador experimentaria a obra cênica e a partir dela também cria. Ao assumir o espectador como um quarto criador da obra cênica, Meyerhold adianta uma nova mudança no estatuto da obra de arte teatral: a cena apresenta necessariamente uma relação de intersubjetividade com o espectador, ainda que não se fale em interatividade.

4.4.2 A intersubjetividade e a interação na cena como acontecimento

A estética relacional constitui não uma teoria da arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma (BOURRIAUD, 2009, p.26).

Discutimos, anteriormente, que a intersubjetividade é um fenômeno inerente à obra cênica. Vimos que as convenções postuladas sobre o drama desde o renascimento até o romantismo limitou o espectador à condição de observador contemplativo da cena. Em virtude da natureza dramaturgica de autores como Tchékhov, a encenação como representação do texto passa ser questionada no contexto do teatro. Nesse contexto, Meyerhold propõe o deslocamento do espectador da condição de contemplador para criador da obra cênica, a partir da sua experiência de pensamento. Assim, quando entendemos a esfera das relações humanas como lugar da experiência tanto no teatro quanto na performance, observamos que a subjetividade do espectador passa a ser um elemento discussão conceitual com a finalidade de evidenciar tanto o aspecto de intersubjetividade quanto o aspecto de interação no acontecimento.

A discussão em torno da intersubjetividade ator/obra/espectador e de interação entre esses elementos nas obras cênicas tem contextos específicos, acentuados particularmente pelo engajamento de alguns encenadores que buscaram retomar o caráter da cena como acontecimento. Ao que concerne às artes cênicas a noção de acontecimento compreende um espaço-tempo específico de relação com a obra. As relações de intersubjetividade durante o ato constroem um mundo particular, quando a prática artística encontra e convive com o outro. Nesse sentido, quando uma obra cênica propõe uma forma de interação, deslocando o papel do espectador e instaurando uma condição de participante, ela de alguma maneira se aproxima à forma estética relacional:

(...) a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos cabe. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (BOURRIAUD, 2009, p.31)

Em um determinado momento do processo de criação, que antecede sua partilha com um outro sujeito, é comum ouvirmos os artistas confessarem estados de ansiedade, inquietude, alguns chegar a citar também sentimentos de sofrimento ou de tormento. Ocorre que o fenômeno do acontecimento no teatro, na dança ou na performance, assim como outras obras de arte, implica, em certa medida, com uma preocupação do artista de buscar ser compreendido, de tentar que seu trabalho seja apreendido no sentido de ser capaz de conferir alguma forma de entendimento do espectador. Esse aspecto da relação social que a obra de arte proporciona e que se configura com uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), não é um produto da causalidade: pelo contrário, é uma realidade interior que pode ser acessada pelo espectador e estabelece sua base através da relação intersubjetiva artista/criação/espectador. Como entendemos que essa realidade interior se funda através de uma relação de intersubjetividade? Primeiramente, não podemos negar que a criação artística expressa a subjetividade de artistas, deste modo ela é criação e expressão. Entretanto, a existência de uma criação artística motiva a reflexão de outros sujeitos, por que ela carrega em-si uma intencionalidade. Quando eu pensei no *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* e na realização de uma plataforma de três ações, estava empreendendo uma tentativa de construindo uma maneira de pensar que é capaz de elaborar um sistema de símbolos para comunicar algo. Cada ação na sua totalidade e na articulação com as demais ações da mesma plataforma de trabalho, identifica as questões formais e poéticas, dinamiza-as no espaço enquanto experiências, criando algo novo do qual eu tenho plena responsabilidade estética. Esse trabalho é a sua criação, ele é a expressão e forma com a qual eu penso e desempenho uma experiência com a forma. Há no trabalho uma preocupação de que a experiência sensível do espectador se relacione internamente com a reflexão que me proponho a fazer a partir desse trabalho, conseqüentemente, compreendo que a experiência sensível do espectador com ele também motiva uma experiência de pensamento (CHAUÍ, 2002). Um trabalho artístico convoca o sentir e o pensar. Deduzimos, portanto, diferentes sujeitos influenciando-se, criando conjuntamente, experimentando uma realidade a partir de relações de intersubjetividade. As relações de intersubjetividade são fundamentais para entender a realidade que o espectador percebeu, isso quer dizer que elas são os princípios racionais que

justificam a existência dessa realidade. Essas relações são da ordem do sensível, são perceptíveis, mas não se esgotam na exterioridade dos sentidos: elas potencializam uma interioridade que é pensamento. Assim, acredito que a experiência de pensamento está entrelaçada com a experiência sensível. Mas o que é essa realidade sentida no acontecimento que eu partilho com o outro? Ela é uma forma de se conceber o mundo e as relações humanas. Ela é também é um exercício crítico e se orienta a outra criação de pensamento, ela é social e é sensível.

Segundo Hans-Thies Lehmann (2007), a forma dramática foi o cânone, o princípio formal, que interferiu de maneira estrutural as regras dentro das artes cênicas. Embora o autor argumente que o teatro “pós-dramático” seja tanto uma crítica à forma dramática quanto também o deslocamento da obra de arte cênica para o acontecimento, o que houve foi a reafirmação do caráter antropológico do *acontecimento*, essência ou princípio racional do fenômeno da cena.

“(…)Foi determinante para a estética teatral o deslocamento da *obra para o acontecimento*. É certo que o ato da observação, as reações e as “repostas” latentes, ou mais incisivas dos espectadores desde sempre haviam constituído um fator essencial da realidade teatral, mas nesse momento se tornam um *componente* ativo do acontecimento, de modo que a ideia de uma construção coerente de uma obra teatral acaba por se tornar obsoleta: um teatro que inclui as ações e expressões dos espectadores como um elemento de sua própria constituição não pode se fechar em um todo nem do ponto de vista prático nem teórico. Assim, o acontecimento teatral torna explícitas tanto a processualidade que lhe é própria quanto a imprevisibilidade nela implícita”. (LEHMANN, 2007, p. 100)

Quando observo uma obra teatral que propõe a intersubjetividade e interação com o outro/espectador, não posso negligenciar o aspecto de acontecimento deste fenômeno. Essa relação dinâmica faz compreender uma atividade teatral dialogando com a forma relacional, já que o espectador como componente ativo da ação cênica. Esse outro com quem me relaciono diretamente em cena não estava comigo nas salas de ensaio, nem presentificou previamente o roteiro e as intenções as quais me baseei, ele é o esperado que me aparece subitamente e cuja ação tem um nível de imprevisibilidade que faz com o acaso e casual sejam elementos fortuitos do acontecimento cênico. Esse outro/espectador tem a potência de me revelar que a investigação cênica continua no instante em que estou diante dele, construindo um prolongamento da pesquisa na cena que acontece com ele e diante dele. Nesse ponto de vista, seria, portanto, prematuro afinal que algo estava “pronto” ou inteiramente construído antes do outro/espectador. Abre-se no acontecimento cênico, na interatividade e na intersubjetividade com quem me relaciono, uma possibilidade de descoberta tão variável que impede de afirmar

com clareza que a experiência se encerrou definitivamente nesse encontro. Pelo contrário, “firmou-se um ponto” e abriu-se uma possibilidade inesperada de relação humana, forma-se uma “encruzilhada” de caminhos plurais e múltiplos.

Devo ressaltar que, embora aprecie o estudo de Hans-Thies Lehmann, que revela significativas observações acerca do acontecimento na arte teatral, percebo problemas no seu conceito de “teatro pós-dramático”. Mesmo que o autor não tenha a intenção de reforçar uma historiografia cronológica do teatro (LEHMANN, 2010), há de se considerar um deslize do crítico ao empregar o conceito “pós-dramático”. O uso do prefixo “pós” (do latim *post*, atrás de; depois de; após, em seguida) implica considerar que a forma “pós-dramática” é uma “fase” posterior ou aquilo que vem depois da forma dramática. Se Lehmann desenvolve o conceito de “pós-dramático” considerando-o como uma reação crítica à forma dramática, nesse sentido, enquanto significante linguístico, “pós-dramático” é um termo ambíguo. Os aspectos que o autor identifica como “signos do teatro pós-dramático”⁴⁰ estão presentes na forma dramática, o que nos leva a entender que uma tendência de resistir à forma dramática é inerente a ela mesma. Nesse sentido, o drama como forma não foi superado pelo teatro na contemporaneidade, percebemos expressões que colocam questionamentos, sobretudo, referente ao aspecto relacional da obra teatral. O que Lehmann identifica como “teatro pós-dramático” são teatralidades que eclodem críticas à forma dramática sem sua completa negação. Essas expressões se manifestam como alternativas discursivas, cuja ascensão está atrelada às narrativas de legitimação com determinado vínculo social da obra teatral.

Por outro lado, há também um extensivo debate em torno das artes cênicas, o que desloca o teatro do centro das discussões, para inserir sob essa mesma nomenclatura a linguagem da dança e a linguagem da performance. Embora os artistas dessas linguagens ora se aproximem a partir de proposições ou ideias semelhantes, há diferenças e distanciamentos a respeito da noção de acontecimento. É muito complicado estabelecer fronteiras entre essas linguagens, pois todas encararam de alguma maneira o paradigma da presença como linguagem e constroem soluções que se contaminam e praticamente pode mudar de artista para artista (entre coletivos e grupos de artistas também). Trata-se de uma constatação que o fenômeno da cena se apresenta de forma híbrida, forjado no próprio fazer artístico e que se resolvem numa dinâmica específica da linguagem da presença, ressignificando abordagens e formas, chegando às vias de uma *bricolage* do fenômeno cultural tal como aborda Claude

⁴⁰ A saber: a parataxe como des-hierarquização dos recursos teatrais (ator, luz, som, cenografia, etc); a simultaneidade dos recursos teatrais; a superabundância dos elementos cênicos; a musicalização (música valorizada como elemento cênico); cenografia como dramaturgia visual; e a corporeidade, ou seja, o corpo não como portador de sentido, mas como substância física e gesticulação. (LEHMANN, 2007).

Lévi-Strauss (2002). Nesse sentido, para não incorrer no terreno movediço do conceito sobre determinada linguagem, eu preferi cercar introdutoriamente alguns trabalhos específicos de determinados artistas, com a finalidade de entender também como suas proposições se localizam em uma fronteira entre o teatro, a dança e a performance, assim como oportunizar um diálogo que estabeleço nas minhas criações com os conceitos e ideias desses artísticas. Nesse sentido, introduzo brevemente alguns trabalhos dos encenadores José Celso Martinez Correa, Pina Bausch e Angélica Lidell, especialmente, àquelas expressões que situam essa “crise das narrativas” (LYOTARD, 1989) como acontecimentos do encontro, em que a noção da encruzilhada poética me parece ser muito presente.

Antes de compartilhar minhas primeiras reflexões, referentes às criações de Pina Bausch, penso que é importante partilhar um dado de ordem metodológica na realização de um procedimento de análise sobre trabalhos da artista que, ao menos durante a escrita da presente tese, não cheguei a assistir presencialmente uma obra. Meu único contato como espectador de um trabalho de Pina Bausch ocorreu durante o período que residi na França, em 2005 e 2006, quando tive a oportunidade de assistir no teatro um dos seus trabalhos. Após essa experiência minha única forma de contato com sua obra foi por meio da leitura de estudos analíticos, filmes com montagem de sua direção e filmes com montagens de sua concepção realizadas por outros encenadores. Assim vale a pena retomar o que lidamos introdutoriamente no início desse capítulo, acerca de entender como a produção textual escrita de obras de artes cênicas pode, a sua maneira e com limitação em relação à experiência com o acontecimento, revisitar questões em torno da obra e que são abordadas de uma maneira particular na experiência com a cena. Graças ao estudo de pesquisadores que produziram textos reflexivos e a videografia que tive acesso, posso ter acesso a algumas das suas produções, muito embora só tenha experimentado ser espectador de uma. Evidentemente que o acesso pelo texto escrito tem muitas restrições, mas também confere uma dinâmica específica de se apreender qualidades e sentidos a partir da obra cênica. Ao passo que pesquisadores dispõem suas impressões, escritas e audiovisuais, a partir das obras de Pina Bausch, a expressão incorporada fica circunscrita a questão da imagem, de modo que a visualidade das cenas tem o ponto de vista de quem registra e a montagem e decupagem do editor. E nessas condições, retomo também a questão posta por Diana Taylor de entender a expressão incorporada junto com outras formas de conhecimento social, tal como o arquivo e registro da obra. Em alguns trabalhos de Pina Bausch, especialmente em *1980*, ficam evidentes suas proposições da cena como totalidade, pois se revelam estruturas narrativas que escapam uma ordem cronológica única. Assim como expõe os relatos dos bailarinos da *tanztheater*

wuppertal, a construção das cenas destaca-se como o resultado de um inventário, um levantamento detalhado de gestos corporais que constroem a corporeidade de cada ator/bailarino. Os corpos dos bailarinos nas coreografias de Pina Baush expressam qualidades próprias que deixam incertos os limites entre a dança e o teatro. O processo criativo de Pina Baush foi baseado na experiência de rememorar sentimentos e manifestá-los em gestos. Esse procedimento revela também uma indagação mais arraigada à personalidade e ao inconsciente do bailarino, um trabalho de interioridade do *performer* com o objetivo de expressar algo que foi cultivado, construído e que de alguma maneira constitui sua subjetividade. Trata-se de um processo poético das sensações, isso quer dizer, que o *performer*, formado por experiências de vida que lhe geraram qualidades e sentidos, era provocado a transformar essas qualidades e sentidos em gestos, em movimentos plásticos. Nesse momento, o processo criativo do *performer* da *tanztheater wuppertal* expressava uma relação da interioridade à exterioridade, construindo uma ação que estabelece uma relação intersubjetiva com a percepção do espectador e sua experiência de pensamento. Em uma leitura a partir do registro audiovisual da obra *1980*, percebemos a repetição de movimentos por vezes exaustiva que coloca o próprio gesto em suspensão, definindo uma determinada temporalidade para apreensão crítica do espectador. Essa suspensão parece aproximar-se da chamada “ética do signo”, conforme argumentada Jean Galard (2008). Antes que o gesto, como elemento da corporeidade dos bailarinos, resuma-se a uma mera exteriorização de natureza íntima ou manifestação de um ser interior, a encenadora organiza as cenas tal como “uma forma produtora de sentido, uma configuração significativa que é supérfluo referir a uma origem substancial” (GALARD, 2008. p.46). Os gestos de natureza cotidiana deslocados para o contexto da cena teatral podem ser identificados pelo espectador, que lhe atribuem sentidos familiares. Contudo, observa-se que durante o espetáculo, quando a repetição de gestos surge como aparente “reprodução” de cenas de um cotidiano, um bailarino começa a servir uma bebida (supõe-se que chá ou café) aos espectadores, de maneira uma que me motivou a ideia de acusar criticamente uma contemplação passiva dos espectadores. Com aproximadamente uma hora de espetáculo, executando repetidamente uma partitura de movimentos gestuais, os bailarinos deslocam a cena do palco para a plateia de maneira que, ao andar em fila indiana, realizam compassadamente os gestos em sincronia com a música, integrando sua ação física aos olhares e às interações dos espectadores. Nesse momento, tanto espectadores como atores integram a cena teatral.

Diferente da leitura das encenações de Pina Baush, a possibilidade de morar na cidade de São Paulo me proporcionou acompanhar, a partir do ano de 2008, as encenações de José

Celso Martinez Correa junto ao Teat@o Oficina UZINA UZONA. José Celso realiza sua encenação de maneira a evidenciar, ao menos em alguns momentos, a cena como acontecimento ritual, não obstante é comum que os espetáculos do Teat@o Oficina iniciem e terminem com aspectos que nos remetem a cena como ritual. No Teat@o Oficina UZINA UZONA, o coletivo torna-se um sujeito teatral. Nele integram-se artistas que executam papéis distintos e colaborativos no processo criativo – encenador, atores e atrizes, músicos, *videomaker*, iluminador, sonoplasta e os demais técnicos da produção, formam um coletivo de artistas teatrais. A encenação do espetáculo *Walmor e Cacilda 64 – Robogolpe*, apresentado na sede da cia de teatro em maio e junho de 2014, iniciava como um ritual, e a forma narrativa dramática é usada como recurso para o humor, enquanto surgem em cena formas de um teatro contemporâneo que se apropria da projeção audiovisual de cenas e a iluminação executada em sincronia aos gestos corporais e à musicalização, algo próximo ao que artistas conceituais do Fluxus tratavam como *intermedia*. O espectador é constantemente interrogado e, em alguns momentos, é trazido ao centro da cena, ainda que à revelia. Na dramaturgia de *Walmor e Cacilda 64 – Robogolpe*, a história contada pelo Teat@o Oficina remete-se ao contexto dos primeiros anos do regime político da ditadura militar no Brasil, embora se costurava metaforicamente a imagens, episódios e personagens que vivíamos no recente ano de 2014, durante a realização dos jogos da Copa do Mundo de Futebol.

No acontecimento cênico realizado pelo Teat@o Oficina UZINA UZONA, o espectador é levado a abandonar de tempos em tempos o estado contemplativo. Ele é convocado para ser um participante da cena e, nesse sentido, o ator trabalha como um xamã, transcendendo a cena para um estado no qual as dicotomias cotidianas estão suspensas. Ou ainda, outro aspecto na perspectiva da cena teatral como acontecimento, ao que concerne a aproximação da atuação dos atores a uma certa *performance* quando do “uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual” (GLUSBERG, 2013, p.11).

Há algo em comum entre os atores de *1980* de Pina Baush, de *Walmor e Cacilda 64 – Robogolpe* de José Celso Martinez Correa e a atuação de Angelia Lidell em *Yo no soy bonita*, apresentada na Mostra Internacional de Teatro São Paulo, em março de 2014. Na encenação de *1980*, uma bailarina “dança” a partir da movimentação de um regador elétrico, instalado e ligado sobre o palco. Ou ainda, em outro momento, uma bailarina coloca objetos em combustão entre os dedos do pé de outro bailarino, de maneira que ele consiga apagá-los no momento em que estes começam a queimá-lo. Ainda assim, a ação hiper-realista de Angélica Lidell de corta-se em cena e alimentar-se do próprio sangue, retoma de forma mais evidente essa estreita relação arte-vida. Criada a partir das memórias de uma experiência de abuso

sexual sofrido por Angélica Lidell, a performance *Yo no soy bonita* apresenta uma crítica à sociedade patriarcal e aos papéis que são condicionados às mulheres. Nessa *performance*, a atriz executa breves e intensos atos, alguns que demonstram a mutilação do corpo, reelaborando poeticamente a violência sexual. Sua ação física se manifesta para além de uma ideia de ficção. A criação cênica deixa de ser fantasiosa e passa a agir com hiper-realismo, que pode despertar o incômodo do espectador quando da descoberta que o ato violento é real e doloroso, quando na experiência da *performer* na produção de um sentido que desperta no espectador.

Quando retomo esses trabalhos e artistas, quero apontar algumas referências nas artes cênicas que de alguma maneira afetaram, cito: a forma de inventário de ações de Pina Baush, o lugar de fala do performer em Lidell e o ato como ritual em José Celso. Embora no *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* eu demonstre outras referências pontuais para a construção de cada trabalho performático, certamente, o ato poético desses artistas da cena demonstravam a maneira como cada um expressava sua ação-pensamento e me motivava a uma atitude de construção da minha linguagem em performance.

É difícil dar uma definição à *performance*, mesmo por que isso nega sua própria ideia de linguagem artística. Considerando as observações de Roselee Goldberg (2006), nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado como a *performance*. Seu caráter “maleável” e “indeterminado”, com o objetivo de colocar a arte em contato direto com o público, foi algo significativo no trabalho dos artistas conceituais no âmbito das artes visuais, embora estivesse presente bem antes nos trabalhos dos dadaístas e surrealistas. Deve-se considerar que as ações realizadas durante encenações teatrais, ao menos aquelas que se aproximam ou se contaminam com a linguagem da *performance*, revelam alguns aspectos que não são percebidos na forma dramática. São ações empreendidas como maneira de dar vida a ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação cênica, mas que encontraram limitações formais no fazer teatral mais ligado à tradição da *representação*. São, portanto, provocações e desafio postos às artes cênicas. E, nesse sentido, tanto na *performance art* quanto em determinadas ações realizadas em encenações teatrais, o *performer* tem uma variedade infinita de como realizar seu programa ao longo do seu processo criativo e da própria execução da ação. E, dessa maneira, os artistas reafirmam que a ideia é mais importante que o produto, e que esta ideia pode ser entendida a partir de uma relação de intersubjetividade e interatividade entre o artista, a encenação e o espectador. Nesse sentido, o teatro na estética relacional revela-se como um campo de tensões entre palco e o espectador.

Tal postura pode ser entendida sob a perspectiva da relação entre estética e política, como propõe Jacques Rancière. Assim, esse teatro de formas relacionais, com intervenções dos artistas a partir das contaminações da *performance*, reagindo e criticando a forma dramática, acende também essas tensões entre o palco e os seus espectadores. “A política aí se representa como relação entre a cena e a sala, significação do corpo do ator, jogos de proximidade ou distância [em relação ao espectador]” (RANCIÈRE, 2009, p.24).

No teatro, as relações de interatividade e intersubjetividade artista/encenação/espectador assumem-se como princípios que dão forma à arte teatral, reacendem o ato cênico como acontecimento ritual e, dessa maneira, reconstituem uma comunidade emancipada, no sentido que Jacques Rancière emprega a expressão:

“Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena onde a manifestação e o efeito de suas competências são expostos incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele solicita dos espectadores que jogam o papel de intérpretes ativos que elaborem sua própria tradução, para se apropriar da “história” fazendo sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e de tradutores” (RANCIÈRE, 2008, pp.28-29) (tradução nossa).

Poderia afirmar que algumas criações de Pina Baush, Angélica Lidell e José Celso Martinez Correa me motivaram a pensar essas fricções entre a ideia de cena e a ideia de um acontecimento ritual. Mas, especialmente, ao observar como essas criações suscitam aos espectadores o jogo como intérprete-ativo para construção da própria história que se partilha na sua comunidade, me pareceu mais conveniente retornar ao princípio-ideia da *encruzilhada*, como tradução daquele idioma novo, que nasce da experiência do encontro de sujeitos de uma comunidade emancipada.

5. O CORPO-TESTEMUNHA NO PROJETO CÁLICE! OU NEGRAS MEMÓRIAS CONSTRUÇÃO N. 3

O processo poético *Negras Memórias* é um desnudamento artístico de um estado de horror que se apresenta e condiciona um conjunto de sentimentos e impressões que tenho enquanto homem negro e de origem pobre. O *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção N. 3* surgiu em 2014 como convergência de algumas experimentações em performance, que tratam dessas impressões e desse estado de horror que vinha sentindo. O termo “projeto” tal como usamos é êmico, isso quer dizer que ele é um termo que descreve um valor interno próprio à concepção de projeto utilizado no campo da investigação da linguagem artística. O campo semântico do termo envolve, assim como foi analisado por Boutinet (2002), os sentidos de intenção, objetivo, finalidade, planejamento e programa. Assim, da ideia de “projeto”, no contexto de uma plataforma política de investigação poética, compreendo nesse termo um sentido de um ativismo artístico, que propõe induzir e compartilhar outras percepções e experiências sobre a relação entre a dicotomia fonética (cálice e cale-se) e as denúncias expostas no processo *Negras Memórias*. Foi pensado enquanto uma plataforma política de investigação poética, com o objetivo de encarar e problematizar o genocídio da população negra como uma expressão do racismo à brasileira. O genocídio pode se expressar desde o extermínio deliberado de mulheres negras e homens negros, quando essas pessoas são sistematicamente submetidas à condições insuportáveis de vida, até os nascimentos em condições que não garantem ao sujeito um desenvolvimento digno e longo. Por isso construí uma plataforma na qual compreendo que o conceito de corpo-testemunha retoma mais fortemente a questão da identidade étnico-racial. Nela posso experimentar não apenas uma autoria artística, mas também o desenvolvimento de uma problemática política e social, a partir da perspectiva do lugar de fala do sujeito.

Colocar o lugar de fala do sujeito sempre foi um problema que me motivou a investigação de uma linguagem artística. Percebo esse processo poético, e de forma particular em cada dos trabalhos artísticos que realizo, como “essa palavra presa na garganta” quer gritar, mas se depara com a ambiguidade de ser tanto um som voluntário e espontâneo que deseja simplesmente ser por que já não aguenta mais o sofrimento, quanto um barulho estridente que, embora proteste veementemente uma denúncia sobre uma determinada realidade da condição humana, cause mais a indisposição, o desprezo e a repulsão, do que o afeto ou sentimento de afeição ao que proponho compartilhar.

O racismo à brasileira é um apontamento crítico, um conceito social, que cerca inúmeros trabalhos nas ciências humanas e sociais. Parte da premissa que, historicamente, a cultura brasileira foi forjada pela ideologia da “democracia racial”, fortemente defendida ao longo do século XX por alguns acadêmicos e políticos, que vislumbravam que a sociedade brasileira teria sido submetida a uma mestiçagem cultural com tamanho impacto a incorporar homens e mulheres negras e seus descendentes, dentro de uma promoção de cidadania. Ocorre que este discurso foi contraposto com os índices de inclusão social que apontam por um lado a exclusão socioeconômica da população negra e sua marginalização, atenuando os níveis de pobreza desse segmento da sociedade, que é submetida à baixa qualidade de vida e acesso restrito aos direitos universais, tais como educação e saúde; por outro lado percebe-se um Estado que fortalece as políticas de encarceramento e genocídio das populações em estado de favela, majoritariamente, descendentes da população negra.

“Como beber essa bebida amarga”? Quando o marcador social é étnico-racial, especialmente, a cor da pele, os traços faciais e a textura de cabelo, aspectos fenotípicos que definem sujeitos que vivem experiências particulares de discriminação testemunhadas pelo corpo. Além dessa experiência subjetiva capaz de interferir diretamente na psicologia de sujeitos sociais, existe uma outra questão que foi uma das teses, senão, a principal denúncia de Abdias Nascimento em sua empreitada acadêmica, política e artística que transpassa, notavelmente, o empreendimento do Teatro Experimental do Negro: existe uma censura, ora sutil ora aberta, referente à discussão dos problemas étnico-raciais que se deflagram no jogo social no contexto do Brasil. Conforme reafirmou Wole Soyinka (2016, p. 24), essa censura encoraja e perpetua a lógica a qual sempre aparece um estrangeiro ou um cidadão branco, e que constrói sua subjetividade a partir da sua experiência como homem branco, protagonizar as reflexões que inevitavelmente afetam a autodefinição do homem negro e da mulher negra e o planejamento do seu futuro.

A noção de identidade étnico-racial sempre foi uma questão que cercou minhas reflexões. Não precisaria partir dessa noção, posto que seres humanos em condições ideais e essencialistas, não precisariam dessa especificidade de distinção. Todavia, a maneira como as subjetividades de mulheres negras e homens negros são construídas em um país cujo racismo é mascarado (NASCIMENTO, 2016) me leva a acreditar que a condição humana está diretamente atrelada a experiência de indivíduos e a historicidade de grupos sociais identificados por características étnico-raciais. Minha reflexão tem esse ponto de partida, mas facilmente ela encontra diversas outras questões no percurso de uma experiência de pensamento, tais como sexualidade, classe social, nível de escolaridade, só para citar algumas

formas de representação social que me cercam e testemunho com meu próprio corpo. Esses marcadores sociais são capazes de estabelecer negociações e interpelar diretamente a própria noção de identidade étnico-racial: ou seja, encaro a noção de identidade, mais particularmente a identidade étnico-racial, como uma encruzilhada conceitual e política que revela quanto um discurso pode ser transitório, instável, mutável e efêmero.

Não penso a identidade cultural como uma abstração acadêmica. Quando observo, especialmente, o conjunto de características que me distinguem de algumas pessoas e que parece me assemelhar a outras, experimento com meu corpo-testemunha uma realidade cultural que não é engessada: ela se deflagra em mim e comigo como uma ação continuada de fenômenos culturais. Quando compreendo que meu corpo-testemunha participa ativamente desse processo, percebo quais discursos e práticas interpelam minha subjetividade. E, nessa questão, me aproximo do entendimento do sociólogo jamaicano Stuart Hall e dou prosseguimento à ideia de que o corpo-testemunha é um ponto de encontro e um ponto de sutura que me intima a prestar declarações como um sujeito particular. Acredito que a experiência de vida de uma pessoa produz uma subjetividade que lhe assegura falar sobre si, mesmo que suas considerações durem apenas um certo tempo, sejam provisórias justamente por que a própria pessoa não é um ser definitivo. Todavia, enquanto sujeito que deve respeitado como protagonista da sua própria história, ele é capaz de dizer qual seu lugar no mundo, sua perspectiva a respeito das coisas e revelar, inclusive, as práticas discursivas as quais foi afetado e modelado. Essa compreensão do corpo-testemunha me aproxima da própria questão da identidade, tratada nos seguintes termos por Stuart Hall:

(...) ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (HALL, 2000, p. 112).

Nessa encruzilhada em que me deparo atualmente, na posição de um performer negro no Brasil, não coloco em suspensão a condição humana, mas pretendo evidenciar como percebo que minha subjetividade como artista é afetada por questões étnico-raciais, questões as quais colocam minha condição humana em situações ou qualidades diferenciadas.

Embora o que eu afirmei anteriormente me cerque de diversas questões sociológicas, que podem, eventualmente, serem assinaladas como um envolvimento direto entre minha subjetividade e as questões que envolvem a problemática de uma pesquisa no terreno das artes

cênicas, a realização do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3* não se propõe a estar em um lugar de pretenso distanciamento discursivo. Trata-se de uma investigação artística, que se desdobra nas reflexões que desenvolvo na presente tese, sem a preocupação de realizar ou alcançar os pressupostos discursivos que reafirmam a neutralidade científica como caráter de legitimação da pesquisa. Entendendo que a arte e a ciência são campos de conhecimento que podem dialogar entre si, e a interação entre ambos pode revelar novas experiências de pensamento. Já afirmei no capítulo anteriormente que buscar meios operacionais que distanciassem a experiência do pesquisador das questões que ele investiga seria construir um ingênuo *sujeito-dominador*, um pseudo-intelectual. Penso que a subjetividade do artista-pesquisador não é um problema para sua investigação, pelo contrário, considerando que as questões que ele investiga estão relacionadas a sua realidade social, a subjetividade do pesquisador é um elemento importante para construir um pensamento que se aproxima do fenômeno artístico. A subjetividade do pesquisador é uma forma particular de objetividade, necessária na compreensão e interpretação a partir dos seus códigos, no sentido de habitar sua razão de ser e revelar suas estruturas e torná-la inteligível no sistema da pesquisa em arte. O pressuposto da neutralidade como forma de legitimação da pesquisa acaba esquivando-se de compreender a subjetividade do pesquisador como um pensamento sofisticado capaz de abstrair sua realidade e traduzir linguisticamente sua experiência. É importante, especialmente na investigação artística que se propõe a dialogar com a ciência retornar ao espírito que cerca experimentação poética, com a qual o princípio de liberdade motiva um grito que não se permite ser polido por uma questão de método. O *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* não se trata de uma pesquisa de aspiração positivista, mas de uma plataforma política de investigação poética que dialoga com questões sociológicas e antropológicas. Para tanto, foi elaborado um programa de ações artísticas, nas quais busquei desenvolver aquilo que entendo como questionamentos que sustentam meu processo poético *Negras Memórias*, investigando plasticidades e suas relações com estados de presença.

As ações foram pensadas articuladas e sequenciais tal como uma série, todas envolvendo materialidades e a situação relacional do meu corpo-testemunha como conceito cerceador e ativador dos trabalhos. As materialidades construídas, tal como o “marca-dor”, que conceitualmente é um objeto para marcar a dor, ou a materialidade apropriada, tal como o “cálice”, um ready-made acionado em performance, são disparadores de experiências no aqui e agora e que só fazem sentido quando as sensibilidades se abrem para uma realidade que é testemunhada silenciosamente por quem vive ou já viveu em situação de favela, ou por

alguém que se afeta com essa possível realidade vivida por outra pessoa. Não me interessa saber se o corpo-testemunha é a causa ou o efeito desse ou daquele objeto especificamente, mas compreender e colocar em evidência uma conjuntura social e política, que cerca a historicidade das condições as quais revelam esses objetos artísticos e as ações que são performadas com eles. Mais adiante, ao tratar pontualmente de cada ação, descreverei como essa conjuntura social e a historicidade das condições de uso dos objetos podem construir relações sociais e sensíveis potenciais nessa plataforma política de investigação poética.

A concepção do corpo-testemunha não pressupõe uma distinção racionalista que apreenda a dicotomia sujeito e objeto de pesquisa. De certa maneira, a chamada “doutrina do conhecimento do objeto”, que define a argumentação de Bachelard (1996) a respeito da objetividade científica. Compreendo a preocupação de Bachelard (dizer qual é), mas é difícil compreender que o conhecimento sensível determine um falso ponto de partida ou uma direção irônica para a reflexão científica. E que o necessariamente o distanciamento dessa forma de conhecimento garanta uma evidência racional. Um conhecimento subjetivo não garante um valor de convicção, um *a priori* a respeito das coisas, de maneira a determiná-las. Pensar em um controle objetivo do “objeto” não assegura que o pensamento esteja livre de construir uma convicção com anseio de verdade. Em certa perspectiva, é muito restrito pensar que quando observamos as coisas mundanas, como a experiência com a obra de arte, nos entregamos a uma embriaguez subjetiva que tem a impressão de nunca se enganar. A realidade inicial percebida já é em-si confusa e não pressupõe uma determinação do mundo, ela afeta e transforma a subjetividade camada por camada, e o espírito acrescenta em cada uma delas uma nova marca que está mais para enformar, mudar ou a atravessar aquela forma, do fixar-se e enrijecer as qualidades e os sentidos daquela experiência.

A maneira com a qual Bachelard constrói seu argumento sobre a “doutrina do conhecimento do objeto” pouco considera o quão específico e belo existe na experiência de pensamento com a obra de arte. Seguindo sua reflexão, para o autor a experiência com a obra de arte não corresponderia um estado de espírito científico por que é uma experiência que, quando arguída por objeções a respeito de seu realismo inicial, não chega sistematicamente ao “controle objetivo” (BACHELARD, 1996, p. 294). E, segundo Bachelard, o controle objetivo seria a forma com a qual poderíamos superar o primeiro ímpeto e o estímulo como puro valor manteria essa experiência ligada, capaz de motivar um conhecimento sensível, seria um compromisso falho no sentido de contrariar a objetividade do pensamento científico.

Ao retomar o conceito do corpo-testemunha, eu compreendo que realizo um distanciamento singular dessa orientação de “controle objetivo”. Ora, as sensibilidades estão

longe de ser qualidades desprovidas, inclusive, de serem norteadas da faculdade do juízo. Elas não estão isoladas no ser, pelo contrário, coabitam o ser e se diferem por contraste. Ocorre que algumas vezes, quando o espírito se engana por um pretenso controle da natureza das coisas, parece que as faculdades do sentir e do pensar são submetidas à hierarquização sem lhes conferir uma integração no ser.

As faculdades humanas cumprem mais que um funcionalismo racional da experiência do sujeito, elas são possibilidades adquiridas e constituem elementos fundamentais do corpo-testemunha, e que não estão dissociadas entre si. A faculdade de pensar não está dissociada da faculdade de sentir. Ambas coexistem no corpo-testemunha.

A experiência do corpo-testemunha no *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* teve um importante momento, que situo a partir do instante em que me aproximei da obra de alguns artistas e, nessa experiência que é única, posto que inaugurou um novo pensamento, permitiu que um conhecimento sensível surgisse de um *impensado* (merleau-ponty) e disparasse um pensamento-ação que foi a própria concretização da construção do meu trabalho artístico.

Como isso aconteceu? A pesquisa durante a especialização no âmbito da curadoria e educação em museus de arte, na qual realizei logo após concluir meus estudos de graduação, me aproximou da obra do artista Jackson Ribeiro e de um extenso universo da arte contemporânea. Se por um lado eu percebia que o estudo de Ribeiro, sobre as plasticidades construídas a partir de materiais pré-industriais, me levava a compreender as investidas de Marcel Duchamp e toda uma crítica vanguardista a um determinado discurso da arte moderna, por outro lado, a historicidade da obra de Jackson Ribeiro levou-me a um contexto brasileiro de experimentação artística que me levou a fundo ao conceito fenomenológico do não-objeto e a questão dos *happenings* posta pelos artistas neorealistas.

Figura 14 – RIBEIRO, Jackson. *Elementar 5*, 1960, pedra e ferro, 59,6cmx49cmx31,7cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Arquivo MAC USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), Prêmio Aquisição Ricardo Xavier da Silveira VI Bienal de SP, 1961.

Uma das fases mais expressivas do processo de Jackson Ribeiro, que tratei minha dissertação como “a poética do elementares”, se desenvolveu no Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960, em meio ao debate proposto pelas questões do grupo de artistas neoconcretos, alguns parceiros, colaboradores e críticos da obra de Ribeiro.

No campo da teoria de arte, o primeiro conceito foi formulado por Ferreira Gullar a partir das proposições de poemas-objetos. Tratava de compreender a arte para além do problema da representação e de não circunscrevê-la, exclusivamente, ao espaço institucional convencionado para a experiência com a arte: “(...) não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial, uma significação e transcendência” (GULLAR, 2007, p. 92). O conceito artística do não-objeto pressupõe que a experiência por meio da participação com o objeto artístico pode revelar o que ele trás oculto em si. Depois da experiência, o objeto artístico volta à situação anterior, mas Ferreira Gullar afirma o não-objeto como uma imobilidade aberta (GULLAR, 2007, p. 59). No contexto da arte brasileira, especialmente da contribuição dos artistas do movimento neoconcreto, a teoria do não-objeto se revela como uma “atitude de autonomia estética” diante das proposições dos artistas concretistas paulistas. Penso que uma das críticas mais importante dos artistas neoconcretos brasileiros, que subsidiam a teoria do não-objeto, é a experiência e o desenvolvimento de um processo de consciência crítica, corporal e perceptiva da arte contrariamente ao interesse da questão do objeto no espaço de representação.

A partir do estudo da obra de Jackson Ribeiro, debruicei-me em um contexto cujas descobertas eram cada vez mais instigantes, tanto para pensar o estatuto do objeto artístico quanto para compreender o engajamento estético-político dos artistas da época. Das obras e artistas os quais aproximei, fui arrebatado pelas criações de Hélio Oiticica, em especial os parangolês, os bólides e a tropicália, cuja relação com o universo da favela é mais direto e sempre foram forças potentes para me fazer apertar um gatilho que mirava minha crítica social.

Havia algo que me aproximava de um questionamento interno da obra Oiticica, enquanto forma de pensamento, e despertava em mim aquilo que anunciei no início do capítulo como a experiência do corpo-testemunha que retoma a questão da identidade étnico-racial, trazendo a problemática na perspectiva do lugar de fala de um sujeito veio de um contexto de pobreza. Os versos de Caetano Veloso na canção “O herói”, apresentada no primeiro capítulo dessa tese, caíram como luvas em minhas mãos, posto que o eu lírico dessa canção expressava questões que refletiam aspectos da minha história de vida e da história da minha família: “nasci num lugar que virou favela, cresci num lugar que já, mas cresci à vera”. Retomar os trabalhos de Oiticica, especialmente os parangolês e a tropicália, despertaram em mim a necessidade de também entrar no terreno da discussão artística, acrescentando outra perspectiva, sem presumir qualquer genuinidade, mas inscrever minha construção de linguagem em diálogo com questões anteriormente propostas. Ser um homem negro e de uma origem socioeconômica pobre são fatores que marcam minha vida, ainda que eu tenha, por meio da educação e da arte, me deslocado de uma situação de risco social altamente elevada, e que nem todos meus familiares ou conhecidos de infância conseguiram superar.

Conceitualmente, penso que os parangolês mostram indícios ou prenunciam o que defendo e desejo desenvolver como conceito a partir da noção de corpo-testemunha: a ideia do corpo como “fonte total de sensorialidade”, ou ainda o parangolé como obra “desfolhando o próprio corpo”. Esse entendimento das sensações dispostas como elementos essenciais que compõem o corpo, definem as estruturas as quais Hélio Oiticica afirmou se tornar conhecidas quando experimentadas pela obra: “com *Parangolé* descobri estruturas comportamento-corpo: tudo para mim passou a girar em torno do “corpo tornado dança” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 104). Se o objetivo de Oiticica era despojar as emoções e sensações através da experiência parangolé, tudo em torno do processo sensorial produzido pela percepção como um retorno ao conhecimento imediato e intuitivo, havia um interesse orientado ao conhecimento sensível que ocorre quando estamos abertos a vivência significativa que mobiliza emoções e afetos.

Ao conhecer o *Parangolé P15*, cuja a inscrição-manifesto “incorporo a revolta” expressa na capa um sentimento humano de insubmissão a uma autoridade, fui levado a pensar na superação do distanciamento sugerido por um determinado entendimento epistemológico de orientação neutra e retornar à questão das relações étnico-raciais como um marcador da estratificação social brasileira, que percebo criticamente e sob uma determinada perspectiva: àquela que testemunho com meu próprio corpo.

Figura 15 – OITICICA, Hélio. PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. (1967). Reprodução fotográfica de Cláudio Oiticica In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>. Acesso em: 03 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Eu incorporo a revolta quando consigo olhar para minhas heranças culturais africanas e, travando um debate com as referências europeias que também me educam e buscam avidamente me embranquecer. Incorporar (do latim, *incorporare*, quer dizer reunir em um só corpo) tem o sentido de algo que se dá ou toma o corpo. E quando se atribui esta ação a uma manifestação como a revolta, que é a insubmissão contra uma autoridade, isso vem a expressar uma forma de indignação e repulsa, um posicionamento crítico. Quando penso isso sou levado a recordar da importância dos quilombos como exemplos formais do que é incorporar a revolta: primeiramente, por que a noção de corpo nos remete imediatamente a um

coletivo. Isso não se finda na expressão subjetiva individual, mas busca um corpo social de reagrupamento para que dessa maneira se contrarie uma ordem estabelecida, que no caso dos quilombos se tratava de ordem escravocrata, calcada na subalternidade de indivíduos escravizados. O movimento de formação dos quilombos no Brasil era a expressão de uma incorporação da revolta, pois se constitua como levante ou um movimento de insurreição contra um sistema. Um parangolé ganhava um sentido particular no corpo de um homem negro, favelado e passista de escola de samba. A experiência com a capa ganha uma potência que conflui pensamento e linguagem. E isso reverbera nos versos de Waly Salomão:

Incorporo a revolta
 Dança do intelecto e
 Dilaceração dionisíaca
 Obsessiva idéia de fundar uma nova ordem
 Frente às categorias exauridas da arte
 E a indignação da rebeldia ética
 A quase catatonia do quase cinema
 E o júbilo epifânico do Éden
 Samba, o dono do corpo
 Expressão musical das etnias negras ou mestiças
 No quadro da vida urbana brasileira.
 (Waly Salomão)

Os parangolés estão circunscritos, justamente, no que falei anteriormente a respeito da experiência e do desenvolvimento de um processo de consciência crítica, corporal e perceptiva da arte contrariamente ao interesse da questão do objeto no espaço de representação. Ele carrega essa ideia obsessiva de fundar uma nova ordem, com a potência visceral de romper a ideia da arte como representação e a ideia do lugar do sujeito como espectador/contemplador da obra de um artista. Para uma academia, cuja referência hegemônica tem raízes profundas em pensamentos europeus, cabe cada vez realizar um movimento de retorno às perspectivas não europeias como forma de travar um debate sobre o pensamento e o fazer artístico. Se um ângulo de 90° é um ponto de intercepção entre duas retas, visualizo uma reta ou caminho a partir da influência da perspectiva conceitual duchampiana em minha formação acadêmica, assim como visualizo outra reta como um estado de rebeldia e de chamamento de Hélio Oiticica, um olhar de revolta às condições que levam a cultura brasileira criar uma sociedade que, se por um lado é cruel com os povos indígenas e africanos, por eles também forjada, como resposta ativa e rebelde à subalternidade que lhes é condicionada.

O *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* está nessa encruzilhada conceitual que me motivava a afastar de uma determinada tradição do fazer cênico, teatral e

textocêntrico, para se encaminhar em uma investigação de estado de presença e “corporeidade revoltante”. O desenvolvimento de um projeto artístico passa por diversas fases e se assemelha a um salto num abismo, cujo fim ou fosso é aparente, ilusório, desejável, angustiante, duvidoso e se mostra como a própria experiência com a arte.

Todo salto tem uma força particular provocada por uma energia que impulsiona músculos, eleva o corpo do solo e lança-o para ultrapassar um certo espaço ou recair no mesmo lugar. E isso é muito significativo para um artista quando esboça as primeiras coisas, que nem sempre seguem a organização lógica de um projeto, tal como apresentamos em uma academia. No entanto, carrega os principais: há conceitos, objetivos, estratégias de desenvolvimento e referências, tudo articulado a uma fundamentação teórica, cuja base epistêmica o artista está filiado. Há toda uma inquietude, ou melhor, inquietação. É como se o ato de inquietar-se estivesse estritamente amarrado ao próprio estado de espírito, que nos perturba com um sentimento de ameaça imprecisa e indeterminada inerente à condição humana, que se observa diante da possibilidade de fracasso e encara a própria morte como um limite (ao menos ao que concerne a ato do artista). E essa situação afetiva fundamental despertada pela consciência da inevitabilidade da morte, encanada por vezes pela própria consciência da responsabilidade decorrente da liberdade humana que tanto prezamos na arte, reluz o estado de angústia da gestação/criação de um projeto artístico.

Parece um estado desejável, por que o frio que dá na barriga desde quando uma ideia arrebatava o pensamento, suspende o tempo e se destaca no espaço nas primeiras sensações corpóreas, semelhantes em mim ao impulso de ansiedade que sinto naquele mesmo instante que antecede minha entrada em cena: nesse instante, o que me move é uma vontade de realizar algo. Falo em vontade como uma força interior que impulsiona uma realização, como uma faculdade de querer, de escolher, para livremente praticar ou deixar de praticar algo. A faculdade humana que cercava as leituras das confissões de Agostinho, resquícios de uma educação católica prenhe em minha família, e cuja redescoberta na filosofia de Hannah Arendt elucida-me toda dúvida que cercava uma noção de consciência de Sócrates e uma noção de juízo em Platão, que antes de atravessar no universo acadêmico eram sabiamente instruídos por minha mãe, ecos da sua fala de preta-velha: “peça a deus que lhe ilumine com discernimento”. Discernir aquilo que em mim grita silenciosamente, gritos em uma pluralidade aparentemente infinita de tantos *eu*, estendidos ou expandidos em *outros*, que exauem a matéria física naquela condição enunciadora que Augusto dos Anjos declarava:

Eu, filho do carbono e do amoníaco,

Mostro de escuridão e rutilância,
 Sofro desde a epigênese da infância
 A influência má dos signos dos zodíaco.
 (Augusto dos Anjos)

Quanto efeito e influência nos causa a consciência e seu discernimento ao espírito. E quanto é diferencial a vontade, como uma capacidade de escolher entre tantas alternativas possíveis, o que fazer na hora de agir. O *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3* revela a mim o prazer e o deleite de ter a vontade como superação de um capricho e como uma necessidade de conduzir de forma moral minha ação.

O aparente fim de um projeto (se é que realmente um projeto tem fim) é o início para tantos outros, de modo que coloca a própria ideia de “fim de projeto” como um engano de entendimento para o que venha a ser o início de outros projetos como desenvolvimento do primeiro. Como já falei anteriormente e coloco de maneira explícita no título inteiro, o *Projeto Cálice!* é terceira experiência artística de um processo que chamo *Negras Memórias*, uma resposta a inúmeras afetações provocadas nos anos de convivência e pesquisa no Museu Afro Brasil, em São Paulo, e de questões que atravessam aquilo que quero discutir no âmbito social e político das tensões raciais, especialmente no Brasil. Como essa terceira experiência poderia abarcar outras três proposições articuladas entre si? Três ações que pudessem objetivamente levantar questões em sobre o mesmo um ponto, ou perspectivas diferentes, objetivando uma organização programática central. Dois trabalhos cumpriram exatamente o que havia sido pensado: a primeira ação, intitulada *marca-dor*, pensada para ser uma intervenção urbana e a segunda ação, intitulada *cálice*, pensada para acontecer em um espaço fechado e logo após a intervenção urbana *marca-dor*; finalmente a terceira ação, intitulada *Preto s/ preto* (lê-se “preto sobre preto”), busca sintetizar as ações anteriores em um estudo de movimento pensado para tanto para um espaço fechado quanto para a rua.

<i>Projeto Cálice!</i> <i>Ou Negras</i> <i>Memórias</i> <i>Construção n. 3</i>	Ação 1 - <i>Marca-Dor</i> Performance em que se instaura o acontecimento do encontro como uma encruzilhada poética. Inicialmente experimentada como intervenção urbana, abriu-se a possibilidade de também ser realizada em galeria.
	Ação 2 - <i>Cálice</i> Instalação performática para galeria, acionada imediatamente após a intervenção urbana <i>Marca-Dor</i> .
	Ação 3 - <i>Preto s/ preto</i> Performances que podem acontecer em espaço aberto ou fechado, acionadas pelo jogo colaborativo a partir do anagrama formado pelas a,d,i,s.

A seguir, buscarei empreender meu referencial conceitual juntamente com uma descrição densa dos dois trabalhos realizados dentro do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*. Assim será possível compreender as referências de uma pesquisa artística e como elas foram experimentadas ao longo do programa de ações.

5.1 Uma “arqueologia” social e sensível do presente

Em 2014, esbocei as primeiras delineações e resumos do que seria o *Projeto Cálice!*. Enquanto projeto, entendo-o como um programa que se apresenta como dispositivo estratégico no qual eu investiria uma série de ações e performances que buscariam dar potência às questões as quais eu já desenvolvia no work in progress *Negras Memórias*. Por isso, tal como explicito no título “*Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*”, entendo este trabalho como uma terceira construção ou investigação dentro do processo *Negras memórias*. Primeiramente, desenhei o *Projeto Cálice* com três ações distintas e articuladas entre si: uma intervenção urbana na cidade do Rio de Janeiro, com a finalidade de usar um dispositivo poético, o “marca-dor” (objeto em aço inox e madeira), acionado como carimbo com o uso de acrílica branca; uma performance projetada para ser realizada em um lugar fechado, dentro do circuito de arte (galeria, museu, mostra, exposição ou teatro), apresentado um ready-made relacional intitulado “cálice”. O esboço inicial do *Projeto Cálice!*, que sofreu algumas intervenções, acréscimos e supressões, também tinha uma terceira ação que foi radicalmente alterada na medida em que as duas primeiras foram sendo desenvolvidas. A terceira ação passou a ser uma dança para ser experimentada tanto em uma sala de espetáculo quanto em um espaço não convencional. Mas a ideia fundamental do projeto era assumir a polissemia fonética da palavra “cálice”, como recurso linguístico e poético associado à questionamentos que ativem a memória social, que é coletiva e seletiva⁴¹. Para o primeiro “marca-dor”, escolhi a pergunta “Cadê Amarildo?”, feita a outra pessoa durante uma ação performática colaborativa, realizada na semana que completava dois anos do desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, caso ainda sem solução.

⁴¹ O jogo polissêmico da palavra “cálice” ficou muito popular no contexto da arte quando apropriados por Gilberto Gil e Chico Buarque, na composição de uma canção homônima de 1973, censurada e apenas gravada em 1978, no álbum “Feijoadá Completa”, de Chico Buarque.

Os encontros do curso *Arquiteturas do Corpo – Máscara, Mascaramento, Mutação e Expansão dos Corpos na Cena Hoje*⁴² foram descobertas de inquietação e estímulos para a experimentação do *marca-dor*. Naquela ocasião, quando eu já tinha esboçado o *Projeto Cálice!*, eu estava em uma relação conflituosa com o processo poético *Negras Memórias*, especialmente em relação à especificidade da construção de uma teatralidade cênica como linguagem. Naquele momento, minha inquietação e incômodo se manifestavam por que eu entendia que as encenações teatrais “Negras memórias de banguê” e “Negras memórias” se aproximavam em demasiado, quando não friccionavam intimamente, com dados reais da minha vida pessoal em um contexto que era aparentemente ficcional. Nessas experiências de construção cênica havia um exercício de passagem do literário, a partir de dramaturgias como composições e representações textuais, para uma cena teatral. Se por um lado elas conciliavam uma tradição que foi base para minha formação artística, usando da artesanaria dramática como forma de estetizar dados da minha história de vida, por outro lado me angustiavam justamente por que pareciam tentativas de semiotizar, deslocando signos para em seguida lê-los diferentes cenicamente, fazendo emergir simulacros de uma história pessoal por meio do meu próprio corpo em cena. Havia diversas questões que me indagavam sobre os limites da minha ação criadora e, para além de uma aventura romântica, o referido curso do programa de pós-graduação me colocou alguns desafios que também nutriram uma inspiração sobre como eu poderia libertar meu corpo em um ato que pudesse friccionar arte e vida, estreitando-as em um questionamento estético. Embora se tratasse de um curso teórico, cumprindo as exigências de um programa de pós-graduação, *Arquiteturas do Corpo* provocava artistas que respondiam aos estímulos com criação. E como a arte é uma forma de pensamento, nossas respostas como alunos foram criações a partir dos desdobramentos das nossas investigações artísticas, soluções poéticas que viriam a travar um debate com os nossos provocadores (professores), com a nossa formação artística e com a nossa poética autoral. Naquele início de investigação do doutorado, esse curso colaborou para expandir minha ideia a respeito de teatralidade, situando a mim e ao *Projeto Cálice!* em um outro lugar que extrapolava a noção restrita da cena como um quadro do visível ou um evento de composição semiótica, ou ainda como uma operação cognitiva ou fantasmagórica, para compreendê-la como um duplo-em-processo-de-criação.

⁴² Curso ministrado pelo Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa e pelo Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite de 9 de março à 8 de junho de 2015, oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC USP).

Em se tratando de um trabalho que surgia enquanto manifesto poético-político, debrucei-me em diversas referências, entre elas, *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade. “Reencontrei o poeta” que me disse para eu não fazer versos sobre acontecimentos, por que “não há criação nem morte perante a poesia” (ANDRADE, 2008, p.25). E se eu entendia o *Projeto Cálice!* como uma criação que emergia dentro processo poético *Negras Memórias*, embora ele estivesse entre um esboço de ideias e as provocações de artistas-professores, também precisava assegurar-lhe seu tempo particular de se manifestar enquanto expressão no mundo. Devo admitir que a experiência durante os estudos de doutorado me motivou outra possibilidade de jogar comigo mesmo. Ela situou toda aquela inquietude inicial de um esboço de projeto de trabalho artístico em um lugar de encontro com uma força que impulsionava uma ação latente em meu processo poético. Precisava alguém dizer: “se joga”; e, nesse caso, foram alguns mestres motivadores. Eu já estava convencido que para mim não seria suficiente ou prazeroso criar mais uma encenação teatral e, por isso, delineava meus desejos e intenções de realização em um programa de performances. Nele, eu também poderia investir minha crítica àquela especificidade de teatralidade dramatúrgica com viés textocêntrico, que me fazia reproduzir uma tradição teatral que separa a cena e o espectador, de tal modo que o primeiro fosse o sujeito enunciador e que o segundo desempenhasse o papel de uma recepção de um discurso do outro.

A primeira ação do *Projeto Cálice*, intitulada *Marca-Dor*, foi desenvolvida ao longo do curso *Arquiteturas do Corpo* e penso que foi importante travar debates com os artistas-professores. Naquela ocasião, quando eu investigava as pistas da polissemia fonética implícita nas palavras “marcador/marca-dor” e “cálice/cale-se”, eu penetrava em um universo particular dos sentidos das imagens dessas palavras. Cada uma, em um contexto específico articulado ora por minhas memórias ora por minha imaginação, encadeava coisas e fatos que construíam estados de sensações plurais. As relações que existiam entre essas palavras e o meu motivo poético-político, que atravessava a questão étnico-racial, me proporcionava uma outra forma de apreender a realidade. Essas relações são sensíveis ao corpo-testemunha, perceptíveis ao sujeito que experimenta sob um determinado ponto de vista aquilo que o corpo apreende por intuição, ou ainda que jazia impresso em sua memória incorpórea, mas que não se esgotam na exterioridade dos sentidos por que elas potencializavam uma interioridade na forma de pensamento. Assim, acredito que a experiência de pensamento por meio da investigação desse trabalho artístico está entrelaçada com uma experiência sensível do corpo-testemunha. Mas o que é essa realidade sentida ou percebida pelo meu corpo? Ela é uma percepção do mundo, um olhar sobre os homens e as relações que eles estabelecem entre si e com as coisas do

mundo. Ela é crítica e se orienta por questões sociológicas e fenomenológicas. Ela é a outra criação social e sensível. Dessa maneira, as deixavam uma condição surda, e eu lhes tocava de uma outra forma de modo que a relação com elas também me sufocava gritos, que demonstravam não apenas minha impaciência em lidar com questões que vivia à flor-da-pele, mas por que o fato de ter que dizer isso ou tocar nesse assunto era quase um sentimento de desespero. Eram palavras que se antes estavam em um estado de alienação do seu uso, um estado obscuro, em outro momento elas saíam dessa paralisia e me provocavam um estado criativo.

Nesse emaranhado de sensações-pensamentos, eu busquei construir uma ação que fosse orientada por uma subversão da noção de uma “arqueologia do presente”, tal como emprega Michel Onfray (2010, p. 83), que foi uma referência abordada no curso *Arquiteturas do Corpo*. Em *A Potência de Existir: manifesto hedonista*, o autor sistematizou, especialmente no capítulo “Uma Lógica Arquipelágica”, três princípios da arte contemporânea:

a) O princípio da “revolução do pré-feito” argumenta que o primeiro ready-made de Marcel Duchamp revelou uma ruptura na história da arte e o advento da arte contemporânea. Se observarmos em uma perspectiva estética qual foi o impacto do conceito dadaísta de ready-made, entenderemos uma crítica ao conceito clássico de escultura e da ação artística criadora, tão estimulados nas escolas de Belas-Artes. E por isso podemos afirmar que também exista no conceito ready-made uma posição antiestética, no sentido de buscar algo espontâneo, fora daquelas categorias pré-existentes na arte. A apropriação de materiais pré-industrializados e a exposição de objetos achados elaborados em série buscariam propor um pensamento sobre o espaço, que não se pautaria na construção e elaboração laborial do fazer escultórico, abrindo possibilidades de suscitar reflexões sobre o espaço, a vida social, o estatuto do objeto artístico e ato criador do artista;

b) o autor defende que a criação dos ready-mades por Marcel Duchamp foi “a morte do belo”, no sentido de uma “*desteologização* da arte em benefício de uma *rematerialização* do seu objetivo” (ONFRAY, 2010, p. 82). Com isso, Onfray menciona que o conceito do belo na arte, ao menos até a arte moderna, carrega um discurso com princípios doutrinários os quais são questionados pela criação do conceito de ready-made duchampiano;

c) finalmente, um terceiro princípio da arte contemporânea seria a “arqueologia do presente”, o qual o autor não define ou aprofunda conceitualmente. Ele dá pistas ao afirmar que o tempo da natureza cede lugar “aos tempos contemporâneos, virtuais e digitais que conhecem tão somente o puro e simples tempo presente” (ONFRAY, 2010, p.86), e, nesse

sentido, caberia inventariar as novas possibilidades estéticas, éticas, ontológicas, políticas e metafísicas da arte do tempo presente. Onfray recorre a todo um *logos* nietzschiano para sistematizar a arte contemporânea e ajuizar a diversidade do fazer artístico, mas deixa em aberto um conceito que eu penso ser potente para imergir.

Onfray aponta que a partir do referencial dadaísta e da criação dos ready-mades de Duchamp houve uma explosão de diversas investidas que, segundo o autor, podem percorrer tanto um caminho esteticamente sólido e potente, que pode durar e se desenvolver em criações interessante, mas também abre a possibilidade para investidas superficiais aquém do bom senso estético. Eu não gostaria de me deter a esse aspecto ajuizador do belo tal como o autor se propõe, por que acredito que ele esteja em uma seara de especulação vasta e um pouco confusa. Mas é importante perceber uma ideia de arqueologia do presente não somente como um inventário de proposições estéticas contemporâneas, por que colocaria a experiência com a obra de arte em um lugar limitado de operação analítica de juízo. Podemos expandir, dilatar esse conceito, e se for o caso subverte-lo, para entender que a experiência com a obra de arte é a própria obra de arte. Ela é uma obra de conhecimento por que ativa a reflexão, quando um sujeito é capaz de reconhecer, sujeito às inúmeras variáveis do momento presente, os elementos potentes e questionadores que habitam um trabalho artístico. Nesse momento, em que a arqueologia do presente está para além de um simples inventário de trabalhos bons ou ruins, o que se coloca em questão é uma experiência social e sensível que partilho e cuja responsabilidade é recíproca. É reconhecer que toda criação carrega um convite-afirmação “chega mais perto e contempla as palavras”, contempla o que a criação tem de expressão, mas é igualmente importante para esse momento a pergunta que a própria criação te faz: “trouxeste a chave?”. Por que para acessar a criação não existe exclusivamente uma responsabilidade unilateral, o ato de contemplar requer que o sujeito leve em consideração o que ele carrega consigo, como um elemento essencial a acrescentar na relação com a obra.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sobre a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(ANDRADE, 2008, pp.25-26).

Esses versos de Carlos Drummond de Andrade colocam de maneira a inverter, ou melhor, subverter uma relação discursiva: na experiência artística, caberia a ambos, artista/obra/espectador, a responsabilidade de chegar um ao outro, acessar seus códigos,

desvelar os sentidos particulares e autorais que cada um carrega e, nessa efusão lírica, transformar um encontro em uma encruzilhada de qualidades e sentidos descobertos reciprocamente. Esse convite, sincero e direto, também revela uma suavidade no trato com o outro e não me distanciava de uma perspectiva existencialista.

Para construir a ideia de uma arqueologia do presente na arte, Michel Onfray ignora o enfoque existencialista, justificando “a imbricação [da arte] na matéria do mundo” (ONFRAY, 2010, p. 80). Ora, é justamente o caráter mundano da arte, de fazer parte do mundo e sendo feita por ele e para ele, que faz sua permanência ser excepcional. Essa permanência só acontece além dos limites estabelecidos, coloca a experiência artística como algo que supera o cotidiano ou corriqueiro, por que há laços sociais e sensíveis que envolvem uma trama entre o objeto artístico e seu espectador. Eu tenho um apreço pela metáfora da trama, compreendendo os elementos sociais e sensíveis como fios que se cruzam com os da urdidura e sustentam um tecido. Subverter a ideia de uma arqueologia do presente seria entender este conceito próximo ao conceito de uma trama social e sensível: uma ideia que surtiu a partir de uma obra de Jackson Ribeiro me leva ao encontro de uma indagação que se encontra na encruzilhada com uma obra de Hélio Oiticica, que por sua vez retoma a mim como uma pergunta-resposta e volta a uma obra de Cildo Meireles ou Antonio Dias como resposta-pergunta, seguindo nessa relação *ad infinitum*. Essa arqueologia social e sensível do presente a qual me refiro é uma estrutura pesquisa e investigação de elementos e caminhos propositivos artísticos que se cruzam como em uma encruzilhada, e se interligam como se formassem uma rede.

Nesse sentido, o argumento de Hannah Arendt demonstra uma razão lógica mais coerente, no sentido de buscar aderir e aproximar a obra de arte ao mundo em que ela é produzida. Segundo a autora, em nenhuma outra coisa do mundo feita pelo homem, a noção de durabilidade aparece com tamanha pureza e clareza quanto na obra de arte. E, muito embora a mortalidade condicione os seres humanos, as obras de arte se fazem conhecer como um lugar de experiência intangível e sem um fim pré-determinado.

(...) a durabilidade das obras de arte é de uma ordem superior àquela de que todas as coisas precisam para existir (...) em nenhuma outra parte, portanto, esse mundo-coisa (thing-world) se revela tão espetacularmente como a morada não mortal para seres mortais (ARENDT, 2014, p. 209).

Essa noção de durabilidade nos faz compreender a excepcionalidade da permanência das obras de arte no mundo que, como a capacidade de atravessar os tempos e de afetar as

gerações, constrói sua própria historicidade. É possível observar como a historicidade da obra compreende um conjunto dos fatores que constituem sua história, qualificam e/ou condicionam sua existência em uma dada situação. E a partir desse caráter dialético da obra situo o que Hannah Arendt (2014, pp.209-210) acredita que, entre todas as coisas tangíveis na cultura, as obras de arte são as mais intensamente mundanas, justamente, por que elas são capazes de alcançar a permanência através dos tempos.

Em um artigo mais compacto, dirigido como um aprofundamento reflexivo a respeito das relações existentes entre a sociedade de massas e a cultura, Arendt (2013) retoma a questão da durabilidade das obras de arte, buscando compreendê-la nos contextos em que elas podem vir situadas como entretenimento. Ela defende a proposição de que a cultura fica ameaçada quando a obra de arte, e outras coisas seculares produzidas pelo presente ou pelo passado, são tratadas como meras funções para o processo vital da sociedade. A argumentação da autora se orienta em discutir que esse caráter de funcionalidade é indiferente em saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior, de modo que as coisas produzidas pela cultura ficam sujeitas exclusivamente a satisfazer alguma necessidade da sociedade. Enquanto artista, eu me aproximo da ideia da filósofa quando entendemos que a experiência com a arte “é cultural na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ela novamente desapareça do mundo fenomênico ao ser usado e consumido” (ARENDT, 2013, p. 260). De certa forma, o que abordo como arqueologia social e sensível da obra de arte está, justamente, na contramão da perspectiva de tomar uma obra de arte como objeto funcional para ser usado ou consumido. Quando na condição de espectador da obra de outro artista meu espírito é arrebatado pela experiência com ela, e essa experiência navega nos mares da arte como forma de pensamento, eu compreendo que nesse contexto as relações de intersubjetividade artista/obra de arte/espectador motivam a construção de uma estrutura capaz de pesquisar e investigar interrogações artísticas em questão, e que ficaram abertas justamente por que não ocorrem na natureza: elas ocorrem no mundo feito pelos homens e como obras de arte “possuem uma certa permanência que vai da durabilidade ordinária até a potencial imortalidade” (ARENDT, 2013, p. 262).

Quando me debrucei em meio a um estudo a partir da linguagem de Jackson Ribeiro fui arrematado por uma historicidade particular que me levou a entender a ligação da sua obra com as obras de outros artistas contemporâneos. Não acredito, porém, que a obra de Jackson Ribeiro tenha servido como porta para chegar a obra de outros artistas, mas entendo que as questões que me deparei em seu estudo não se encerravam nela. Não se tratava da reflexão

exclusiva de um artista, mas eram indagações que atravessavam a experiência de uma geração e se remetiam a um debate artístico anterior àqueles que o produziam no seu tempo. Diria, portanto, que era uma obra que se expressava por meio da poética de alguns artistas, e era capaz de estender a própria noção de tempo experimentada por essa discussão.

E como a obra de arte é uma coisa do mundo que é capaz de nos despertar a faculdade de pensar, ao estar me encontrar em uma rede de comunicação e linguagem, com fios distintos e condutores do próprio Ser da linguagem, eu pude abrir ou acessar a um canal ou portal de diálogo com o Ser, e gozar de uma experiência de pensamento ao passo que construía um trabalho autoral. Enquanto trabalho artístico, o *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* relaciona-se com sentimentos humanos, ele é expressão viva do entusiasmo e da emoção com a qual eu busquei superar um estado mudo de desalento, inteiramente articulado com a minha condição e experiência de vida. E se por um lado esse trabalho artístico se configura como um grito emitido como uma forma de protesto veemente, ele também é uma construção da linguagem dentro de uma historicidade primordial relacionada a outras obras de arte. Essa impressão particular vem reforçar o argumento que compreende um trabalho artístico como “uma capacidade humana que, por sua própria natureza, é comunicativa e aberta-ao-mundo [world-open], transcende e libera no mundo uma apaixonada intensidade que estava aprisionada no si-mesmo [self]” (ARENDT, 2014, p. 210).

Dessa maneira, entendo a obra de arte como forma de pensamento e sua imbricação na matéria do mundo compreende a capacidade humana de pensar. A ideia de uma arqueologia do presente não se trata de um absurdo conceitual, mas a maneira tal como Michel Onfray a apresenta se torna uma renúncia ao próprio fenômeno artístico quando se pensa como um “direito de inventário: separar a positividade magnífica da negatividade residual. Defender a força ativa, recusar a força reativa. Donde uma espécie de medicina legista” (ONFRAY, 2010, p. 84). Inventariar, como um processo frio e estritamente calculado, listar e catalogar são ações que esvaziam o sentido da obra de arte e colocam o observador/espectador como sujeito cujo juízo está numa condição absoluta. O que adiantaria para uma pesquisa em arte sistematizar trabalhos artísticos, descrevendo pormenores e minúcias, manipulando as criações sem habitá-las enquanto forma de pensamento? Já afirmamos alhures que a subjetividade do pesquisador de arte é uma forma de objetividade específica com a qual desfrutaremos a aproximação com a obra de arte, e lhe asseguraremos sua potência de existir para nós como uma coisa excepcional no mundo. Dessa forma, na investigação do *Projeto Cálice!*, enveredei-me pelos caminhos que situam uma encruzilhada entre a pesquisa de obras de artes visuais e a realidade social que condiciona minha experiência sensível, ambas como

motivações criadoras de um programa ações performáticas que compreendem um trabalho artístico.

Primeiramente, entendemos a arqueologia como um estudo das culturas por meio do objeto material que restou como rastro ou dados da vida de um determinado povo. Nesse sentido, compreendermos uma abordagem arqueológica que não necessita recorrer ao procedimento de escavação, coleta, sistematização e recolhimento do objeto para sua salvaguarda museológica, que é um processo costumeiramente associado ao trabalho arqueológico. Há, por exemplo, o procedimento de observação do objeto *in situ*, (no sítio, em situação de localização), quando o objeto é observado onde foi localizado, sem sua remoção para um espaço museológico ou fora do seu contexto arqueológico. Quando nos abrimos a essa perspectiva, pensamos uma arqueologia social e sensível do presente deslocada para a observação e realização da investigação em performance em um *site specific work*. Com isso podemos agregar outra ideia para uma arqueologia do presente, expandindo aquela que discutimos anteriormente. Se por um lado entendemos a arqueologia do presente como uma estrutura pesquisa e investigação de elementos e caminhos propositivos artísticos que se cruzam como em uma encruzilhada, e se interligam como se formassem uma rede. Por outro lado, na perspectiva da criação artística autoral, oriunda dessa encruzilhada como desdobramento de pensamento em uma historicidade primordial, e aqui me refiro especialmente ao programa de ações do *Projeto Cálice!*, uma arqueologia do presente trataria de investigar a realização do trabalho artístico performático compreendendo o(s) lugar(es) específico(s) onde as relações sociais e sensíveis motivadoras da criação artística encontram sua potência de expressão/comunicação.

5.2 Intervenção urbana *Marca-Dor*

Não reivindico uma singularidade com o *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*, mesmo porque nele eu me aproximo de conceitos e estratégias que não são novidades na arte contemporânea. A inspiração para minha investigação nesse trabalho reside como respostas às criações de artistas que constituem meu repertório de conhecimento em arte, combinadas com as reflexões que surgiram como experiência de pensamento. Entendo que meu trabalho propõe de forma autoral uma flexão de determinadas questões artísticas e conceituais na arte contemporânea, que apreendo como base ou fundamento para o meu

processo poético. Dessa forma, meu trabalho se assemelha poeticamente a um fio de contas⁴³, um tipo de colar cuja composição é feita de pequenos objetos enfiados em uma fibra natural de modo a se dispor encadeados, unindo uma pequena pedra de uma cor específica ao lado de outra pedra de cor igual ou diferente, e que juntas acrescentam um novo sentido atribuído à totalidade do colar. O que eu faço é flexionar, em determinado contexto, algumas questões conceituais da experiência artística e, dessa maneira, modelar essas questões para que elas se relacionem com aquilo que me interessa. Tal como um fio de cotas, meu trabalho é a resposta de experiências nas relações humanas as quais estou submerso por meio da arte, das relações étnico-raciais, das relações de parentesco e da memória da encruzilhada dessas relações em minha subjetividade. Nesse caso, em diálogo com Beth Lopes, a questão da memória nesse trabalho é um “lugar de alteridade”, de modo que eu entendo que meu corpo testemunha a historicidade das relações humanas que vivi e se constrói como “modo de conhecimento de si” (LOPES, 2009, p. 137). A partir disso, entendo que por meio da experiência de pensamento todo conceito com o qual tive contato revelou sua propriedade de expandir-se, transformar-se e, quando possível, foi capaz de retornar a uma forma primordial. Sinto que algo novo se coloca no mundo utilizando-se do meu traço autoral, por meio do qual restauro alguns conceitos que já fora abordados em outros contextos de uma maneira particular. Com a intervenção urbana *Marca-Dor* busquei dar ênfase a questão da memória, assim como seu duplo, o esquecimento, e para tanto performei com a efemeridade da ação. Ao lidar com a memória/esquecimento no ato como acontecimento, sem qualquer caráter de genialidade tentei cercar uma poética da memória enquanto poética de um instante vivido, capaz de acionar por meio de um encontro casual uma experiência social e sensível com uma pessoa desconhecida. E a partir desse encontro casual, inicialmente por meio da comunicação não-verbal, especialmente com a interação de olhares, transformando-se em uma conversação verbal, para finalmente se deflagrar na comunicação codificada pela escrita, despertar uma experiência de pensamento.

⁴³Um “fio de contas”, também conhecido como “guia”, “colar de santo” ou “cordão de santo” é um colar usado pelos adeptos das religiões afro-brasileiras. Geralmente, é feito de miçangas coloridas, sendo que a cor do colar indica a divindade do seu usuário, que dependendo da tradição pode ser orixá, inquice ou vodum. Cada fio de contas tem um significado particular: por meio dele é que se pode saber o grau de iniciação de uma pessoa na religião e a que tradição ele pertence. Geralmente o fio de contas é feito com “cordonê” (um fio feito de algodão puro, cujas fibras são unidas por uma máquina de tear), para absorver o axé, a energia vital, do amassi (banho de ervas) e do abô (folhas sagradas) a que o indivíduo é submetido, e absorver outros axés. Pode ser chamado de fio de conta desde um fio único de miçangas até um colar com vários fios presos por uma ou várias firmas. A quantidade de fios pode variar de uma tradição para outra na correspondência de cargos. Pode ser feito de gomos intercalados com firmas.

Uma das questões que atravessaram as investigações do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3* foi a ênfase do problema do corpo como lugar da obra de arte, reconhecendo-o como suporte físico onde se pode registrar e inscrever informações, neste caso, gravadas por meio de uma ação com um marcador com o efeito de um carimbo. O carimbo tem um duplo objetivo: é uma maquiagem gráfica sobre o corpo nu, diferente do grafismo corporal indígena, o grafismo do carimbo é nominal, ortográfico, por outro lado, o carimbo também é uma marca gráfica textual política, uma sorte de escrita performática que também mascara ou maquia um discurso. Ao passo que o carimbo também se torna um dispositivo, com a finalidade de ser usado tanto pelo colaborador sobre o corpo do artista, quanto do artista sobre o corpo de um colaborador em um ato solene, como uma sorte de manifesto público entre corpos: uma memória que se remete a um acontecimento social, cujo relato ou narração pode ser acionado por questionamento social e sensível. Nesse sentido, também quero jogar com a perspectiva da ação e da presença, quando do “uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual” (GLUSBERG, 2013, p.11). O uso do carimbo pelo colaborador aconteceria a partir do convite/motivação que eu lhe faria com a questão: “você poderia marcar no meu corpo a sua dor?”.

O carimbo seria inspirado em um ferrete, um marcador de boi feito de ferro, cuja historicidade de uso no Brasil também se remete à marcação de escravos. Segundo Jacob Gorender (1985, p. 50), a marcação à ferro em brasa remete-se, inicialmente, à uma prática relacionada ao tráfico negreiro e estava relacionada à identificação da propriedade de uma mercadoria com a finalidade de coibir fraudes dos compradores. Como no Brasil o escravo era concebido como uma mercadoria, essa prática era naturalizada culturalmente. Com o crescente evento de fugas e formações de quilombos, a marcação também foi atribuída como castigo. Vejamos o anúncio do jornal *Diário de São Paulo* de 19 de dezembro de 1884:

Escravo Fugido

Acha-se acoutado nesta cidade o escravo pardo de no me Adão, de 29 anos de idade, pertencente ao fazendeiro abaixo assinado. É alto, magro, tem bons dentes e alguns sinais de castigos nas costas, com as marcas S.P. nas nádegas. É muito falador e tem por costume gabar a província da Bahia, donde é filho. Quem o prender e levar à Casa de Correção será gratificado com a quantia de 200\$000. São Paulo, 17 de dezembro de 1884. Saturnino Pedroso. (MENNUCCI, 1938, pp.116-117).

Conforme nos informam as fontes historicamente documentadas, era comum essa prática de tortura de africanos e seus descendentes, que vieram ao Brasil na condição de escravos. A partir desses dados projetei um ferrete, convertido em um dispositivo poético que intitulei “Marca-Dor”, um objeto para marcar a dor humana. Nele, desenvolvo um jogo

polissêmico linguístico com a palavra, que também experimento com a ação “cálice”, a segunda ação do programa que tem o título homônimo. Para o elaborar “Marca-Dor”, eu precisei testar o design das letras e a matéria-prima que melhor solucionassem graficamente, o que resultou na forja do aço inox para a construção formica das letras em design Arial.⁴⁴

Figura 16 - *Instrumentos de castigo*. Em ferro e madeira, séculos XVIII e XIX, conjunto de peças destinadas a castigar, imobilizar e marcar escravos no Brasil: viramundo, libambo, cinto de ferro, palmatória, mordaca, gargalheiras, algema com cadeado e ferros de marcar. Fonte: Museu Histórico Nacional. Disponível em: < <http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria12/mh-g12a056.htm>>. Acesso em: 03 de Ago. 2017.

O “Marca-Dor” carrega, portanto, uma historicidade que também se explicita no próprio título. Desde que a ideia despontou e iniciei uma pesquisa de materialidade, tive o interesse em cercar uma performance da memória da violência e da tortura. Quando pesquisava essa solução me deparei com um trabalho de Cildo Meireles que, de alguma maneira, motivou-me um debate. Em uma exposição no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo, conheci as *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Célula*, de Cildo Meireles (1970). Nesse trabalho, o artista carimba frases provocativas em cédulas de papel-moeda com grande circulação no mercado, de modo que as cédulas como

⁴⁴ Posteriormente, descobri por meio de matérias jornalísticas que o ajudante de pedreiro Amarildo era conhecido no trabalho como “boi”, porque ele era forte e realizada o trabalho braçal de carregamento de sacas nas costas. Uma coincidência que potencializou mais a ação.

materialização de transações monetárias pareciam ganhar o sentido de um circuito ideológico específico.

A partir dessa referência artística, eu pretendia também expandir ao domínio do corpo uma ideia que me motivou a partir de uma leitura das *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Célula*, de Cildo Meireles (1970), especialmente, àquela em que o referido artista gravou em notas de cruzeiro, então moeda oficial brasileira, a frase “Quem matou Herzog?”. Cildo Meireles afirma que esta obra “funciona no interior de circuitos de controle de informação não-centralizada, onde o indivíduo pode se fazer ouvir numa escala muito grande, desproporcional à sua condição individual” (MEIRELES *apud* HERKENHOFF, 2001, p.56). Observando a obra de Cildo Meireles, considerando o contexto do regime de exceção, durante o governo dos militares (1964-1985), sua expressão é incrível, astuciosa, consegue sintetizar uma questão arte/política de forma bem interessante, subvertendo, inclusive, o momento de censura o qual vivia o país.

Figura 17 - MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Célula*, 1970. Gravações sobre cédula. Dimensões variadas.

Por outro lado, no contexto da democracia em que vivemos, indago-me constantemente se ainda é possível desconsiderar a potência de construir linguagem com o próprio corpo e por meio de uma ação dele? É evidente que essa questão para um ator tem outra conotação. Como as artes cênicas se relacionam de uma forma paradigmática com o gênero dramático e isso provoca diretamente desdobramentos na arte do ator. Situando minha questão, penso a partir da minha experiência individual qual é a condição do corpo de uma pessoa negra na atual sociedade brasileira, e como essas subjetividades constroem um corpo em meio às pressões econômicas, sociais, psicológicas e culturais. Parece-me que é justamente isso o outro lado de

Negras memórias, um ponto de apoio ou mesmo oposição direta, como uma contra-máscara para o ator-mascarado.

A máscara não é o território do absoluto. Quando posta em movimento as leis se relativizam. Imagem que é outro-você torna-se você e volta a ser você-outro. Invasora de um corpo que é invadida por outro (COSTA, 2010, p. 276).

Nesse momento, eu gostaria de me deter em esboçar quais são as questões sociais e sensíveis que levaram à construção do primeiro *marca-dor*, e como elas foram circunstanciais para a escolha do lugar onde aconteceria a intervenção urbana.

Desde 2013, uma onda de manifestações públicas assolava o país. Pouco se falava ou discutia sobre a origem das primeiras manifestações nesse período e o pouco que se comentava era atribuído ao movimento “Passe Livre”, que anualmente realizava manifestações contra os reajustes da tarifa de transportes urbanos, especialmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Ocorre que em 17 de julho de 2013, o desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza na favela da Rocinha, maior favela da cidade do Rio de Janeiro, explodiu uma questão que não era pautada pela opinião pública: o genocídio da população negra, especialmente nas comunidades onde o governo do Estado empreendia operações de combate ao tráfico e instalação de Unidades Polícia Pacificadora (UPP). O ajudante de pedreiro havia sido abordado em uma dessas operações e levado para a UPP da Rocinha, de onde não se teve mais notícias. A família registrou o desaparecimento de Amarildo de Souza e, desde então, moradores da comunidade se organizaram em um levante popular exigindo providências do Estado do Rio de Janeiro em relação ao caso. As manifestações saíram do morro e desceram para o asfalto, e diariamente via-se mobilizações crescentes no Rio de Janeiro pautando a discussão da segurança pública. Todas essas manifestações eram marcadas com faixas e bandeiras com a pergunta “Cadê Amarildo?”, que logo tornou-se um mote para questionar o Estado sobre um fenômeno recorrente e pouco conhecido pela sociedade que não vive nas favelas: o desaparecimento e assassinato da população negra e pobre, inclusive atingindo cidadãos sem envolvimento com ilícitos. O que acontecia naquela ocasião era que o Rio de Janeiro escancarava um problema social brasileiro: era rotineira a morte e o desaparecimento de homens e mulheres negros e pobres, moradores e periferias brasileiras. As operações policiais de invasão de favelas instalam no Brasil um estado de guerra civil que não é mais noticiado pela grande mídia. Um verso do rapper Criolo era certo em relação a essa denúncia: “como assim ‘bala perdida’? O corpo caiu no chão”. Comumente o discurso jornalístico camuflava os confrontos entre traficantes e

a polícia militar com a notícia de que uma comunidade foi “pacificada”. E dessa maneira a favela se consolidava como uma trincheira onde se travava uma batalha, ao passo que se omitia sua qualidade de lugar onde vive cidadão que não são assistidos pelo Estado nas condições humanas mínimas. Em um verso da canção “A minha alma” da banda *O Rappa*, “paz sem voz, não é paz é medo”, evidencia-se a contradição de buscar resolver um problema social por meio da política da segurança pública.

Com a crescente adesão da classe média às manifestações públicas, novos sujeitos políticos foram aparecendo. Com a eminência de uma pré-campanha para os cargos eletivos do executivo e legislativo federal e estaduais, a bandeira do “Cadê Amarildo?” foi aos poucos diminuindo, novas bandeiras foram surgindo, algumas com as reivindicações mais genéricas tais como “melhorias na Segurança pública”, “Educação de qualidade” e, finalmente, o caso do desaparecimento de Amarildo de Souza desapareceu da grande mídia. As manifestações continuaram e foram crescentes. Algumas com organização popular e reivindicação objetiva, muitas com forte apelo partidário e algumas com orientações nacionalistas e autoritárias.

Foi a partir desse contexto que criei o primeiro *marca-dor*, um dispositivo poético performático para marcar a dor. Um objeto construído de aço inox e madeira, atualmente fabricado para marcação de animais, mas que também foi, ao menos no contexto da escravidão brasileira, um utensílio em para marcar homens e mulheres escravizados. A primeira marca ou inscrição que experimentei foi a pergunta “Cadê Amarildo?”, que acionaria durante um encontro com um desconhecido, solicitando-lhe marcar em meu corpo sua dor e perguntando-lhe se lhe interessaria marcar no seu corpo a minha dor. O objeto seria pintado de tinta fresca acrílica de cor branca e a marca tangível apareceria tal como um carimbo. E, a partir dessa provocação de uma arqueologia social e sensível do presente, eu entendia que convinha devolver ao Rio de Janeiro o questionamento que os próprios cariocas expuseram ao Brasil.

Figura 18 – Imagem espelhada/investida do “marca-dor”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte: Arquivo do artista

A potencialidade dessa ação se mostrava maior enquanto intervenção urbana na cidade do Rio de Janeiro, e ela precisava acontecer em lugar público com grande circulação de pessoas. Para essa ocasião, se essa ação acontecesse em uma outra cidade ou em um espaço convencional, uma galeria ou espaço cênico institucionalizado, levaria o trabalho performático para um formalismo que perderia sua potência de intervir no cotidiano das pessoas. Essa ação precisaria acontecer nas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro e ela seria um dispositivo importante para que eu pudesse encontrar com pessoas por meio de um ato performático.

E, não se trata de uma arqueologia voltada a um objeto material, posto que a performance enquanto linguagem revisa o estatuto do objeto artístico e sua condição efêmera de acontecimento é singular. A subversão de uma arqueologia do presente, com um olhar sobre o comportamento violento do extermínio da população negra brasileira, estaria mais próxima a uma *antropologia do presente*, ou seja, de um pensamento sobre o comportamento humano nos tempos atuais. Não se trata de um trocadilho com os fundamentos das ciências, mas compreender a performance como linguagem, linguagem da presença, do estar com o outro, da ação, como potência de experimentar com o outro um pensamento-ação, ou como afirmou Merleau-Ponty:

É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia... (MERLEAU-PONTY, 2013, p.17).

Nesse sentido, entendíamos o desaparecimento do pedreiro Amarildo da Silva como uma máscara, no sentido de que, enquanto fato, este fato oculta e faz evidenciar outros tantos fatos da mesma natureza. Observamos que a linguagem do mascaramento se aproxima à ideia de *corpos associados*, que são despertados e constroem um vocabulário específico do artista, em consonância com os signos que compõem a própria linguagem do objeto-máscara em questão. Assim, a percepção do artista e o mascaramento como um texto visual são elementos comunicadores de um significado, que é presente no objeto-máscara e despertado pela consciência de quem com ele se relaciona. O objeto-máscara e o ator integram a intencionalidade da ação e o esforço do observador irá decompor os signos que integram o ato: “o Sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 84).

Figura 19 – Detalhe do carimbo do “marca-dor”. Intervenção urbana realizada no centro do Rio de Janeiro, 17 de julho 2015. *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa.

Quando cheguei em frente à imponente arquitetura da estação Central do Brasil, o portão de grade estava aberto e a calçada cheia de vendedores. O barulho ensurdecedor do centro da cidade do Rio de Janeiro tornou-se uma sinfonia que silenciava meu pensamento profuso e tive a sensação particular que, uma vez posto diante das pessoas e lhes solicitasse marcar sobre meu corpo sua dor eu teria apenas um instante para uma conexão simples e profunda, um instante para desvelar uma máscara e suscitar a possibilidade de aprofundar um encontro passageiro e eterno. Olhei para meus companheiros de trabalho e vesti a máscara de tudo o que sou e tudo que nunca fui. Abri a primeira encruzilhada.

Confessei a alguns amigos que talvez eu tenha subestimado a intervenção urbana que pensei como primeira ação do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*. Contraditório por que argumentei justamente a potência de existir desse trabalho para Felisberto Sabino e Marcello Denny, quem declarei antecipadamente o desejo de por em prática a intervenção. Nunca o menosprezei ou tive qualquer sentimento de desrespeito a esta criação, tão pouco alimentei qualquer expectativa da recepção das pessoas. Mas a corda bamba em que eu me encontrava entre o barulho da cidade e o silêncio que precedia o ato me dava a sensação de insegurança e incerteza. Talvez fosse o risco de desnudar o espelho e ver que o reflexo que eu cria de mim era tal qual um personagem que eu mesmo olharia com desprezo total.

Esse ato me pareceu um jogo de máscara e espelhos. A medida que eu me mascarava com aquele “marca-dor”, eu também estava polindo uma superfície plana de vidro, capaz de refletir minha imagem em certas circunstâncias, deixando por vezes transparecer algumas coisas, criando e inventando outras. O “marca-dor” foi de fato um dispositivo bem interessante.

5.2.1 A ação performática como dispositivo poético

O processo *Negras memórias* nasceu originalmente por meio da pesquisa da encenação *Negras memórias de Banguê* em 2011, uma livre adaptação do romance “Banguê” de José Lins do Rego⁴⁵. No ano seguinte, foi criada uma cena performativa, baseada nas narrativas de lavadeiras de roupa de Cuiabá, sobre Maria Taquara, personagem negra do

⁴⁵ A performance teatral foi premiada no Festival Nacional Zé Lins Encenado, promovido pela Funarte e Fundação José Lins do Rego.

imaginário popular cuiabano⁴⁶. Nas duas encenações teatrais, eu costurava memórias minhas às de outras pessoas, parentes ou desconhecidos, puxava uma, amarrava em outra, firmava um ponto e inventava um nó: quando descobri a investigação da cena era contínua e permanente, percebi que se tratava de uma obra aberta, por que *Negras memórias* sempre foi também uma forma de construir/reconstruir/formar/deformar em mim e comigo uma espécie de identidade, ou algo que reafirmasse relações de pertencimento étnico-racial. Essa questão sempre me foi pungente, mas desflorou a partir a experiência como educador do Museu Afro Brasil (2008-2010), quando fiquei submerso em universo artístico, antropológico e educativo decisivo e que me influencia enquanto artista. A exposição “Negras memórias, Memórias de Negros – O imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão”, sob curadoria de Emanuel Araújo em 2003, teve uma repercussão incomensurável entre os artistas. Em São Paulo, afetou muitos artistas negros e negras, reforçou a questão identitária na pesquisa de linguagem de uma geração de artistas, entre eles alguns que, literalmente, se “refugiaram” a partir de 2005 no então recém-criado Museu Afro Brasil. Meu ingresso no Museu aconteceu em 2008, na ocasião cursava a especialização em Curadoria e Educação em Museus de Arte no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Ali permaneci até 2010, me dedicando ao estudo das obras do acervo, especialmente àquelas que integraram a exposição *Negras memórias, Memórias de Negros*. Essa pesquisa nutriu artisticamente a investigação artística que intitulei “Negras memórias” e cujo primeiro trabalho foi partilhado com espectadores em 2011.

Ao longo do ano de 2014, quando me engajei em cercar teoricamente em contexto universitário o desenvolvimento da obra aberta “Negras Memórias”, fui me envolvendo em uma pesquisa cuja finalidade apenas agora começo a visualizar, e que precisou ser destacado dentro do meu processo poético enquanto um “projeto fundamental” (SARTRE, 2001). Nos primeiros meses, a problemática de “Negras memórias” foi atravessada por um projeto pontual que lidava estritamente com o fenômeno do extermínio deliberado de uma comunidade étnico-racial. O projeto tinha intenção de realizar ações que remetessem diretamente a questão do desaparecimento, assassinato ou violência com ou sem punição judicial, perpetrados sobre a população negra brasileira na atualidade. Ou seja, o *Projeto Cálice!* foi criado como uma *vontade de querer fazer algo*, como fonte de uma liberdade tal

⁴⁶ A pesquisa se deu como um desdobramento poético das minhas atividades profissionais como consultor da Unesco, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura (IPHAN/Minc). Na ocasião, foram desenvolvidos estudos de salvaguarda do patrimônio imaterial em Mato Grosso, especialmente junto aos indígenas Enawenê-Nawê, à expressões da roda de capoeira e o ofício do mestre de capoeira.

como entendia Jean-Paul Sartre (2001). A liberdade de realizar as ações, que ainda figuravam como ideias nebulosas, era uma condição primordial relacionada ao *ter questionamentos* e *ser* por meio deles. Quando situado posterior às teatralidades experimentadas, senti a necessidade de transformar minha perspectiva de ação cênica, mudar livremente a teatralidade do processo *Negras Memórias*. Esse espírito de liberdade foi o indício do surgimento do *Projeto Cálice!* *Ou Negras Memórias Construção n.3*

Sendo liberdade, sem apoio e sem trampolim, o projeto para ser, deve ser constantemente renovado [...] Sendo livre, com efeito, projeto meu possível total, mas, com isso, posiciono o fato de que sou livre e de que posso sempre nadificar esse projeto primordial e preterificá-lo. Assim, no momento em que o Para-si supõe-se captar-se e por um nada projetado, anunciar a si aquilo que é, escapa de si, uma vez que posiciona com isso sua própria possibilidade de ser outro que não si mesmo. (SARTRE, 2001, p. 591).

A liberdade de criar um projeto dentro de uma obra aberta era tão significativa que passei a entender *work in progress* como uma rede, especificamente com um duplo significado. Por um lado, entendia-o como um entrelaçamento de fios, de espessura e materiais artísticos diversos, criando um “tecido intencional” com espaçamentos passíveis de ser preenchidos ou aquilo que “o esforço do pensamento procurará decompor” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.84). Por outro lado, também situava-o como uma rede no sentido de um sistema constituído pela interligação de ações, tanto internas produzidas na investigação cênica (cenas, ações, performances, as expressões cênicas propriamente ditas), quanto externas estabelecidas com os contextos sociais e sujeitos-espectadores com quem me relacionava. Entender a noção de *work in progress* como uma rede possibilitou o entendimento do *Projeto Cálice* como um dispositivo criado para ativar essa rede.

Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2014, p.25).

Para Giorgio Agamben (2014, p.32), o conceito de dispositivo é usado por Michel Foucault no sentido de remeter a um conjunto de práticas e mecanismos, linguísticos e não-linguísticos, com o objetivo de enfrentar uma urgência e de obter um efeito relativamente imediato. Enquanto dispositivo, o *Projeto Cálice!* deveria se desenvolver como uma estratégia dentro

do processo *Negras Memórias*, especificamente no tocante da temática do extermínio da população negra.

A questão do dispositivo como manipulação de relações de força sempre me pareceu ser um problema; não quer dizer que eu negue esse sentido foucaultiano, mas, justamente ao entender que a questão da identidade étnico-racial é uma intervenção racional e política, eu me perguntava por que chegar nesse lugar quando se trata de abordar a própria condição humana. As possíveis respostas, ou as novas questões internas à indagação primordial, me surgem duas perspectivas distintas: enquanto fenômeno social, a questão da identidade na contemporaneidade, especialmente a àquela étnico-racial, carrega um caráter ou desdobramento descentrado, deslocado e fragmentado. Nesse sentido, eu sigo as pistas de Stuart Hall (2006), que nos trás a luz a noção de etnia/raça como uma “paisagem cultural” (HALL, 2006, p. 9): isso quer dizer que uma constante mudança estrutural ocorre nas sociedades modernas no final do século XX, de tal maneira que possíveis constituições identitárias sólidas dos indivíduos sociais sofrem alterações pessoais nas quais a própria noção de sujeito integrado perde um “sentido de si” estável. Esse fenômeno é compreendido como deslocamento ou descentração do sujeito e nos faz compreender a questão da identidade como uma “celebração móvel” (HALL, 2006, p. 13). No momento em que saio às ruas e intervenho sobre de uma forma particular no cotidiano de alguém, coloco em discussão um problema na contemporaneidade que é retornar a questão étnico-racial à condição humana: quando as pessoas são interpeladas na rua, elas têm uma noção mínima, sensível a partir da sua experiência, de que os sistemas de significação e representação cultural nos colocam como sujeitos diferentes entre si sob múltiplos aspectos (gênero, sexualidade, classe social, cor, etc). “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p. 13), mas como seria possível colocar as contradições e diferenciações em suspensão para se chegar a um questionamento possível de aproximação entre os sujeitos? A chave que encontrei no contexto da cidade do Rio de Janeiro foi o tema da violência urbana e as relações entre o cidadão Estado e o Estado, em especial a polícia como força repressiva. Esse tema ganha notoriedade e está presente na discussão entre os indivíduos e é uma pauta constante na mídia enquanto formadora da opinião pública. Pensei que por meio da questão da violência urbana eu pudesse chegar a qualquer cidadão, e com isso estabelecer um diálogo provocativo para ouvir suas impressões sobre a relação entre a polícia militar e o cidadão.

Nessa intervenção urbana foram abordadas mais de 70 pessoas, durante três horas e meia, em um percurso de aproximadamente 2,5km que iniciou na estação de metrô Central do

Brasil e passou pelo Parque Campo de Santana, Rua da Alfândega, Avenida Rio Branco, Largo da Carioca e Praça Floriano Peixoto.

Figura 20 – Percurso da intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Imagem extraída do Google Maps.

A caminhada iniciou-se em uma temporalidade particular, que destacava a ação performática em meio à agitação atribulada do centro urbano carioca⁴⁷, de modo que o próprio ato de um homem carregando nas mãos um marcador de boi, caminhando na mira de pontos ou alvos específicos, já anunciava uma certa espetacularidade. A recomendação era que toda a equipe de registro estivesse minimamente à 10 metros de distância, em pontos de perspectivas variadas e que, quando alguém fosse abordado, poderiam se aproximar para registrar o acontecimento. Tínhamos ideia que fotógrafos e cinegrafistas registrando o ato não nos isentava de uma espetacularidade do acontecimento, no entanto, iniciamos a ação com a intenção de reduzir a percepção da presença desses registros. Esse estado de espetacularidade foi experimentado até os primeiros contatos com as pessoas resultarem em conversas, diálogos, e aos poucos a cada novo encontro busquei abandonar aquela caminha performática, que me atribuí a um destaque em meio à multidão, como se o contato com uma nova pessoa, um novo desconhecido, me desnudasse e me colocasse em contato direto com a própria realidade, sem confrontá-la com o ímpeto de ator ou suspendê-la com o ato do poeta, mas acolhê-la e para dela fazer parte subvertendo-a em uma outra possibilidade junto a minha experiência. Consequentemente, quando a ação já era notada por outras pessoas, que

⁴⁷ A equipe que acompanhava a ação era integrada por dois fotógrafos, Alba Piazza e Leandro Barbosa, um videomaker, Guilbert Vieira, três produtores executivos que nos auxiliaram a todos (nomes).

percebiam a ato da marcação e a aproximação dos fotógrafos durante a ação, entendi que não caberia mais isolar-me da equipe de registro e encarar todos aqueles elementos como parte da performance.

Figura 21 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista.

A relação direta com as pessoas se iniciava a partir de uma comunicação não-verbal, quando em uma certa distância eu alcançava o olhar de uma determinada pessoa e percebia, a partir desse contato, se ela estaria ou não disponível a um diálogo. Especialmente para mim, esse do momento do contato visual era uma penumbra, sobretudo, por que eu não tenho uma acuidade visual muito boa. A capacidade de percepção sensorial de um rosto que depende da sensibilidade dos meus olhos não é apurada em uma grande distância. A vista embaça e, quanto mais distante a pessoa estiver de mim, fica difícil perceber a forma ou detalhes do rosto. Quanto mais distante estivesse uma pessoa, mais complicado seria para eu perceber seu rosto. Então, buscar o olhar de pessoas transeuntes na rua, e estabelecer uma comunicação não-verbal, foi um processo contínuo de conquista da visão e aprimoramento dos sentidos. Esse processo era individual à medida que eu me aproximava fisicamente de alguém que observava, mas também era um processo que durou todo o período da ação performática com as diversas pessoas que encontrei. Por que se eu lançava meu olhar para alguém era

justamente por que a pessoa estava em meu campo de visão, e normalmente eu lhe percebia pela forma de andar, pela postura corporal, não era por causa do seu olhar, de modo que quando eu já conseguia perceber o olhar da pessoa já havia transcorrido um tempo de observação da sua aparência corporal inteira. Nesse instante, supondo que a pessoa tivesse uma acuidade visual melhor que a minha, assim quando estávamos mais próximos a ponto de estabelecer um contato atento olho à olho, ambos já poderiam perceber se era conveniente manter aquele contato visual. O primeiro instante do olhar era uma escuridão, que paulatinamente se desfazia e descobria o brilho do olhar da outra pessoa. Tão logo eu percebia esse olhar, compreendia se era apropriado continuar com o contato, ou se aquele ato não parecia indecoroso para qualquer um de nós, e notava se o momento era oportuno para transformar aquele contato visual em diálogo verbal. Eu não caminhava com lentidão, mas também não estava apressado para me mover e, em virtude do ritmo da minha caminhada, que se manteve boa parte da ação menos acelerada que a agitação da zona comercial do centro urbano, eu conseguia perceber muita coisa no mundo ao meu redor. Percebia quando eu era observado por uma ou mais pessoas, percebia algumas particularidades dentro de uma multiplicidade dos sons, mesmo com a limitação da acuidade visual em determinada distância eu percebia detalhes de imagens dentro do meu campo visual. Meu estado de presença era uma tomada ligada, um dispositivo que servia de intermediário entre minha energia vital, meu axé, e o mundo ao meu redor, e minha faculdade de apreender as coisas por dos sentidos tinha uma ponderação entre o sensorial e o intuitivo. Às vezes me pego revendo os versos de Waly Salomão e me perguntando/respondendo o quanto da qualidade dos olhos de lince é possível ter, mesmo quando não se enxerga bem. E esse olhar não estava apenas no tempo em que se evoluía a percepção sobre alguém, mas também com o acúmulo da experiência de encontrar e perceber diferentes pessoas:

(...)
nada que se aproxima nada me é estranho
fulano sicrano beltrano
seja pedra seja planta seja bicho seja humano
quando quero saber o que ocorre à minha volta
ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
experimento invento tudo nunca jamais me iludo
quero crer no que vem por aí beco escuro
me iludo passado presente futuro
(...)
(Trecho do poema *Olho de Lince* de Waly Salomão)

Quantas vezes acreditei ver alguma coisa que era realmente diferente do que eu enxergava? Não me refiro especificamente sobre a forma, cor, luz, dimensão, ou qualquer qualidade

tangível aos meus olhos, mas às impressões sensíveis da experiência da presença. Alguma coisa com uma determinada importância, que se apresentava de certa forma, na verdade me despertava um pressentimento completamente diferente da primeira informação visual, inclusive em antagonismos estranhos de sentimento de segurança, conforto ou condenação, incorporado naquela pessoa que aparentemente na ação demonstraria algo completamente diferente. Como era interessante cair-me na ilusão e desfazê-la para construir a partir dela uma nova forma de relação! E, sobre isso, gostaria de compartilhar algumas considerações possíveis sobre a essa experiência com a comunicação não-verbal que concebi com algumas pessoas.

Figura 22 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista.

Ao longo da tese, venho tentando cercar o acontecimento do encontro por meio da transposição do sentido figurado, metafórico, do termo encruzilhada. Tento entender essa forma de acontecimento tanto na perspectiva de caminhos que se cruzam quanto na perspectiva de um ponto crítico em que uma decisão deve ser tomada. Gostaria de colocar em suspensão a perspectiva da recepção, do entendimento que o outro teve do nosso encontro, para buscar imergir em uma leitura da minha experiência subjetiva. Com isso consigo realizar

uma experiência de pensar o acontecimento do encontro desde a percepção que tive do outro até o momento que foi possível deflagrar um diálogo entre nós.

Como afirmei anteriormente, o contato com as pessoas transeuntes ocorriam sob a circunstância limitadora da minha baixa acuidade visual à longa distância, e isso já propiciava uma condição interessante para eu não criar uma suposição sobre quem seriam meus interlocutores. Eu não estava com o olhar perdido na multidão, tão pouco lançava meu olhar ao nada: eu olhava diretamente para alguém a partir do que eu percebia dentro do meu campo de visão, tanto por qualidades tangíveis como composição de uma imagem ofuscada do outro, quanto por qualidades mais subjetivas a partir dessas qualidades tangíveis, tais como ritmo de caminhada, se a pessoa permanecia parada ou realizava alguma ação específica. Sempre tive a impressão que eu era seduzido pelo jeito da outra pessoa, pela maneira como o outro se apresentava diante de mim, e me convencia pela existência que eu constatava que havia alguma promessa interessante se eu aproximasse aquele encontro.

Figura 23 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do Artista.

Posso dizer que no instante que eu alcançava alguém pelo contato do olhar, se construía havia alguma forma de expectativa sobre o que poderia acontecer. Talvez isso se manifestasse

menos como uma situação que de esperar a ocorrência de algo, e mais uma probabilidade de naquele momento eu deixar aquela breve condição de espectador do outro e transformar um sentimento de esperança que nasceu do acaso em um evento, no qual poderia modificar a imagem que tínhamos um do outro. Eu me refiro em um sentimento de esperança, por que desde que pensei nessa intervenção urbana eu acreditei que tudo poderia ser possível a partir de um encontro com outra pessoa, mas não pressupôs qualquer sentimento de risco da minha condição física, por que eu me sentia carregado por uma confiança de não construindo estados de conflito ou discórdia interpessoal.

Na verdade, eu buscava cumplicidade. E essa busca foi uma das coisas que mais me motivou o entendimento do corpo-testemunha no fenômeno do acontecimento: por que ao me aventurar pelas ruas de um centro urbano, a caminhada ganhava para mim um sentido novo que não caberia mais pensar como uma mera ação cotidiana, ela suscitava em-si uma nova significação que nela estava contida e se materializava como um esforço de achar ou descobrir cúmplices para uma experiência. A própria caminhada tinha seu poder de se superar como ação comum ou banal, quer se trate de me fazer deslocar-me em um determinado lugar, ao que sabia que deveria fazer, ou de me fazer encontrar cruzar com inúmeras pessoas sem com elas estabelecer um diálogo. Essa superação tomava para si um novo sentido, para ir além da própria ação de caminhar: a operação de um sentido interior que prospectava no horizonte reconhecer um mundo ao meu redor, reacender a profundidade de uma descoberta, e permitir que meu estado de presença propiciasse uma forma de convite para uma coautoria inesperada. Ser cúmplice de qualquer coisa que nascesse entre nós. Ser parceiro no ato fazermos juntos um acontecimento único para a gente.

E foram muitas pessoas com quem eu cruzei sem sequer trocar olhares, assim como foram inúmeras pessoas que passaram por mim de maneira a não esboçar qualquer curiosidade sobre o que acontecia ao seu redor, inclusive comigo – se é que me percebiam, ou ainda das pessoas que paravam para observar, sobretudo, a partir do momento em que permaneci o tronco desnudado, as marcas brancas inscritas em meu corpo: “Cadê Amarildo?”. Há fatores que precisam ser colocados em suspensão e atravessam as questões desse trabalho. A caminhada acontecia no centro da cidade do Rio de Janeiro, e mesmo que em algumas vias estivessem pessoas vestidas a caráter da sua profissão ou compromisso, não se pode negar a existência de homens e mulheres, quase todos negros, população em situação de rua, sem camisa, em um calor que às vezes nos dava a sensação de escaldante. Tenho essa constatação como um dado real, por que ela assumia ou manifestava diretamente a relação que eu tinha com as demais pessoas.

Figura 24 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista.

Como afirmei acima, percebo que o poder da própria caminhada de superar-se como ação cotidiana tomava para si um novo sentido: aquele de operar de dar um novo vigor à profundidade de uma descoberta, acionando meu estado de presença como convite para um outro. E entendendo que a cumplicidade é uma participação colaboradora na realização de algo, chegava um momento que a comunicação não-verbal do olhar revelava uma insuficiência particular. Não quero com isso afirmar que a comunicação não-verbal era insuficiente, mas ela permanecia como percepção súbita de algo que anteriormente obscuro: entendo que a interação de olhares tinha uma significação particular, reunia um conjunto de qualidades que se apresentavam como condição de reconhecimento, e que em um determinado momento levava a outra pessoa a suspeitar o que tinha de parcial naquela forma de interação, ou ainda o que fazia-a deixar de ato ingênuo. A linguagem da presença sustentada por uma comunicação não-verbal reacendia reflexos instantâneos animados em uma profundidade que tínhamos os dois um acesso naquele momento: nossas presenças, e agora posso falar da minha presença diante do outro e da presença do outro diante de mim,

invocavam consentimento e anuência, de tal modo que eu entendo que o surgimento da comunicação verbal vinha para consolidar uma relação declarada e afirmada por nós.

Há uma universalidade do sentir – e é sobre ela que repousa nossa identificação, a generalização de meu corpo, a percepção do outro. Percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo arrasta ainda consigo minha corporeidade, porque minha percepção é impacto do mundo sobre mim e influencia de meus gestos sobre ele, de modo que, entre as coisas visadas pelos gestos do adormecido e esses gestos mesmos, na medida em que ambos fazem parte de meu campo, há não apenas a relação exterior de um objeto com um objeto, mas, como do mundo comigo, impacto, como de mim com o mundo, conquista (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 224).

O que acontecia nesse encontro era uma maneira nossa de se estabelecer no mundo, um tomando o outro diante de si, desconhecendo os planos alheios e interagindo por meio daquele laço fundamental que nos permitiu transformar um encontro casual em um breve diálogo. Quando a primeira fala era emitida, nós já compreendíamos a invasão que se fazia de um sobre o outro, por que antes da palavra acontecer como forma discursiva, nós dois já sabíamos que havia alguém ali com um rosto aberto numa primeira relação era silenciosa com o outro.

(...) O milagre da percepção do outro reside primeiro no fato de que tudo o que pode valer como ser a meus olhos só ocorre tendo acesso, diretamente ou não, a meu campo, aparecendo no balanço de minha experiência, entrando em meu mundo, o que quer dizer que tudo o que é verdadeiro é meu, mas também que tudo o que é meu é verdadeiro e reivindica como testemunha (...) (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 222).

Considero que para entender o fenômeno do acontecimento do encontro é preciso encarar que sua essência se mistura de alguma forma com a faculdade da percepção, pois ela é a relação primordial que me faz tomar consciência por meio do acesso tangível do outro. Quando revisito a experiência do encontro com outra pessoa, me esforço a examinar minuciosamente, descrevendo sensações de uma vivência significativa que mobilizou afetos e emoções. Se essas sensações realçam um sentido particular para minha experiência é por que entendo que meu corpo reivindica ser testemunha desse acontecimento, e agora depõe a respeito do que sentiu, inclusive, deixando suas dúvidas a respeito de certos limites que circunscrevem minha percepção.

E essa condição, mediada por tantas variáveis de uma realidade acelerada da urbanidade, demonstrava um estado particular para nossas experiências, mas era justamente o primeiro instante do olhar que se abria a possibilidade de um mundo, tão efêmero quanto um piscar de olhos ou um tanto perene, capaz de se abrir ou revelar intenções, propósitos, e deixar

de ser um alvo que se pretende atingir e passar ser a ação primordial para eu iniciar uma conversa com alguém. Na ocasião de preparação dessa ação, quando me reunia com os fotógrafos para entender como seria construído um registro satisfatório para os acontecimentos, disse-lhes que eles seriam espectadores privilegiados de uma mira que mira e, portanto, estaria com eles a responsabilidade do registro de cada encontro, seu olhares, diálogos e despedidas. Quando eu mirava o olhar de alguém, dedicava aquele instante para perceber se aquela pessoa estava disposta a permanecer ao meu alcance, a uma pergunta, uma fala, um cumprimento qualquer que fosse ir além daquele primeiro contato visual. A partir desse contato primordial do olhar, de observar atentamente alguém, eu transcendia um primeiro instante de contemplação e, nele, já poderia perceber se a pessoa a quem eu via, também cria estar aberta para minha abordagem. Ecoava-me a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago que dizia “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Esse era o exercício mais importante para o primeiro contato, foi essencial para receber as negativas que me motivaram a novas investidas de olhares, assim como os acolhimentos que me colocam pessoas desconhecidas como mundos inteiros abertos para uma descoberta mútua.

Figura 25 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte do artista.

A partir da experiência da intervenção urbana *Marca-Dor*, acreditei ter aberto uma nova questão que fazia aparecer toda potência do objeto enquanto dispositivo poético, e da relação com questões que transbordavam a questão da denúncia do genocídio de negros. O objetivo em-si tinha uma força que lançava em muitas direções, excedia com intensidade a questão norteadora que havia lhe proposto. A descoberta dessa performance como trabalho aberto foi responsável pelo surgimento de um segundo *Marca-Dor*, cuja marca figurava a frase “A Temer?”. Essa performance foi desenvolvida junto a outra ação performática a qual descrevo a seguir, no contexto da instalação performática *Cálice*.

Frequentemente me perguntei como um objeto criado no contexto de uma performance, ganharia uma dimensão particular de modo a ser autônomo dentro de um conjunto de proposições artísticas possíveis que lhe acercam. Essa questão sempre foi presente durante meus estudos de pós-graduação no MAC USP, disparada especialmente por causa das obras de arte contemporânea com as quais tive contato, e cuja historicidade remetia-se ao seu uso como dispositivo dentro de um programa ou roteiro em *performance art*. Naquele momento, eu estava inserido no campo de estudo da museologia e das artes visuais, cujas preocupações em torno da preservação, da proteção, da garantia e da integridade do objeto artístico estão intrinsecamente relacionadas à salvaguarda como medida para garantir e assegurar a obra de arte um caráter de durabilidade no mundo, de modo a tentar superar a necessidade de entretenimento que produz bens de consumo para satisfazer o processo vital dos sujeitos. Entendo quando Hannah Arendt argumenta que “as obras de arte são os únicos objetos sem qualquer função no processo vital da sociedade (...) não são fabricadas para homens, mas antes para o mundo que está destinado a sobreviver ao período de vida dos mortais, ao vir e ir das gerações” (ARENDT, 2013, p.262), por que quando estes objetos são removidos deliberadamente do processo de consumo e uso e são relativamente isolados da esfera das necessidades da vida humana. Essa ação, que também entendemos como salvaguarda, assegura às obras de arte uma permanência no mundo, que extrapola a durabilidade ordinária do entretenimento e da diversão que dependem de referências utilitárias e funcionais.

Quando reflito em torno do objeto material que integra a intervenção urbana *Marca-Dor*, sou levado a revisitar essas questões de tal maneira que me surge como eco a afirmação de Giorgio Agamben (2014, p.23) de que é a terminologia é o “momento poético do pensamento” que confere uma questão importante à filosofia. Penso que a transformação que ocorre no uso do objeto da performance *Marca-Dor*, passando da condição de um objeto que o performer incorpora e manipula na ação para um objeto autônomo que pode ser usado por

outro agente, se aproxima e se contamina com a ideia de *profanação*. Contudo, compreendo esse termo em um sentido expandido em relação àquele abordado por Agamben. E, nesse sentido, vou me valer dessa terminologia utilizada pelo filósofo para compreender como o objeto material ganha outra possibilidade de uso particular fora do contexto da performance, sem carregar um sentimento de perda de sentido. Dois apontamentos apriorísticos se fazem necessários para entender esse raciocínio: primeiro que a performance como linguagem da presença atravessa uma determinada forma de criação/expressão, e segundo que o *Marca-Dor*, enquanto objeto circunscrito no contexto da performance com um objetivo claro dentro do programa de estratégias, lhe confere a condição de um dispositivo poético do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*.

A profanação desse objetivo estratégico abre “a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz de um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Quando falo em profanação do objetivo estratégico, daquilo que faz o objeto na ação se tornar um dispositivo, é justamente o potencial de transformar o *modos operandi* de maneira a não prender o objeto no lugar da ação performática. Aqui residiria o sentido de profanar seu objetivo estratégico primordial por meio de um ato solene, de fazer com que um participante colaborador instaure o estado ritual o qual me propus com a performance. Explico.

Um ferrete enquanto objeto industrial, cujo uso e sentido é convertido na performance *Marca-Dor* em um objeto para marcar a dor, está circunscrito e afirmado desde no *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* como um “dispositivo poético para lembranças”. Sempre me inquietou o fato de elaborar um dispositivo para ser acionado em uma ação performática. Nesse sentido, posso afirmar que o uso que atribuo ao objeto, ou seja, o marcador de boi que no contexto da ação performática se converte em um disposto poético, tem seu sentido deslocando no lugar da ação que reinstaura o princípio ritual da performance, agrega e subjaz um sentido apropriado pela função do objeto no contexto histórico da escravidão no Brasil e se situa como disparador eminente para refletir a questão do genocídio da população negra brasileira na contemporaneidade. Como afirmo ao longo do trabalho, esse lugar do objeto como elemento que participa da instauração do princípio ritual da performance é situado como um dispositivo poético. A concepção do dispositivo poético previa seu uso tanto pelo colaborador quanto pelo performer, de modo que ele não se restringia apenas como um objeto para marcação do performer, mas para um uso diverso em sujeitos. Em um determinado momento a obra se abre, o próprio uso passa a ser questionado, quando entendo da sua potencialidade enquanto objeto carregado de sentido sem que para isso

se instaure o princípio ritual que se havia proposto no contexto da performance. O que percebo é nesse movimento de retirar o objeto do seu lugar na performance e entende-lo como um objeto potencialmente autônomo, estou subtraindo seu uso conferido no contexto do acontecimento enquanto ato solene, devolvendo ao objeto seu uso e propriedade fora do ato, sem no entanto voltar a condição pura de marcador de boi tendo em vista que a “marca” se configura como rastro ou vestígio de uma proposição conceitual que lhe distingue do marcador de boi convencional.

O potencial desse trabalho como uma obra aberta é reside no fato de subverter a proposição do uso do objeto como dispositivo poético para uma ação performática, atribuindo igualmente uma autonomia desse objeto fora do contexto da performance, ou seja, entendendo-o como objeto artístico independente de acioná-lo em um ato solene. Penso que dessa maneira não restrinjo o objeto ao seu uso no ritual, que lhe assegura um sentido particular no contexto da linguagem da performance, mas posso reinstaurar outras propriedades e possibilidades compreendê-lo na linguagem do objeto. A ideia de profanar estar aqui não no sentido de restituir ao objeto seu uso comum, por que esse uso é apropriado e circunscrito no ato solene que se propõe na performance, mas de restituir no campo do discurso, na questão semântica do próprio objeto, seu caráter discursivo, de enunciado sem que ele esteja necessariamente atrelado a ação performática. O que vemos no contexto da performance é que me apropriei de um objeto industrial que tem um uso particular na cultura, assim como tem uma historicidade que se remete ao tema da discussão que empreendo. Por meio da intervenção urbana, friccionei o sentido do objeto industrial (ferrete) e seu uso como marcador de boi (ou historicamente marcador de escravos, considerando que talvez esse significado histórico não seja da compreensão de todos os sujeitos), e o ressignifico na performance por meio da ação ritual, tomando meu corpo como força motriz, conferindo a ação da marcação o caráter de um ato solene. Agora entendo que apenas o objeto em-si estabelece uma relação direta com o mundo, por meio das relações humanas, históricas, sociais e também poéticas (considerando que eu mesmo experimentei esse último aspecto), que não separa, mas confunde seus sentidos. O objeto em-si está no limiar da sua materialidade tangível e da imaterialidade sensível da ação, possibilitando que ambos se atravessem formas e sentidos. Temos aqui uma encruzilhada conceitual particular do objeto ferrete, cujos sentidos se contaminam e se contagiam entre si, a partir do momento que instaurei performaticamente um ato solene com ele: um sentido histórico da propriedade privada por meio da marcação de escravos ou de animais, um outro sentido estendido e figurado no ato performático quando lhe é atribuído uma representação mental relacionada a

combinação de uma forma linguística e uma ação gestual física, e um outro sentido figurado que é concebido pela existência de uma determinada frase ou símbolo, sem precisar acionar o ato solene que se instaura na performance.

Como afirmou Giorgio Agamben (2007, p. 66), se “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”, a encruzilhada conceitual na qual estão os sentidos em torno do objeto e seu uso demonstra uma forma particular de agir e conceber este objeto em diferentes camadas, sem restringi-lo exclusivamente a uma única forma que lhe separa das demais.

Se, no contexto da performance, a passagem de uma noção de “sagrado” a uma noção de “profano” ocorre quando me aproprio de um determinado objeto de uso comum, com valor histórico diante da discussão que propõe minha pesquisa artística, e lhe integro em uma ação performática que deseja refletir, a partir da rememoração do uso social e histórico do objeto, uma questão social e política da contemporaneidade, o que faço é instaurar um jogo no qual os sentidos plurais estão estreitamente relacionados. Quero dizer o jogo como ação de quebrar a unidade do sentido do objeto, de modo a fazer aparecer ou desaparecer determinado sentido, reafirmando a esfera de humanidade das relações que se instaura, sem necessariamente abolir qualquer sentido previamente proposto. O que ocorre nessa encruzilhada conceitual do objeto enquanto dispositivo é o jogo de lhe conferir novas dimensões diante das relações humanas que se estabelece. Esse jogo, no sentido lúdico, é linguístico, e perfaz as faculdades da ação e da memória: a possibilidade de retomar o sentido do ferrete como marcador de escravos ou de boi, retomar o ato da marcação como declaração solene de uma propriedade, promover a ideia do sentimento de dor associado ora ao caráter tangível da marcação física ora ao dado subjetivo da questão inscrita como marca do ferrete, revisitar a ideia da ação sem que a ela seja atribuída à atividade propriamente dita, mas apenas a memória de tudo isso por meio do objeto em-si.

Profanar implica, segundo Agamben (2007, p. 68), em neutralizar aquilo que profana. Se retiro o objeto ferrete do seu uso comum para situá-lo em uma performance, de alguma maneira entendendo que a performance ativa um princípio ritual, o que realizo é deslocar o objeto do uso comum agregando-lhe uma determinada aura. Ao abandonar o uso do objeto na ação ritual no contexto da performance, quero de alguma maneira profanar seu uso no contexto artístico, destituí-lo de uma possível noção de fetiche que lhe seja atribuído pelo uso que lhe atribuí na ação performática. Contudo me pergunto se esse movimento realmente seria possível? Se eu não estaria simplesmente reafirmando o conceito de aura do objeto artístico tal como pressupunha Walter Benjamin. Enquanto se refere ao mesmo objeto que deixa de ter

um uso social comum, e passa a ter um novo uso na performance, capaz de construir um novo sentido que se contamina e se contagia do seu sentido anterior, ao retirar esse objeto do contexto da performance e lhe tratar como um objeto autônomo à ela, penso que ele não vai se restringir exclusivamente à linguagem do objeto, por que essas operações e procedimentos carrega remanescente o sentido da profanação de uma coisa que foi “consagrada”, e está impregnada de uma resto de sacralidade presente em todo objeto profanado. Seria complicado entender essas operações como uma profanação absoluta sem resíduos, por que a apropriação do ferrete como dispositivo poético da performance compreende a historicidade do objeto artístico. Assim, mesmo que não haja o ato solene da marcação não podemos falar do desaparecimento dessa ideia, por que ela ainda pode permanecer na memória ou na expectativa de uso do objeto artístico.

Nessa perspectiva, quando penso em finalizar a ação performática com o marcador, por outro lado percebo que ao tratar o dispositivo poético oriundo de uma operação de apropriação do real como objeto artístico, abro o trabalho para o entendimento da natureza potência do objeto para comunicar o que desejo. Ou em outras palavras, estaria realizando com o objeto algo próximo ao que Arthur Danto trata de “transfiguração do lugar-comum”, compreendo inclusive a ambiguidade que dessa “transfiguração” do objeto real para ser dispositivo poético dentro do contexto artístico de uma performance. Por outro lado, a “transfiguração” de dispositivo poético para sua condição de objeto artístico independente da ação performática.

Não consigo afirmar que consigo retirar a aura, mas realizo uma sequência de movimento de transfigurar do lugar-comum do objeto: seu uso no cotidiano (no real), seu uso no contexto da performance e o próprio abandono do objeto no contexto da performance sem lhe retornar ao uso cotidiano original (ferrete), mas entende-lo agora como objeto pontente de significado.

Percebi que para travar um debate em torno da questão do ritual na performance, eu precisaria chegar à questão do que é sagrado no ato do ritual da ação, e aquilo que é profano, no sentido de atribuir uma indiferença ao significado anterior do uso no ato e lhe assegurar um um desvio que torna o trabalho aberto e capaz de mudar de direção. Sem causar uma oposição ou resistência ao sentido primordial de ritual, mas lhe potencializando outra forma de relação com o mundo que independe da minha presença física na ação motriz do rito, entendi mais objetivamente que a performance com o *Marca-Dor* poderia acionar outra performance, que precisaria acontecer subsequente à primeira e com visualidade mais clara e direta a respeito das questões e da denúncia que abordo no processo *Negras Memórias*. Foi

nesse contexto que compreendi a importância e urgência de acionar a instalação performática *Cálice*.

5.3 A Instalação performática *Cálice*

A segunda ação do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* foi experimentada ao final do curso *Arquiteturas do Corpo*. Como citei anteriormente, esta ação foi prevista e elaborada anteriormente a minha participação no referido curso, porém, em virtude das discussões as quais estávamos submergidos, eu percebi a possibilidade de experimentar preliminarmente no espaço acadêmico a ideia que havia projetado no tocante do programa de ações do projeto.

Para entender a experiência da ação intitulada “Cálice”, trabalho homônimo ao projeto que compreende um programa de três ações articuladas entre si, cabe situar como essa criação se deu enquanto historicidade primordial no terreno do que considere como uma “arqueologia social e sensível do presente”: ou seja, enquanto criação artística autoral e desdobramento de um pensamento, como ela surgiu em meio a uma estrutura de pesquisa e investigação de elementos e caminhos propositivos artísticos que se cruzam como em uma encruzilhada, e se interligam como se formassem uma rede.

Nessa encruzilhada de referências que se configuram e se interligam como se formassem um entrelaçado de fios de uma rede, me deparei com o conceito duchampiano de ready-made, que endossa toda uma discussão sobre uma ideia de anti-arte promovida pelos dadaístas. Podemos dizer que o ready made é um conceito crítico à ideia de uma arte alienada, especialmente ao que concerne uma ironia que se apresenta na manifestação dos ready-mades como um “desmascaramento”, no mínimo irreverente, de alguns conceitos exauridos no sistema de arte, entre ele o do artista (especialmente o pintor) como um gênio, a obra de arte como uma criação genuína do artista e como objeto original, ou que é dotado de uma originalidade. Para Octavio Paz, a maior influência que Marcel Duchamp exerceu como pintor atuante no século XX foi a “própria negação da moderna noção de obra” (PAZ, 2008, p. 7).

A qualidade dos ready-mades de Duchamp reside na sua concepção intelectual e nas conclusões a que, a partir dela deveríamos chegar. Essas obras não são arte, como ele sempre acentua – são obras a-arte, resultantes de experiências intelectuais, e não

sensoriais. O seu sentido se encontra, portanto, no reconhecimento destas experiências, naquilo que a elas levou, e na compreensão do caminho para onde conduzem. (RICHTER, 1993, pp.120-121).

Como afirmou Hans Georg Richter, o ready-made é um conceito que se inscreve como uma crítica a-arte e, assim como endossou Octavio Paz (2008, p. 23), ele se insere em um interesse crítico ou filosófico. A linguagem dos ready-made são experiências intelectuais, filosóficas, que não aludiriam *a priori* à experiência sensorial e, por conseguinte, à vivência significativa que mobiliza afetos e emoções. Nesse sentido, a escolha do ready-made não se baseia no interesse plástico, ele é uma “ação crítica ao gosto e um ataque à noção (moderna) de obra de arte” (PAZ, 2008, p. 23). Como afirma Duchamp:

Desejo ressaltar que a escolha destes ready-mades nunca foi ditada por considerações de prazer estético. A escolha baseava-se numa reação de indiferença visual, independentemente de bom ou mau gosto... na realidade um estado de anestesia total (ausência de consciência). Uma característica importante residia na brevidade das frases com as quais eu tinha ocasionalmente intitulado meus ready-mades. Com tais frases eu tinha o objetivo de conduzir os pensamentos do espectador para outras regiões, mais verbais (literárias). (DUCHAMP apud RICHTER, 1993, p. 117).

Renomear as coisas prontas, especialmente àqueles “pré-feitos” industrialmente, criando breves postulados enunciadores do discurso, isso me faz acreditar que o ato artístico de Duchamp se insere de maneira significativa na arte. Existe nesse jogo de palavras, nessa confrontação dos signos (palavras x coisas), a concepção da linguagem como uma estrutura em movimento, em transformação, e essa foi uma das grandes descobertas da linguística moderna, senão a mais importante, ao menos que pelo que tenha influenciado de modo significativo a antropologia de Claude Lévi-Strauss.

Penso que a *Tropicália* (o projeto e a teorização) de Hélio Oiticica dá uma guinada crítica e criativa no conceito duchampiano de ready-made. Como afirmei no início desse capítulo, foi em virtude das minhas pesquisas a partir da obra de Jackson Ribeiro, nos cursos de especialização e de mestrado, que, literalmente, penetrei nas invenções de Hélio Oiticica. Cabe uma breve contextualização.

No fim da década de 1960, Hélio Oiticica tinha sido levado pelos colegas Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro a colaborar com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Lá se envolveu com a comunidade do Morro da Mangueira e dessa experiência nascem os *Parangolés* (HÉLIO, 2017). E, junto com Jackson Ribeiro e Amílcar de Castro, Oiticica foi responsável pela alegoria de 1964, intitulada “História de um preto Velho”, da mesma escola de samba (SOARES, 2013). Para cercar a produção da crítica sobre a obra de

Jackson Ribeiro, precisei tatear o universo de criação de Hélio Oiticica, ao menos da sua obra e arquivo – algo que em se tratando de um artista da sua envergadura acaba sendo uma metodologia necessária para o pesquisador. Uma vez que esses dois contemporâneos eram bem próximo, Hélio Oiticica foi um dos artistas que mais se debruçaram no exercício de crítica da obra de Jackson Ribeiro e a fez, como afirmei em minha dissertação de mestrado, encarando-a como experiência de pensamento (SOARES, 2013).

Dessa experiência de pensamento com a obra de Ribeiro e com a obra de Oiticica parte a impressão de que a *Tropicália* de Oiticica desloca e expande a crítica do conceito de ready-made. E, especialmente a crítica à arte alienada, a *Tropicália* também estabelecia uma crítica em relação ao imaginário do conceito de participação da obra, pois combinava aspectos do construtivismo com a dessacralização da arte, buscando, por meio de uma fruição estética e social, superar a dicotomia dadaísta de “arte participante” e “arte alienada”. Por outro lado, quando eu observo a partir da perspectiva de uma arqueologia social e sensível da arte, entendo que restou na *Tropicália* um vestígio ou rastro superficial de uma característica dos ready-mades: a brevidade do título do trabalho, que objetiva conduzir os pensamentos dos espectadores por meio da linguagem verbal e literária. Hélio Oiticica nunca escondeu uma alusão irônica à ideia de lugar ou coisa tropical, especialmente, quando se dirigia à condição “provinciana” brasileira de estagnação frente aos discursos hegemônicos internacionais. Como afirmou Celso Favaretto, essa radicalidade crítica de Hélio Oiticica, assim como das produções identificadas como “tropicalistas” (e aqui ele se refere de modo geral aos artistas que compreenderam o movimento do tropicalismo), reatualizava a antropofagia de Oswald de Andrade de modo a evidenciar “o conflito de interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos” (FAVARETTO, 1992, p. 144). A partir dessa postura, a *Tropicália* também retoma os mitos da cultura urbano-industrial que, na historicidade do debate da arte brasileira, atravessa os limites das polarizações ideológicas no debate cultural.

Dando uma guinada em relação ao conceito ready-made duchampiano, *Tropicália* cerca tanto a questão dos afetos e memórias da experiência de um lugar, quanto à questão das subjetividades construídas por meio da experiência de estar em uma obra relacional, fazendo parte dela à medida que se tem experiência se dela. Afirmo relacional, próximo à noção da “teoria estética que consiste em julgar as obras em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (BOURRIAUD, 2009, p. 151) Em *Tropicália*, essas experiências, estéticas e sociais se convergem em torno de uma ambientação arquitetural a qual faz referência à favela como lugar da contradição do lugar urbano-industrial.

o ambiente criado obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro (Hélio Oiticica apud FAVERETTO, 1992, p. 138).

Tropicália é uma instalação ambiental repleta de ressignificações imagéticas e sensoriais, e quando é experimentada ludicamente por um espectador-participante expande um potencial de apropriação e desapropriação de elementos culturais. Trata-se de um labirinto composto por dois *Penetráveis*, PN2 – *Pureza é um mito* (1966) e PN3 *Imagético* (1966-1967), construído com plantas, areia, araras, poemas-objeto, capas de *Parangolé* e um aparelho de TV, onde o espectador é convidado a experimentar os estímulos multissensoriais, visuais, olfativos, tácteis e sonoras. O próprio título de cada penetrável já enuncia pensamentos e ideias, e são provocações, literalmente, cheias de vivacidade e crítica. Segundo Celso Faveretto,

a força da *Tropicália*, como solução das relações entre construtividade e vivência e como posição crítica (culturalmente), está nisso: não propõe um resultado que superasse as contradições dos elementos justapostos, mas expõe o processo de constituição das contradições enunciadas (FAVARETTO, 1992, p. 139).

Figura 26 – OITICICA, Hélio. *Tropicália*. (1967). Fonte: www.heliooiticica.org.br/

E foi essa experiência com a *Tropicália* de Hélio Oiticica que provocou algumas inquietudes que cercam o trabalho *cálice*. Ela tornou-se, ao menos no campo da imagem, o trabalho mais central do projeto que conferi o mesmo nome.

O trabalho *Cálice* é um diálogo direto com o pensamento de Oiticica, um debate, na acepção mais genuína do termo, portanto, uma controvérsia ou querela. O fato de *Tropicália* adentrar um terreno conceitual tão movediço e belo me fez refleti tantas questões de modo a explodir-se em uma historicidade primordial. Ele subjaz uma discussão filosófica polêmica em torno da questão da vivência/experiência, de modo que em alguns pontos ou momentos eu acredito que me aproximo ou me distancio das suas ideias. O diálogo que estabeleço com essa obra não é carregado por uma aversão, tão pouco por uma admiração fanática. Ocorre que as obras de alguns artistas conceituais, especialmente as invenções de Hélio Oiticica após sua aproximação à cultura da comunidade da Mangueira, me suscitaram inquietações a respeito da construção física e metafísica dos afetos a partir de uma experiência essencial, provocada por uma conjunção ambivalente entre linguagem artística e participação do espectador.

Figura 27 – Instalação performática *Cálice*, realizada no Centro Cultural Piolin durante o Festival Aldeia Sesc, João Pessoa, em outubro de 2016. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alberto Banal. Fonte: Arquivo do artista.

Com o trabalho *Cálice*, e isso irradia por todo o projeto homônimo e que compreenderia as três ações articuladas, eu gostaria de responder, não apenas à *Tropicália* de Hélio Oiticica e ao conceito ready-made de Marcel Duchamp, mas ao meu tempo presente, o aqui e agora instaurado na experiência, meu incorformismo diante de uma realidade social

brasileira e a desmistificação dos próprios códigos de uma arte que eu cria que viveria nas dialéticas da proximidade/distanciamento e da recursa/transformação.

O aqui e o agora, o instante presente instaurado pela instalação performática *Cálice*, retornaria às proposições do que se definiu imprecisamente por *happenings*. Aquelas manifestações, realizadas por artistas contemporâneos no final dos anos 1950, carregavam uma noção de “espetáculos de síntese” (RESTANY, 1979, p. 251), na qual se desenrolavam ações complexas gestuais, sonoras, luminosas, em algumas circunstâncias humanas e animais, dentro de um quadro e de um cenário, cujo roteiro poderia ter uma determinada imprecisão.

A primeira prospecção visual da instalação performática *cálice* consistia no corpo do performer preso, dentro de uma pilha de seis pneus. Essa imagem foi alterada quando me questionei sobre um problema em torno da relevância de uma representação direta. Com o *cálice* eu situaria duas referências imagéticas em colagem ou justaposição: uma deles consistia em remeter-se a um “forno micro-ondas”, essa é a identificação que se faz de uma pilha de pneus usada por traficantes nas favelas do Rio de Janeiro como a pior sentença de morte, que quando sujeita a um banho de líquido combustível transforma-se em uma espécie de uma fogueira feita para queimar uma pessoa viva. Afirma-se que essa punição é atribuída, sobretudo, àquelas pessoas identificadas como traidoras do poder local, suspeitas de ser deladoras. O “forno micro-ondas” é o silenciar de uma denúncia, é a forma de impor o silêncio sobre qualquer declaração, é o fazer calar-se em chamadas e gritos⁴⁸.

Na pesquisa para a visualidade dessa instalação, busquei outra referência que procuraria subverter um realismo imediato despertado pela imagem do “forno micro-ondas”. Consistia na figura que se remete ao arquétipo do “enforcado” do baralho de tarô: uma alegoria, um arquétipo que registra um comportamento humano em diálogo com padrões identificados no mundo onírico e que se expressam por variedade no imaginário religioso e popular. Por um lado a imagem arquetípica do enforcado me remetia à questão do “sacrífico”, especialmente ao sentido assinalado por Jung que atribuía o sacrifício como uma ação para “tonar sagrado” (NICHOLS, 2007, p. 221). Por outro lado, a imagem do enforcado de cabeça para baixo também alude a um tradicional castigo perpetrado aos traidores e, conforme afirmou Sallie Nichols, em alguns velhos baralhos italianos, essa carta se chamava *Il Traditore* (O Traidor) (NICHOLS, 2007, p. 218). Um afresco de Michelângelo na Capela Paulina, no Vaticano, dá a entender que a crucificação do apóstolo Pedro tenha acontecido de cabeça para baixo, como forma de humilhação. Em épocas relativamente recentes, o corpo de

⁴⁸ Essa informação é de domínio público, aludida em inúmeras matérias jornalísticas e produções cinematográficas.

Benito Mussolini foi pendurados de cabeça para baixo e expostos à curiosidade pública na praça Loreto de Milão⁴⁹. Ou ainda, no Brasil, conforme recorrentes narrativas de sobreviventes divulgadas em 2014 por meio do relatório da Comissão Nacional da Verdade, promovido pelo Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), da então Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (hoje Ministério dos Direitos Humanos), relata-se que, durante o período do regime militar, havia uma modalidade de prática de tortura em que o sujeito era submetido à violência física e humilhação pendurado de cabeça para baixo (BRASIL, 2014, p. 371). Esses exemplos corroboram a interpretação de Nichols que “enforcamento propriamente dito não é um instrumento de morte física. É antes um ferrete de ignomínia, de censura e de ridículo público, uma horrível inversão de tudo o que o personagem em apreço representava anteriormente” (NICHOLS, 2007, p. 218).

Para mim, interessava aprofundar a questão do silêncio, a partir da dicotomia *calar-se* e *ser calado*, em face de um contexto social brasileiro, marcado pelas relações étnico-raciais. Embora as imagens de um ready-made “forno micro-ondas” e o enforcamento em posição invertida (cabeça para baixo) me perseguissem, a realização da instalação performática *Cálice* seria acionada em meio aos atravessamentos com os quais eu já iniciara no processo poético *Negras Memórias*. Sempre pensei nas ações do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* como dispositivos que são acionados como impulso e arrebatamento do meu espírito, como dispositivos poéticos que são acionados no contexto da denúncia e da revolta.

As ações do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* tem uma natureza essencialmente estratégica, inscrita em um contexto poético no qual eu tenho a consciência de que estou em meio a uma manipulação de relações de força, no sentido foucaultiano para a intervenção racional e combinada com um contexto social. O empreendimento de uma pesquisa de imagem para construção de uma visualidade pode dar conta de cerca uma postura estética a qual me proponho, mas eu não consigo dissocia-la da potência de estar cercada por questões sociais que me afetam enquanto performer. Para acionar uma intervenção urbana com um *marca-dor*, ou ainda para realizar a instalação performática *Cálice*, eu preciso sentir a necessidade de orientar a energia pulsante para uma expressão inscrita no jogo de poder o qual participo socialmente. Isso não quer dizer que as ações do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* reajam por causalidade aos acontecimentos políticos e sociais, às coisas do mundo, posto que o programa das ações já existe enquanto tal, ainda que na interioridade da sua concepção. O que acontece é que para colocar as ações no mundo como

⁴⁹ Documentário *Il Corpo del Duce* de Fabrício Laurenti (2011).

linguagem, isso requer de mim a consciência de entender um conjunto de estratégias que condicionam esta linguagem performática, e que são capazes de potencializar as qualidades e os sentidos os quais ela desperta em mim e na sociedade em que vivo. Nesse sentido, dois acontecimentos sociais estavam em ebulição no contexto em que estou inserido: um deles se referia diretamente ao genocídio da população negra, divulgado em registros oficiais brasileiros ao longo de 2015, e outro concernia ao processo de mantê-lo encoberto pela opinião pública, em meio a nebuloso processo de impeachment da presidenta da república, que vivemos ao longo do ano de 2016.

Penso que a maneira como as informações são passadas, e a duração com a qual elas permanecem entre as massas como questões problematizadas nos debates sociais, são extremamente importantes para o que quero discutir a respeito da memória social, em especial aquilo que trato em meu processo poético “negras memórias”. Sendo o *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* uma plataforma política de investigação poética, as ações que experimento nela são impressões que atravessam esse estado de horror que percebo, silenciosamente, na sociedade em que vivo. Embora o genocídio da população negra no Brasil seja um fenômeno evidente, a maneira como ele acontece é dissimulada e se reveste de um mascaramento realizado pela cultura hegemônica. A grande imprensa, responsável pela abrangência das informações na sociedade de massas, revela dados sobre o óbito dos cidadãos, mas costumeiramente oculta de forma deliberada as características étnico-raciais das vítimas, tornando o debate público superficial.

A realização da instalação performática *Cálice* foi acionada com um recorte social específico: denunciar o extermínio deliberado da juventude negra no Brasil. Antes de descrever como aconteceu a performance, é importante apresentar as informações que me cerquei e argumentam, ao menos estatisticamente, o que percebo com meu corpo-testemunha. Os dados confirmam algo ameaçador para a realidade de jovens negros de 12 a 29 anos de idade. As informações geradas pelo índice sintético passaram sem muito ruído na mídia de massas, o que revela um estado de horror silencioso

Em 2015, a Secretaria-Geral da Presidência da República, a Secretaria Nacional de Juventude e o Ministério da Justiça lançaram em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública o Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência e Desigualdade Racial (IVJ), como novo indicador. Tratava-se de uma iniciativa que buscava ampliar direitos e prevenir a violência que atinge a juventude brasileira. O Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência e Desigualdade Racial 2014 é um indicador sintético, que agrega dados relativos às dimensões consideradas chave na determinação da vulnerabilidade dos jovens à violência, tais

como: taxa de frequência à escola, escolaridade, inserção no mercado de trabalho, taxa de mortalidade por causas internas, taxa de mortalidade por causas violentas, valor do rendimento familiar médio mensal, entre outros. Penso que a inovação desse índice pode ajudar a compreender o que se afirma como expressão do genocídio da população negra. O índice ele também orienta um olhar para as condições de vida dos sujeitos, de modo a entender como isso afeta seu desenvolvimento digno e longo.

O Estado com o maior valor na escala do IVJ – Violência e Desigualdade Racial é Alagoas (0,608), seguido do meu estado natal, Paraíba (0,517) (Tabela 1). Esses dois estados, junto com Pernambuco e Ceará, apresentam situações de alta vulnerabilidade juvenil à violência em quase todos os componentes do IVJ – Violência e Desigualdade Racial (Tabela 2), com destaque para o maior risco de mortalidade por homicídio entre jovens negros do que brancos. Em Alagoas o risco de morte de um jovem negro é 8,75 vezes maior do que o observado para um jovem branco. Em Pernambuco, o risco é 11,57 vezes, na Paraíba de 13,40 e no Ceará de 4,01 (Tabela 1). No outro extremo da escala destacam-se São Paulo (0,200), Rio Grande do Sul (0,230), Santa Catarina (0,252), Minas Gerais (0,280) e Distrito Federal (0,294) (Tabela 1). Esse último, apesar de apresentar baixa vulnerabilidade juvenil à violência no indicador sintético, apresenta uma das maiores taxas de desigualdade na mortalidade de jovens de negros e brancos, com o jovem negro apresentando uma taxa de mortalidade de morte 6,53 vezes a observada para os jovens brancos (Tabela 1).

Tabela 1. IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014 e Risco Relativo, ano-base 2012.			
Unidades da federação	IVJ – Violência e Desigualdade Racial	Escala de vulnerabilidade	Risco relativo
Alagoas	0,608	Muito alta	8,748
Paraíba	0,517	Muito alta	13,401
Pernambuco	0,506	Muito alta	11,565
Ceará	0,502	Muito alta	4,011
Roraima	0,497	Alta	3,287
Espírito Santo	0,496	Alta	5,909
Pará	0,493	Alta	3,637
Amapá	0,489	Alta	2,632
Bahia	0,478	Alta	3,536
Piauí	0,477	Alta	2,760
Rondônia	0,467	Alta	1,780
Sergipe	0,460	Alta	4,244
Maranhão	0,451	Alta	2,802
Mato Grosso	0,439	Média	1,973
Amazonas	0,418	Média	3,672
Paraná	0,408	Média	0,661
Tocantins	0,385	Média	1,752
Goiás	0,384	Média	2,609
Rio Grande do Norte	0,380	Média	3,397
Mato Grosso do Sul	0,377	Média	2,392
Acre	0,372	Média	3,823
Rio de Janeiro	0,309	Média- baixa	2,310
Distrito Federal	0,294	Baixa	6,527
Minas Gerais	0,280	Baixa	2,199
Santa Catarina	0,252	Baixa	1,420
Rio Grande do Sul	0,230	Baixa	1,674
São Paulo	0,200	Baixa	1,492

Tabela 1 – IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014. Unidades da federação, ano-base 2012. Fonte: IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014, ano-base 2012; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Escala de vulnerabilidade: Até 0,300 - Baixa; mais de 0,300 a 0,370 - Média-baixa; Mais de 0,370 a 0,450 - Média; mais de 0,450 a 0,500 - Alta; mais de 0,500 – Muito alta.

Tabela 2. IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014 e seus componentes, ano-base 2012.

Unidade da federação	IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2012	Componentes					
		Indicador de mortalidade por homicídio - 2012	Indicador de mortalidade por acidentes de trânsito - 2012	Indicador de frequência à escola e situação de emprego - 2012	Indicador de pobreza - 2012	Indicador de desigualdade - 2012	Risco relativo de homicídios entre negros e brancos - 2012
Acre	0,372	0,203	0,076	0,640	0,791	0,296	3,82
Alagoas	0,608	0,909	0,242	0,911	0,872	0,186	8,75
Amapá	0,489	0,382	0,259	0,563	0,664	0,650	2,63
Amazonas	0,418	0,375	0,154	0,542	0,648	0,451	3,67
Bahia	0,478	0,584	0,312	0,620	0,662	0,260	3,54
Ceará	0,502	0,531	0,499	0,604	0,734	0,183	4,01
Distrito Federal	0,294	0,466	0,017	0,097	0,242	0,632	6,53
Espírito Santo	0,496	0,632	0,660	0,437	0,334	0,350	5,91
Goiás	0,384	0,490	0,557	0,328	0,355	0,144	2,61
Maranhão	0,451	0,201	0,443	0,709	0,862	0,158	2,80
Mato Grosso	0,439	0,287	0,834	0,434	0,422	0,186	1,97
Mato Grosso do Sul	0,377	0,168	0,634	0,474	0,408	0,210	2,39
Minas Gerais	0,280	0,200	0,272	0,354	0,402	0,207	2,20
Pará	0,493	0,424	0,229	0,622	0,743	0,537	3,64
Paraíba	0,517	0,659	0,394	0,687	0,692	0,196	13,40
Paraná	0,408	0,313	0,768	0,386	0,266	0,251	0,66
Pernambuco	0,506	0,557	0,365	0,698	0,589	0,367	11,57
Piauí	0,477	0,091	0,777	0,628	0,807	0,154	2,76
Rio de Janeiro	0,309	0,302	0,216	0,262	0,148	0,602	2,31
Rio Grande do Norte	0,380	0,405	0,123	0,642	0,663	0,162	3,40
Rio Grande do Sul	0,230	0,159	0,141	0,379	0,286	0,233	1,67
Rondônia	0,467	0,206	0,876	0,496	0,593	0,164	1,78
Roraima	0,497	0,256	0,783	0,631	0,586	0,251	3,29
Santa Catarina	0,252	0,017	0,519	0,275	0,230	0,215	1,42
São Paulo	0,200	0,050	0,125	0,278	0,162	0,419	1,49
Sergipe	0,460	0,424	0,466	0,549	0,724	0,186	4,24
Tocantins	0,385	0,168	0,628	0,431	0,575	0,149	1,75

Tabela 2 – IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014. Unidades da federação, ano-base 2012. Fonte: IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014, ano-base 2012; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

As quatro unidades da federação que apresentam maior IVJ – Violência e Desigualdade Racial estão na região Nordeste: Alagoas, Paraíba, Pernambuco e Ceará. Em contrapartida, os cinco menores coeficientes do IVJ – Violência e Desigualdade Racial são do Distrito Federal, de dois estados da região Sul, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, e de dois estados da região Sudeste, São Paulo e Minas Gerais. Ao se tratar especificamente do risco relativo por raça/cor, meu estado natal, a Paraíba, se destaca com o maior risco: 13,401. Isso significa dizer que a chance de um jovem negro ser vítima de homicídio na Paraíba é 13 vezes maior do que um jovem branco. Na sequência está o estado de Pernambuco, onde o risco relativo é de 11,565, e Alagoas, com 8,748. Embora o Distrito Federal apresente um dos menores indicadores de vulnerabilidade juvenil à violência, esta unidade da federação possui um risco relativo entre os mais altos (6,527), atrás apenas das demais unidades federais já mencionadas. Isso quer dizer que se o Distrito Federal se destaca como um dos territórios onde os jovens estão menos vulneráveis à exposição à violência, observando do ponto de vista da vulnerabilidade juvenil pensada em um contexto mais amplo do que apenas o indicador de violência letal (inserção no mercado de trabalho, renda, escolaridade, dentre outros), ao compararmos apenas o indicador de homicídio entre jovens brancos e negros verificaremos que nessa unidade da federação o risco para um jovem negro é 6,5 vezes maior do que para um jovem branco.

O IVJ revela que a prevalência de jovens negros serem mais vítimas de assassinatos do que jovens brancos é uma tendência nacional: em média, jovens negros têm 2,5 mais chances de morrer do que jovens brancos no país. Por outro lado, os estados de Mato Grosso do Sul (2,4), Rio de Janeiro (2,3), Minas Gerais (2,2), Mato Grosso (2,0), Rondônia (1,8), Tocantins, (1,8), Rio Grande do Sul (1,7), São Paulo (1,5), Santa Catarina (1,4) e Paraná (0,7) apresentam indicador inferior à média nacional. Conforme podemos conferir, a Tabela 3 mostra uma comparação entre o risco relativo de morte entre jovens brancos e negros para os anos de 2007 e 2012 para todos os estados e regiões do país. Verifica-se que houve crescimento na taxa de homicídios entre jovens negros em praticamente todos os estados, com exceção de Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro e Mato Grosso do Sul. No cenário nacional, constata-se um aumento das taxas de homicídio, tanto entre jovens negros como entre jovens brancos, em praticamente todas as regiões, com exceção do Sudeste, que apresenta redução de 10,6% e 14,5% das taxas de homicídios entre jovens brancos e entre negros, respectivamente.

Tabela 3. Homicídio e Risco Relativo de Morte de Jovens Negros e Brancos. Regiões e UFs. 2007 e 2012.

Unidade da federação e região	Homicídios		População		Taxa (1)		Risco Relativo	Homicídios		População		Taxa (1)		Risco Relativo
	Brancos	Negros	Brancos	Negros	Brancos	Negros		Brancos	Negros	Brancos	Negros	Brancos	Negros	
Região Norte	194	2.000	1.322.642	3.945.593	14,7	50,7	3,45	283	3.013	1.227.069	4.154.582	23,1	72,5	3,14
Rondônia(*)	35	164	199.152	335.984	17,6	48,7	2,76	52	184	169.718	336.839	30,6	54,5	1,78
Acre(*)	18	49	63.714	177.360	28,3	27,7	0,98	7	86	58.889	189.262	11,9	45,4	3,82
Amazonas(*)	19	407	271.182	878.242	7	46,4	6,59	53	680	261.166	909.223	20,4	74,8	3,67
Roraima(*)	3	37	31.614	100.040	9,8	37,2	3,79	5	59	31.248	109.978	16,3	53,6	3,29
Pará	97	1.165	580.683	1.955.516	16,7	59,6	3,56	122	1.713	544.742	2.097.675	22,5	81,7	3,64
Amapá(*)	14	91	57.749	170.292	24,2	53,4	2,2	17	139	58.704	182.386	29	76,2	2,63
Tocantins(*)	8	87	118.548	328.158	6,8	26,5	3,92	27	152	102.602	329.218	26,3	46,1	1,75
Região Nordeste	656	7.826	5.168.107	12.136.339	12,7	64,5	5,07	833	10.526	4.771.738	12.094.793	17,4	87	4,99
Maranhão	78	548	515.876	1.653.105	15,2	33,2	2,18	86	874	478.057	1.739.958	17,9	50,2	2,8
Piauí(*)	24	168	260.751	750.730	9,4	22,3	2,39	30	236	249.063	719.769	11,9	32,8	2,76
Ceará	109	798	918.852	1.863.471	11,9	42,8	3,6	124	1.134	853.251	1.945.190	14,5	58,3	4,01
Rio Grande do Norte(*)	48	286	412.435	592.854	11,7	48,2	4,12	111	545	408.197	588.256	27,3	92,7	3,4
Paraíba(*)	18	423	465.298	690.051	3,9	61,3	15,67	38	785	441.209	680.141	8,6	115,4	13,4
Pernambuco	139	2.478	1.034.493	1.748.389	13,5	141,7	10,52	80	1.707	953.942	1.761.733	8,4	96,9	11,57
Alagoas(*)	41	747	328.035	707.323	12,5	105,6	8,45	58	1.170	304.687	702.592	19	166,5	8,75
Sergipe(*)	38	218	195.601	488.246	19,6	44,6	2,28	38	439	180.433	491.022	21,1	89,4	4,24
Bahia	161	2.160	1.036.765	3.642.171	15,5	59,3	3,83	268	3.636	902.900	3.466.131	29,7	104,9	3,54
Região Sudeste	3.566	6.792	13.592.597	10.917.225	26,2	62,2	2,37	2.767	6.103	11.798.435	11.477.220	23,5	53,2	2,27
Minas Gerais	620	1.743	2.770.647	3.285.601	22,4	53,1	2,37	605	1.930	2.323.874	3.367.850	26,1	57,3	2,2
Espírito Santo	107	709	463.207	648.292	23,2	109,4	4,72	84	827	394.955	655.536	21,3	126,1	5,91
Rio de Janeiro	1.082	2.866	2.173.711	2.421.277	49,8	118,4	2,38	600	1.841	1.945.267	2.583.792	30,9	71,3	2,31
São Paulo	1.757	1.474	8.185.033	4.562.055	21,5	32,3	1,5	1.478	1.505	7.134.339	4.870.042	20,7	30,9	1,49
Região Sul	2.537	743	6.502.793	1.693.485	39	43,8	1,12	2.611	895	5.892.562	1.876.254	44,3	47,7	1,08
Paraná	1.369	401	2.308.092	885.310	59,3	45,2	0,76	1.456	456	2.045.673	969.405	71,2	47,1	0,66
Santa Catarina	275	56	1.570.489	278.983	17,5	20,2	1,15	311	102	1.504.448	347.759	20,7	29,3	1,42
Rio Grande do Sul	893	286	2.624.212	529.192	34	54	1,59	844	337	2.342.441	559.091	36	60,3	1,67
Região Centro Oeste	490	1.499	1.898.310	2.478.176	25,8	60,5	2,34	538	2.347	1.709.058	2.650.176	31,5	88,6	2,82
Mato Grosso do Sul	108	212	359.820	359.547	30,1	59	1,96	73	209	331.215	396.425	22	52,7	2,39
Mato Grosso	96	290	368.596	578.824	25,9	50,1	1,93	120	431	334.827	610.454	35,8	70,6	1,97
Goiás	224	619	816.196	1.061.545	27,5	58,3	2,12	298	1.222	717.215	1.128.456	41,5	108,3	2,61
Distrito Federal(*)	62	378	353.698	478.261	17,6	79,1	4,48	47	485	325.800	514.841	14,4	94,2	6,53
BRASIL	7.443	18.860	28.484.449	31.170.819	26,1	60,5	2,3	7.032	22.884	25.398.862	32.253.024	27,7	71,0	2,6

(1) Por grupo de 100 mil habitantes, por raça/cor.

(*) Estados com menos de 50 homicídios em algum dos grupos de cor em algum dos anos: resultados mais instáveis e que devem ser interpretado com cautela.

Tabela 3. Homicídio e Risco Relativo de Morte de Jovens Negros e Brancos. Regiões e UFs. 2007 e 2012.
Fonte: IVJ – Violência e Desigualdade Racial 2014, ano-base 2012; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

O IVJ – Violência e Desigualdade Racial nos revela que a taxa de homicídio dos jovens negros é significativamente maior do que a taxa de homicídios de jovens brancos. E quando observado o cenário nacional, percebe-se que essa taxa de homicídio dos jovens negros tem aumentado nos últimos 10 anos.

As discussões promovidas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), que fomentaram congressos e festivais os quais se discutiam, entre outras questões, as características do fenômeno do genocídio da população negra brasileira, renderam a construção de argumentos que alargavam as fronteiras da denúncia a respeito do referido fenômeno. Embora se valorizasse a importância da publicação de *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento, em 1978, como essa realidade não havia sido suficientemente estudada pelos cientistas sociais havia bastante dúvida sobre essas afirmações. Nos anos 1980 e 1990, pesquisas acadêmicas e dados estatísticos, entre eles as publicações com as análises dos indicadores sociais realizadas pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), passaram a sustentar a tese das denúncias do movimento social afro-brasileiro. Com a criação e análise do IVJ – Violência e Desigualdade Racial atualizamos, não apenas os dados estatísticos, mas a partir deles também nos atualizamos a respeito do genocídio da juventude negra.

O sociólogo Florestan Fernandes, no prefácio à edição brasileira, afirmou que a realidade apontada por Abdias Nascimento não tinha sido suficientemente estudada pelos cientistas sociais e comenta: “Mas ela é conhecida e suas proporções não são ignoradas, pelo conhecimento do senso comum, pela experiência direta de negros e mulatos pobres e por evidências de investigações parciais” (FERNANDES, 2016, p. 20). Essa afirmação de Florestan Fernandes é extremamente pertinente, quando tomamos o ponto de vista do rigor da pesquisa nas ciências sociais. Sendo especialmente por isso que busquei desenvolver as reflexões dessa presente tese em um doutoramento em artes cênicas, partindo de experiências poéticas (ou evidências de investigações parciais, como prefere Florestan Fernandes), no campo do fazer e da liberdade artística, onde a questão do método precisa deparar-se com a subjetividade da experiência sensível, encarando as implicações possíveis do exercício de (re)aproximação da ciência e da arte.

Enquanto um artista negro brasileiro, essa questão me impacta de maneira diferenciada. Sobretudo, por causa da evidência desses dados sobre a realidade da unidade federativa onde nasci, Paraíba, que apresenta uma das taxas mais expressivas do extermínio da juventude negra. Esse é o retrato de uma realidade obscura que estou diretamente comprometido. Penso que o Estado tem uma parcela significativa de responsabilidade sobre

esse fenômeno, posto que as condições políticas da sua manutenção também implicam no silenciamento dessa questão social. O Estado brasileiro nos dias de hoje usa da força, do autoritarismo militar e da repressão sobre a população negra, que sofre com a desigualdade social repleta de marcas de um colonialismo escravista, abolido oficialmente à 130 anos. Tão recente e mal planejada politicamente foi a abolição da escravidão do negro no Brasil, que o resultado é uma injustiça social evidente e, costumeiramente, ignorada com naturalidade. O Estado cruel, forte e violento, o Leviatã da teoria idealizada por Thomas Hobbes, parece fazer muito sentido nos tempos atuais, apesar de não vivermos em um velho Estado absolutista, mas em uma “ilusão” de democracia. Quanto a isso, me aproximo parcialmente do pensamento de Jacques Rancière de que, “não vivemos *em* democracias (...) vivemos em Estados de direito oligárquico, isto é, em Estados em que o poder da oligarquia é limitado pelo duplo reconhecimento da soberania popular e das liberdades individuais” (RANCIÈRE, 2014, p. 94). Ocorre que no Brasil dos dias atuais, mesmo a soberania popular e as liberdades individuais estão ameaçadas pela forte onda de conservadorismo moral e político. A constituição “democrática” de um parlamento nacional com a presença e força de grandes empresários que influenciam diretamente o desenvolvimento da economia brasileira, assim como líderes religiosos, especialmente, de origem protestante neopentecostal, fortalecem o recrudescimento de pautas que restringem cada vez mais o bem estar da população pobre, majoritariamente negra⁵⁰.

Para mim, ecoam os versos da canção de Gilberto Gil e Chico Buarque.

Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta
 (Trecho de “Cálice”, Gilberto Gil e Chico Buarque, 1973).

A reverberação desses versos, sobre as experimentações da minha plataforma política de investigação poética, ganha um novo sentido quando, em 2015, que seria o momento oportuno de aprofundar o debate a respeito do genocídio da população negra no Brasil, venha a tona na cena política todas as transações e articulações para a abertura do processo de

⁵⁰ A distribuição de parlamentares do congresso nacional nas bancadas pode ser constatada atualmente em diversas matérias de apuração jornalística, em que se pode perceber que os maiores agrupamentos políticos no congresso nacional são de empresários, empreiteiros, ruralistas e religiosos protestantes (denominados evangélicos). <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/conheca-as-11-bancadas-mais-poderosas-da-camara/>

impeachment da Presidenta da República, Dilma Rousseff. Havia no movimento social brasileiro uma perspectiva de que no ano de 2015 teríamos, como parcela da sociedade civil, de demonstrar concretamente, examinar e debater publicamente, através dos dados recentemente apresentados pela publicação do IVJ – Violência e Desigualdade Racial, a existência do extermínio deliberado de jovens negros e negras no Brasil. Sentia que não daria mais para manter a instalação performática *Cálice* como idealização, eu precisaria experimentá-la, partilhando com outras pessoas os sentimentos e apreensões as quais estava submerso e percebia com meu corpo-testemunha.

Como falei anteriormente, a realização da ação *marca-dor* é a condição *sine qua non* para acontecer a instalação performática *Cálice*. Para tanto, programei realizar duas novas intervenções urbanas para lançar um novo *marca-dor*, ou melhor, um objeto com uma nova marca, uma nova frase que pudesse carregar a potência para disparar um estado de conversação e aproximação com as pessoas tendo como foco essa realidade que percebia. Para esse acontecimento do encontro com o outro, eu pretendia lidar diretamente com a questão do extermínio da juventude negra no Brasil. Programei duas intervenções urbanas com *marca-dor* para acontecer nas cidades de Maceió e João Pessoa, respectivamente as capitais dos estados de Alagoas e Paraíba. Esses estados haviam apresentado as maiores taxas do índice de vulnerabilidade juvenil à violência e desigualdade racial e eu sentia a necessidade de conversar com moradores desses lugares a respeito dessa dor social. Ao final das duas intervenções urbanas com o *marca-dor*, eu deveria acionar a instalação performática *Cálice*.

Em 29 de Julho de 2016, realizei a primeira intervenção urbana do *marca-dor* com a frase “A TEMER?”, na cidade de Maceió, Alagoas. Seria o segundo objeto criado especialmente para a realização dessa ação, conferindo novamente a potência de *work in progress* para esse trabalho. A ambiguidade da frase desse *marca-dor*, em relação ao momento político nacional que vivíamos naquele momento, abriu a possibilidade de discutir tanto a pauta do extermínio da juventude negra no Brasil, quanto o processo de impeachment vigente naquela época. Algumas pessoas acreditavam que a ação estava relacionada ao processo de impedimento da presidenta, tendo em vista que o nome que figurava o objeto era homônimo ao sobrenome do seu vice-presidente, sucesso imediato. E essa “chave” foi importantíssima para dialogar com as pessoas a respeito das forças políticas e históricas que se despontava no debate público em torno da validade daquele processo político-institucional. Essas forças não estavam nem além nem aquém do debate a respeito do extermínio da juventude negra no Brasil, muito pelo contrário, elas eram a demonstração evidente de um

jogo político entre os interesses existentes em uma sociedade de classes pós-colonial e pós-escravista.

A caminhada iniciou no assentamento do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST) na Praça Visconde de Sinimbu, em frente ao campus dos cursos de artes da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), no centro da cidade de Maceió. A partir dali caminhei até a Praça Floriano Peixoto. Nessa intervenção urbana foram abordadas mais de 15 pessoas, durante duas horas e meia, em um percurso de aproximadamente 2km que começou na praça ocupada pelo MST subiu a Rua do Imperador, Rua Barão do Atalaia, Rua Dr. Pontes de Miranda, Praça Dr. Manuel Valente de Lima, atravessando a feira pública da Rua do Comércio, Praça Floriano Peixoto, Rua Conselheiro Lourenço de Albuquerque, Avenida Moreira e Silva, Rua do Sol, voltando pela Rua Mal. Roberto Ferreira e finalizando em frente a campus dos cursos de artes da UFAL.

Figura 28 – Intervenção urbana *Marca-Dor*. Realizada no acampamento do MST em Maceió, 29 de julho de 2016. Experimento do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*. Fotografia Pam Guimarães. Fonte: Arquivo do artista.

A intervenção urbana em João Pessoa sofreu alterações de roteiro. Por questões de saúde, precisei adiar a ação em João Pessoa. Era previsto acontecer no dia 5 de agosto de 2016, nas ruas onde acontecia a festa de aniversário da cidade. Em setembro surgiu a

oportunidade de submeter a proposta da intervenção à curadoria da programação do Festival Aldeia Sesc de João Pessoa. Com a aprovação do projeto consegui viabilizar o retorno à João Pessoa e a realização da performance. No entanto, as condições climáticas no dia 20 de outubro daquele ano, quando foi agendada a intervenção urbana *marca-dor* em João Pessoa, não favoreciam a participação dos colaboradores nas ruas⁵¹. De modo que a ação do *marca-dor* aconteceu dentro do Centro Cultural Piollin, lugar onde estava agendada a realização da instalação performática *Cálice* imediatamente após a ação anterior.

As condições as quais realizei a ação do *marca-dor* em espaço fechado mudariam a proposição da intervenção urbana prevista para o *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*. A princípio, eu havia programado realizar a intervenção urbana com o *marca-dor* no centro da cidade João Pessoa e finalizá-la dentro do centro cultural, acionando em seguida a instalação performática *cálice*. Descobri o potencial expansivo da ação com *marca-dor*, de modo a compreendê-lo como uma ação aberto ou semelhante ao caráter de *work in progress*, quando a realizei em um lugar fechado, diferente do lugar da rua e casualidade do encontro e uma ação inusitada, com a comunicação não-verbal, a descoberta por meio do olhar, a anuência e o consentimento do outro em participar de um ato a partir do olhar.

Entendo que a transformação a qual submeti a ação *marca-dor* foi importante para me cercar de reflexões, a respeito da própria noção de *work in progress* que persegue meu processo poético *Negras Memórias*. Já havia afirmado introdutoriamente que autores como Renato Cohen (2013) compreendem o *work in progress* como procedimento de criação. Quando revisamos as linguagens de alguns artistas que se acercam das noções de ritual e acontecimento, tais como *happenings*, performances, ações e eventos, percebemos de maneira variada o conceito de *work in progress* (GLUSBERG, 2013)(GOLDBERG, 2006). A contribuição de Renato Cohen ao que concerne o entendimento de um procedimento de criação processual, cuja interatividade com o espectador é elemento essencial, pode ser acrescido também à noção de linguagem artística que, ao reconhecer o processo criativo como obra aberta, apreende e se expressa como um meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através signos convencionais que são incorporados à investigação cênica à medida que são propostos. Essa perspectiva desloca a compreensão do *work in progress* como

⁵¹ É importante realizar a caminhada nas ruas em dias não chuvosos, para garantir a mobilidade dos colaboradores e o bom acondicionamento do material técnico de quem filma e fotografa a ação. Além disso, depois da abordagem, as pessoas precisam assinar um termo de consentimento (ANEXO) de uso de suas imagens e esclarecido de que participou de uma intervenção artística. Isso também complica em dias de chuva.

procedimento de criação processual para o lugar da possibilidade dele ser uma condição capaz de articular uma estrutura de linguagem artística.

Quando eu percebo que a ação do *marca-dor* tem uma potencialidade de trabalho aberto, não apenas pelo fato de poder criar novas marcas para o objeto, mas também pelo fato de compreender que essa criação se encontra sujeita a transformação da maneira como posso acioná-la no mundo, despida de um obstáculo puramente conceitual que lhe faça ser exclusivamente de única forma. Ou seja, reinstaura-se como dispositivo podendo ser alterado enquanto tal. Por isso, acredito que a aproximação e contaminação entre procedimento de criação à noção de linguagem propriamente dita, faz com que eu lide com a noção de work in progress como um interstício, sem precisar uma definição estável, justamente por que o fator da casualidade e sua constante transformação não me permite determiná-lo como algo que permanente. Ocorre que, ao mudar a maneira a qual eu aciono o *marca-dor*, eu passo a mudar também sua forma de expressão. Na experiência em um espaço fechado, como ação precedente a instalação performática *cálice*, ambas as ações articuladas aconteceram semelhante à proposição de um *happening*.

Figura 29 – Performance *Marca-dor*, realizada no Centro Cultural Piollin, João Pessoa, em 20 de outubro de 2016. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Alberto Banal. Fonte: Arquivo do artista.

Figura 30 – Performance *Marca-dor*, realizada no Centro Cultural Piollin, João Pessoa, em 20 de outubro de 2016. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alberto Banal. Fonte: Arquivo do artista.

A inquietude residia em reduzir o valor ou interesse visual potente desse trabalho na reprodução realista de uma imagem social. Súbito, tomado pela vontade em responder contra uma própria representação realista, entendi que o corpo do performer da forma mais direta e objetiva do verbo, retornaria ao real como uma pergunta. O corpo negro, que testemunha cotidianamente as marcas das dores de uma história social, tal como em uma redundância semântica, apresentaria essas marcas como um sinal visível, tipograficamente fixado, carimbado, gravado, registrado, inscrito. A ação do mascaramento por carimbo sempre foi uma das questões que cercou a construção da visualidade do corpo, ela parecia ser a força motora, o mascaramento que me levaria a compor com meu corpo uma instalação. As marcas que figurariam esse corpo-testemunha deveriam ser executadas por outras pessoas e pelo próprio performer em um ato ritualístico, que finalizaria com a purgação no *cálice*. Para compor essa instalação acrescentei uma centena de pneus, empilhados de forma piramidal e circular, em torno de uma única pilha de pneus central. Ao invés do performer estar preso pelos pneus, acreditei que pudesse ser mais significativo estar apenas com a cabeça dentro da pilha de pneus, de modo a ficar com o corpo suspenso por um urdimento. Dessa forma o *cálice* enquanto instalação performática só poderia ser acionada após a ação do *Marca-Dor*.

Figura 31 – Instalação performática *Cálce*, realizada no Centro Cultural Piolin durante o Festival Aldeia Sesc, João Pessoa, em outubro de 2016. Experimento do *Projeto Cálce! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Flávio Lira. Fonte: Arquivo do artista.

A ação de pintura/mascaramento do corpo por carimbo sempre foi uma das questões que cercou a construção da visualidade para o corpo, ela era a força motora que antecipava, o mascaramento que me levaria a compor com meu corpo uma instalação. Com a instalação eu pretendo revisitar o conceito ready-made como discussão, enquanto objeto antiestético, e evar a um lugar de reflexão acionando-o em um contexto performático, tendo meu próprio corpo como compondo uma determinada visualidade.

Figura 32 – Instalação performática *Cálice*, realizada no Centro Cultural Piolin durante o Festival Aldeia Sesc, João Pessoa, em outubro de 2016. Experimento do “Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3”. Fotografia Flávio Lira. Fonte: Arquivo do artista.

O *Cálice* foi acionando pela primeira vez como uma performance dentro da programação do Festival Aldeia Sesc, organizado pelo SESC (Serviço Social do Comércio) de João Pessoa, Paraíba. Nessa ocasião, eu pude experimentar os dois “Marca-Dores” já criados: o primeiro cuja inscrição é “Cadê Amarildo?” e segundo, performado a primeira vez em Maceió cuja inscrição é “A temer?”. Com o corpo exaustivamente marcado com essas duas perguntas, a primeira com tinta acrílica branca e a segunda com tinta acrílica vermelha, tive meu corpo suspenso de forma invertida, por aproximadamente 10 minutos, com a cabeça semicoberta por uma pilha de pneus central, envolvida por uma centena de outros pneus. Depois de ter realizado a ação do *Marca-Dor* em Maceió, em 29 de julho de 2016, eu me perguntei constantemente sobre diversas questões de natureza imaterial, sensíveis, que me afetavam psicologicamente depois de horas interagindo com desconhecidos e, quando acontecia, “expondo meu corpo a sua dor”. O propósito da ação não era carregar a dor alheia como fardo permanente, e para isso eu precisaria acionar o *Calice* justamente para ritualizar uma finalização da proposição anterior. Para isso, pensei em um roteiro para acionar o *Cálice*

para responder de forma lírica às questões caladas, ou ainda para colocar estas questões no lugar do proibido. Surgem os primeiros movimentos desenhados com o corpo, performados, dançados, sobre alguns pneus. Se por um lado naquele instante eu buscava dar uma forma ao movimento, ao instante que precedia a suspensão do corpo, já anunciava as primeiras questões da terceira ação do *Projeto Cálice*. No entanto, para aquela ocasião da instalação, os movimentos do corpo-testemunha eram a tradução das marcas daquilo que eu compartilhava e invoquei como expressão ou manifestação do que chamei de *dor*. O *Cálice* tornou-se uma instalação ready-made para por em ação, em prática, por meio do gesto e da sensação de *sofrimento*, purgados na pressão e fricção escorregadia que me invadia as mãos, em deslocamentos, milímetro por milímetro, que me dava a sensação de queimar a pele. Com a instalação do *Cálice*, talvez eu tenha experimentado de maneira mais estreita e particular o que Josette Féral (2015, p. 145) trata como “estado de vulnerabilidade” do performer durante a performance. Afirmo a autora que, a performance

(...) continua a ser, embora de maneira diferente, um lugar em que o performer se deixa marcar pelos objetos, pela matéria, pelos seres, pelas situações, pela sociedade, pelos acontecimentos, pelas sensações, pelos espectadores, portanto por todas as formas que a alteridade pode revestir. Tal alteridade, ele assume o seu peso, ele a toma sobre si, ele a experimenta, ele a analisa, a desconstrói e a dispensa como forma artística (FÉRAL, 2015, p. 145).

Acredito que na instalação *Cálice*, eu pude medir meus limites, tanto pela exaustão de realiza-la sequencialmente à ação do *marca-dor*, que já empreendia toda uma força e empenho que se inscreve no meu corpo-testemunha a partir das marcas tangíveis e intangíveis da experiência performática. O dispositivo do carimbo seria o contato com meu mascaramento, a invocação de uma dor sensível partilhada como conversa com o outro, em um encontro, uma encruzilhada, mas que é incorporado pela relação e ritualizado na marcação do corpo. O dispositivo da instalação com os pneus estava no plano de purgar a tortura. Quando retomo a ideia de corpo-testemunha é para evidenciar que tudo o que eu senti e agora sinto passa pelo filtro do corpo como testemunha do acontecimento, ele é capaz de depor sobre os fatos por que tem conhecimento e se relaciona com eles enquanto prova testemunhal. Toda minha investigação em performance gira em torno do corpo, ele é o sujeito e o objeto da aventura que minha subjetividade empreende, mas ele não me serve de ferramenta ou instrumenta, ou ainda se reduz a ideia de um suporte no qual expresso. Se meu corpo é capaz de testemunhar acontecimentos, de construir pensamentos e criar linguagem é por que ele é também a expressão da essência da existência das coisas (SPINOZA, 2014 ,p.133).

Há algo que sempre me inquietou na postura dos artistas dadaístas, especialmente ao que concerne os ready-made de Marcel Duchamp: uma posição antiestética da arte que se distanciava de um determinado conceito estético de pintura e de escultura, hegemônico no início do século XX. A apropriação de materiais pré-industrializados, como os pneus, e a sua exposição como representação de uma sentença de morte, figurada como um forno “micro-ondas”, buscariam propor um pensamento sobre o espaço que não se pautaria na construção e elaboração laborial de um fazer escultórico ou mesmo da reprodução imediata daquele referido instrumento de tortura. Quando eu retomo o referente dadaísta, retorno a questão da experiência com o objeto/installação, apropriado de fragmentos do real, para uma experiência. Nesse lugar, eu coloco a questão da experiência física sensível/sensorial de uma outra forma para mim como performer, retomando de maneira relacional com o objeto, aquilo que residiu com os afetos e memórias de experiências. Por outro lado, diante da visualidade que se propõe ao expectador quero também colocar em questão a autonomia expressiva da instalação, pois a imagem em si comunica de maneira impactante. Inclusive não deixo de ver a contradição do entendimento que tenho quando coloco-a como uma forma de mascaramento, o que dá entender que o objeto veste, cobre, dissimula, integra meu corpo. Mas enquanto fragmento do real que me apropriou, o *Cálice* já tem um potencial de expressividade enquanto objeto, ele mascara em si um conjunto de enunciados. Trata-se de uma instalação carregada de um discurso político conferido tanto ao ato performático quanto ao objeto enquanto máscara.

O aspecto de mascaramento *do Projeto Cálice* me mostra indícios de uma arquitetura do corpo enquanto *assemblage*, cuja composição justapõe pintura gráfica/escrita performática, corpo, objeto descartado e ação, ou ainda uma angústia em superar todos esses gêneros já admitidos pela tradição: eu gostaria mesmo de desenvolver uma antiestética do mascaramento no seu condicionamento social e político.

Figura 33 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do Artista.

Figura 34 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista.

Figura 35 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do Artista.

Figura 36 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do artista.

Figura 37 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista.

Figura 38 – Intervenção urbana *Marca-dor*, realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n.3*. Fotografia Leandro Barbosa. Fonte Arquivo do artista.

5.4 A performance *Preto s/ preto*

De uma maneira geral, todas as questões que discuto por meio do *Projeto Cálice! Construção n. 3* convergem de forma sintética em *Preto s/ preto* (lê-se “preto sobre preto”). Nesse programa de ações em que a questão da cor torna-se mais evidente no próprio nome do trabalho, busco colocar mais presente a questão do objeto, não como dispositivo poético como ocorre no *Marca-Dor*, mas estreitando mais profundamente o diálogo com a visualidade experimentada na ação. Entendo que a ação, embora carregada de imagens construídas espetacularmente como o fora na instalação performática *Cálice*, ganha novos elementos que se impõem por si e precisam ser postos em ação, atravessando o ato e construindo com ele e por meio dele. *Preto s/ preto* nasceu de um estado de inconformismo pulsante desde que iniciei os primeiros esboços do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*. Penso nele como um inconformismo social, posto que já coloco mais uma vez a questão do genocídio da população negra no Brasil como centro da questão, mas também trata-se de um inconformismo sensível, ao que concerne o mundo das sensações que transitam pelo social, mas que também se refugiam na construção de uma linguagem artística, como impulso de um outro conhecimento que é sensível, o qual defendi anteriormente como o reconhecimento da subjetividade do artista-pesquisador na pesquisa. Esse inconformismo sensível inevitavelmente invade, atravessa, perfila a forma e me faz situar a ação em um micro universo no qual a pintura, o objeto, a escultura, o vídeo, a fotografia retomam o caráter real da coisa.

Preto s/ preto é um trabalho que experimento uma encruzilhada de técnicas, discursos, e por que não também afirmar de “métodos”. Sem a presunção do método científico, sob os auspícios de uma epistemologia rígida que separa, divide, segmenta ou segrega, mas o método como um processo organizado e lógico, que é solicitado quase por exclusividade pelas questões postas pela própria investigação. E quando se trata de uma investigação na qual o corpo é o sujeito em questão, menos se interessa em criar regras ou princípios normativos, e mais se regozija no exercício de equilibrar o modo como se percebe o corpo, suas implicações subjetivas da experiência e os dados objetivos – especialmente àqueles sociais e culturais. Certamente, nesse sentido, encaminha-se próximo ao terreno da busca por uma epistemologia do corpo. Em minha investigação artística busco “desfronteirizar” (LOPES, 2009, p. 135) concepções rígidas, de tal modo que meu trabalho em performance se encaminha cada vez mais no sentido de desestabilizar qualquer demarcação firme entre as linguagens artísticas,

situando as relações subjetivas e objetivas do meu corpo no cerne da questão. Parece-me fazer mais sentido a imagem de Marx, retomada no ensaio de Marshall Berman (2007), “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. Se tomarmos essa ambição visionária com tons apocalípticos e trouxermos para o contexto da arte, parece que ela representa de maneira assertiva a complexa e interessante investida da performance art, ao que concerne o confronto com a aura que se define e segmenta as linguagens artísticas.

Há um desejo de se relacionar livremente, experimentar sem restrições as técnicas artísticas como experiências as quais meu corpo está diretamente comprometido. Merleau-Ponty situou o trabalho do pintor de modo que caberia, plausivelmente, ao ofício de qualquer outro artista, no sentido de que o artista oferece seu corpo ao mundo para que aconteça arte:

É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento (MERLEAU-PONTY, 2013, p.18).

E se observarmos a condição do ofício do performer, a condição do corpo está para além do seu emprego na criação, mas também da maneira como ele concebe seu corpo nessa relação. A maneira como o performer compreende seu corpo implica diretamente na maneira como ele concebe seu trabalho, nesse sentido, entendendo o trabalho do performer, a natureza do corpo não pode ser concebida senão como existente. Em *Preto s/ preto*, os dados reais que lido são aqueles os quais apreendo a partir da minha experiência de sujeito. Não obstante eles estão comprometidos, entre diversas questões discursivas, maneira a como eu vejo meu corpo na cultura em que vivo, e como a sociedade também vê meu corpo nela. Ora, a própria sistematização do IBGE para identificação de características físicas da população brasileira, quando se refere ao quesito raça/etnia retorna a questão de identificação êmica pela cor, por exemplo, a classificação “negro” inclui aqueles sujeitos identificados como “pretos” e “pardos”⁵². A cor é um dado objetivo da visão, diriam os pintores, que na verdade é a luz o

⁵² A classificação racial do IBGE completa 146 anos, segundo afirmou Rafael Guerreiro Osório (2013, p. 83). A classificação atualmente empregada pelo IBGE distingue as variedades étnico-raciais pela característica “cor da pele”, que pode ser branca, preta, amarela e parda, sendo a categoria indígena uma exceção, introduzida no Censo Demográfico de 1991. Essa classificação deriva daquela utilizada no primeiro Recenseamento do Brasil, em 1872, quando era comum classificar a “raça” das pessoas segundo a cor da pele, sendo preta, parda e branca as cores mais frequentes, razão de terem sido usadas assim naquele censo, que também possuía a categoria caboclo para identificar os indígenas. Vale frisar que as categorias preta e parda eram as únicas aplicáveis à parcela escrava da população, embora pudessem também enquadrar pessoas livres, assim nascidas ou alforriadas. No segundo Recenseamento, de 1890, o termo pardo foi substituído por mestiço. Os Censos Demográficos subsequentes ignoraram a raça até 1940, quando a cor da população voltou a ser coletada quase segundo as mesmas categorias utilizadas em 1872. O termo designador dos mestiços voltou a ser pardo e, para contemplar a imigração asiática, foi criada a categoria amarela. Não havia uma categoria específica para indígenas (que foram

dado objetivo da física, cuja propriedade de radiação eletromagnética, com comprimento de onda pertencente ao espectro visível, é capaz de produzir no olho uma sensação de característica de coloração predominante de uma determinada superfície iluminada.

Experimento em *Preto s/ preto* uma degustação apazível e com atenção naquilo que tratei como a “bebida amarga” do processo poético *Negras Memórias*. Talvez um dos elementos que me inebria, e de alguma maneira sempre se colocou como uma das questões norteadoras ao longo do meu processo poético, parece arder mais intensamente ou busca irromper de maneira mais visceral nas experimentações *Projeto Cálice*, essa fase do processo que trato como *Negras Memórias Construção n. 3*: Como um poeta pode forjar uma crítica à representação, quando ele tem uma atitude política impregnada de um realismo, que está condicionado pela consciência de sua negritude?

Sentir o sabor dessa indagação, saboreá-la com vontade, veracidade, precisaria atravessar também o estado espetacular e cênico do acontecimento de “estar diante de um outro”, para torna-lo mais convidativo, sem atribuir obrigações, mas que seja capaz de suscitar a compreensão sobre as responsabilidades de se agir, de se estar-fazendo com o outro. Talvez o espírito solidário, seja pela simpatia ou piedade, fosse uma sombra que perseguisse essa manifestação e me retomassem a um lugar de um humanismo realista que entende que a ação política trabalha em um terreno em que se estreita àquele da afinidade moral, que mergulha na busca da similitude do sentir sem querer “sentir pelo outro” ou “colocar-se no lugar do outro”. Embora também seja um risco enquanto estado, por que as subjetividades dos envolvidos em uma ação estão calejadas por sua historicidade, e não será uma questão de figuração ou abstração da linguagem quem definirá o grau de aproximação ou distanciamento dessa subjetividade alheia. A simpatia interessa ao lugar do drama não somente pela *similitude* do sentir, mas também pela *similitude* do pensar. E quando falo nesse contexto em similitude, quero dizer especialmente do sentimento de atração das subjetividades, seja qual for a camada de espontaneidade e motivação que se acrescente à experiência. Não faltariam elementos para a faculdade de compenetrar-se das ideias e dos sentimentos que orbitam a experiência coletiva e são acionados em uma historicidade primordial. Trata-se de uma existência possível, como preferiu afirmar Deleuze, mas faz-se agir, coloca em ação, desempenha em prática e realiza-se como acontecimento. E por isso que a encruzilhada não se

classificados como pardos). Desde então, a única alteração no sistema classificatório, que não foi empregado no Censo Demográfico 1970, foi justamente o acréscimo da categoria indígena na década de 1990. De 1940 até o Censo Demográfico 1991, a classificação era só de cor. Foi com a inclusão da categoria indígena, a partir do Censo de 1991, que a classificação passou a ser designada de cor ou raça, ganhando suas cinco categorias atuais. Essa classificação é usada também nos demais levantamentos do IBGE, nos registros administrativos do governo brasileiro, e em pesquisas realizadas por outras instituições.

limita ideia de um espaço geográfico que está sempre ali, ele acontece. Os caminhos, as estradas, as subjetividades que compõem a encruzilhada, passam a acontecer quando se firma um ponto. Enquanto investigação poética, *Preto s/ preto* vai retomar ao caráter elementar que persigo ao logo do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*: buscar construir um estado de encruzilhada, de entrecruzamento no aqui e agora, como possível instante para se deflagrar um estado de poesia. Coloco sempre em termos de possibilidade, por que a existência da encruzilhada não é exclusivamente ritual, no sentido de ser estabelecida por meio do cumprimento litúrgico ou cerimonial de atos e práticas. Há a ideia da encruzilhada como existência na qual o sujeito se depara como acontecimento, isso leva a crer que ela pode existir antes dele o perceber, de modo a se perceber nela, dentro dela. Não convém limiar a ideia de encruzilhada a um pensamento de causalidade. Esse pensamento é importante e pode, em algumas circunstâncias colaborar para uma compreensão lógica formidável, mas ele não está em uma condição de supremacia, ainda mais quando situamos um fenômeno submerso por ideias e noções que flertam ou desenvolvem-se por meio de pensamentos ancestrais afro-brasileiros e africanos.

5.4.1 A trama do jogo

Penso que o jogo com o espectador reside na resposta aos desenhos/pinturas de Antonio Dias de uma maneira muito particular, ainda mais quando esses desenhos ganham proporções arquitetônicas e podemos compor com a espacialidade do corpo outra forma de proposição da obra.

O aspecto lúdico do jogo, presente no álbum *Trama* (1968/77), dez xilogravuras sobre papel nepalês, me fez pensar em um diálogo com o trabalho de Dias, especialmente se esse jogo propuser um “fazer autoral”, um corpo engajado e comprometido com o resultado que vier, ainda que estivesse a mercê de uma surpresa e imprevisibilidade. O despertar dessa reflexão aconteceu especialmente a partir da xilogravura *Do it yourself, freedom territory* (Figura 39). Na mesma obra, além do título da gravura supracitado, está gravado a seguinte frase: “the original point of energy which has location but no magnitude”⁵³. A presença do texto junto à xilogravura no interior da obra, segundo afirmou Paulo Sérgio Duarte, cria uma

⁵³ “O ponto original de energia que tem localização, mas sem magnitude”.

explícita tensão entre atividade plástica e o conceito. “O conceito é amarrado no sensível. A reflexão exige o visível. Não se trata mais de hipostasiar a arte ao mundo as ideias, mas, ao contrário, de ancorar a ideia ao mundo da experiência sensível” (DUARTE, p. 187). Nas notas referentes à *Do it yourself, freedom territory*, Antonio dias projeta uma estrutura básica aberta, que só funciona a partir do momento em que alguém usa o espaço declarado “livre” para apresentar uma ação, seja mental, física ou visual. A princípio, esse trabalho é uma obra aberta, não tem dimensão estabelecida e, portanto, pode ser feito em qualquer tamanho. Ela pode aparecer como instalação, como ocorreu em algumas exposições. Mas foi o questionamento texto-visual de uma impressão em xilogravura, que integra o acervo do MAC Niterói, quem me despertou a experiência de pensamento. A sentença “Faça você mesmo, território de liberdade” sempre me ecoou como uma declaração que me demandava uma decisão ou resolução a ser tomada. Era como se essa frase encerrasse uma decisão inabalável, cuja autoria e responsabilidade residia agora em mim, como espectador.

Mais tarde, ao pesquisar esse trabalho de Antonio Dias, me deparei com um texto de Hélio Oiticica intitulado “Especial para o livro-projeto de Antonio Dias”, em que o autor afirma:

(...) por todos os lados, a ideia de improvisação transformou-se no modo de participação do espectador comunicar-se – agora ela tende e ruma para uma ideia mais sintética – não só o velho ato participativo do espectador (referia-se ainda ao “espectador” como “participante”, mas o problema que se colocava como oposição entre o espectador e antiespectador permanecia, ainda, no contexto do espectador) tornou-se um ato propositivo – o processo de apreender algumas obras ou ideias não necessita somente de uma “participação”, mas divulga toda uma ideia de criação e demanda um ato real da construção de significações (OITICICA, p. 96).

Essa reflexão de Helio Oiticica em torno da obra de Antonio Dias atravessou profundamente o pensamento em que eu buscava situar e compreender a questão da estética relacional e, sobretudo, o fenômeno de intersubjetividade e interação na relação artista/performance/espectador. Parece-me que aqui é fundamental retornar a essa questão abordada no capítulo 4 da presente tese.

Nesse sentido, busquei investigar uma possibilidade de acionar esses elementos junto com a ação experimental, colaborativa e que retornasse ao acontecimento aqui e agora. Minha encruzilhada com Dias resultou na formulação de um jogo a partir das letras que compõem seu sobre *D, I, A, S*, que surgiu a partir das primeiras impressões incursivas que tive a partir do contato do álbum “Trama”. A transposição das letras dessa palavra, ecoavam como a possibilidade de eu jogar minha própria “trama” poética e política, em uma relação dialógica

direta com o trabalho do artista, embora buscasse de uma maneira autoral abrir um lugar de atuação no campo do impensado que reside a obra de arte como forma de pensamento.

Figura 39 – DIAS, Antonio. *Do it yourself, freedom territory*, 1968/77. Xilogravura s/ papel nepalês. 56cm x 82cm. Coleção João Sattamini, Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

O jogo consiste em solicitar aos espectadores que formem uma palavra a partir das letras *D, I, A, S*. A palavra formada acionará um programa de ações específicas, relacionadas diretamente às questões norteadoras do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*. São dezesseis possibilidades de anagramas e, portanto, o igual número de possibilidade de programas de ações. Dado o caráter de imprevisibilidade da escolha exata da palavra pelos espectadores, nesse trabalho preciso ter todos os recursos materiais que poderão ser usados conforme a escolha do anagrama.

Preto s/ preto tem uma possibilidade limitada de realizações, sem contar com a repetição prevista, já que os públicos podem ser diferentes em cada performance e a formação de uma palavra determinada palavra pode acontecer de novo. Isso faz com que o jogo aleatório das letras abra uma perspectiva de sucessão de eventos que poder acontecer. A investigação de cada um dos dezesseis programas ações ocorreu ao longo do ano de 2017, quando na ocasião recolhi dados estatísticos, enumeração de palavras alusivas a eventos ou

peessoas, e a partir disso dispus de um conjunto de materialidade e imaterialidade que pudessem fazer desse trabalho uma oficina, uma fábrica manufatureira em que os recursos providos precisariam estar preparados e à disposição para dar conta de uma eventual realização. Programei e realizei a primeira ação como um retorno afetivo à cidade onde se despertou meu processo poético *Negras Memórias*, João Pessoa.

Figura 40 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 41 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 42 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 43 – Performance *Preto s/preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 44 – Performance *Preto s/preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

5.4.2 O performer e seu duplo/máscara de dor

Ao atravessar esse mar de experiências, que emergiram a partir do *Projeto Cálice ou Negras Memórias Construção n. 3*, percebo que, além da água salgada de um mundo que me banha, meu corpo-testemunha depõe outros fluídos aquosos, suores secretados e destilados pelos poros da minha pele. Depois da travessia, ou ainda durante ela, não consigo mais falar com segurança de uma distinção que às vezes parece menos turva entre o universo ao meu redor e o meu infinito particular que de abre na investigação do meu processo poético. Torna-se difícil conceber essa separação clara e permanente, sem entender que tudo compreende um mesmo mundo translúcido, que se deixa passar a luz sem permitir distinguir com exatidão o que fica para trás.

Evidentemente, há o reconhecimento de diferenças, particularidades de como apreendi as experiências e lhes atribuo qualidades e sentidos a partir da minha subjetividade. Mas há muitas aproximações, contaminações, hibridações, que se arrefecem em bricolagens, que se constroem enquanto linguagem de um performer.

Citações e colagens que mencionei, além das imagens, pensamentos ou fantasias que meu corpo-testemunha concebeu são carregados dos medos, vícios e cobranças insanas que me perseguem em alguns momentos, abandonam-me em outros, brotam à flor da pele como ímpetos. Tornaram-se também marcas no corpo, rugas que trago no rosto, ou, ainda nessa tese, surgem em algumas linhas de lirismo que permiti meus sentimentos falarem. Com o tempo que me debrucei a refletir sobre uma reflexão, como ação metalinguística de outra ação, tanto escrevi quanto abandonei muitas ideias. Adiei muitos pensamentos, entreguei-me a alguns poucos tesouros nessa imensidão que, fora uma sombra de presunção poética possessiva, ainda chamo de *meu mar*.

Muito do que vi e muito do fiz me parecem ser construções de máscaras. Nesse mesmo capítulo, falei do duplo das máscaras como aquele objeto que, ao passo que esconde um sujeito mascarado também revela uma forma animada que se diz por si, como uma coisa-outra sendo um si-mesmo. Mas também tem tudo para ser reflexos (ou mesmo reflexões) em certas circunstâncias, como que se deixassem transparecer alguma coisa como em um espelho.

No prefácio de *O Teatro e seu duplo*, Antonin Artaud (2010, p. 507) nos fala de uma faculdade de recuperar a força daquilo que é construído pelo espírito humano, que, portanto, não se esgota de energia. E quando retomo essa perspectiva e situo o processo do *Projeto*

Cálice ou Negras Memórias Construção n. 3, compreendo que as diferenças e as aproximações às questões poéticas e antropológicas, que empreendi na minha investigação artística cênica, podem ser tanto máscaras quanto espelhos da interioridade da minha subjetividade e da exterioridade da sociedade e do tempo em que vivo.

E se meu corpo-testemunha depõe sobre o mundo em que vivo e as construções subjetivas que faço dele, penso que a toda descrição da experiência vivida da minha consciência possa também agregar o gozo de contemplar a reflexão dos duplos com que me deparei e também performei, tratando-lhes por dor e alegria, silêncio e grito, e memória e esquecimento.

Figura 45 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Sabe-se que cada pessoa reage de maneira diferente à dor. Lidei, e ainda lido, com ela de forma diversa e impermanente. Mesmo por que essa sensação particular tem aproximações às sensações de outras pessoas com as quais compartilho uma identidade étnico-racial. O sentimento de dor esquiva-se de um caráter pessoal para compreender uma coletividade quando nos relacionamos socialmente. A ideia de dor que cercou a primeira ação do *Projeto Cálice ou Negras Memórias Construção n. 3* é social, histórica, cultural, política e econômica. Ela ultrapassa um caráter mais subjetivo, quando perpassa questões que se apresentam tanto

aos outros quanto a mim com os referentes da mesma natureza. A intervenção *Marca-Dor* está nesse lugar de dispositivo poético para acessar as dimensões plurais, percebidas diferentemente por cada pessoa.

Escolhi deliberadamente um termo ambíguo e difuso, embora para chegar até ele eu tenha passado pela apropriação de um objeto que, necessariamente, me fez revisitar sua historicidade sócio-histórica. A partir do objeto *ferrete* ou *marcador* eu pude submergir nos interstícios de uma acuidade, talvez repulsiva, das sensações no sentido de buscar a compreensão profunda de simplesmente estar sentindo. O objeto pareceu reduzir a probabilidade de eu decorrer insensivelmente para as trilhas da indiferença, que cercam uma determinada maneira de pensar. Em algumas pessoas percebi que a motivação, que veio com o uso do objeto em meu corpo, era carregada de um estado de aflição, agonia ou angústia, sentimentos que também cercam a manifestação da dor. A relação com as pessoas por meio do objeto me leva a crer que mesmo em um contexto artístico, em certo sentido, cada pessoa revelou uma relação particular com a ideia da dor.

Figura 46 – Intervenção urbana *Marca-Dor*, realizada no centro do Rio de Janeiro em 17 de julho de 2015. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Alba Piazza. Fonte Arquivo do artista.

Em si tratando de uma investigação performática, tento pensar por meio de algumas das implicações da abordagem simbólica como a interação ou o trabalho artístico relacional ressalta o importante papel da linguagem no comportamento humano. Surge também um tipo de visão aberta imprevisível do acontecimento do encontro: supõe-se que um encontro, ainda que seja inesperado, não deixa de ser uma interação acompanhada por regras, normas, injunções, mas seus acontecimentos não são sempre, ou inteiramente, determinados com antecedência. E é justamente essa indeterminação da ação performática que precisa ser levada em conta, inclusive como potência de abertura para a construção da ação poética relacional.

Nesse lugar do acontecimento do encontro, toda pessoa se apresenta aos outros e a si mesma carregada de um *a priori*, e se vê nos espelhos dos julgamentos que aparecem nessa interação. Esses julgamentos são antecipados justamente por causa das máscaras que são exibidas ao outro e moldadas também de acordo com a relação que se constrói. Máscaras e juízos são postos em jogo, e tudo isso no contexto da rua sempre me pareceu turvo, como águas barrentas de um rio cuja nascente incidiu uma chuva. Justamente por que em meio a esse “espelho” de dor também pode surgir um “mascaramento” de alegria. Percebo que a máscara alegre aconteceu como um duplo dessa relação com a dor, e, se observarmos as emoções a partir da perspectiva de “teia de significados” de Clifford Geertz (2012), é necessário relativizar os sentimentos, para compreender sua manifestação no interior de um mesmo grupo, no qual a experiência subjetiva do corpo-testemunha é mediada pelas formas de pensar cultural e historicamente construídas. Não é recente nos estudos sociológicos e antropológicos a abordagem das emoções a partir da relação cultural e histórica. Se lembrarmos das considerações de Norbert Elias (2014), perceberemos a ênfase do corpo como testemunha sensível da maneira como os sentimentos têm um peso importante nas relações sociais, assim como a sociedade também interfere na maneira como os sentimentos são construídos nos processos sociais.

Sobre o sentimento de dor e suas relações somáticas, a experiência do corpo-testemunha pode cercar questões mais amplas que correspondem ao outro, sem que se descarte a ideia de alteridade. Por que aquilo que sinto, quando se trata de dor, é partilhado pelo outro de uma maneira diferente, mas o referencial, isso quer dizer a estrutura idealizada na qual é possível realizar a observação do fenômeno corpóreo e incorpóreo da dor, está sujeito a uma sorte de descrição que não se restringem a leis físicas. Nesse sentido, mesmo a ideia de dor como uma estrutura pode ser descrita abstratamente por um sistema de indicações, dados e informações tão variáveis quanto é a diversidade espacial e temporal na qual o fenômeno é partilhado pelo sujeito. O campo teórico-prático da educação somática tem

raízes epistemológicas fortes nas culturas europeias e norte-americanas, e certamente sua atuação no Brasil, cujo recorte é frutífero, dada as experiências culturais em que vivemos, parece nutrir um importante arsenal de intervenções pedagógicas que contrapõem uma visão puramente mecânica e tecnicista do corpo. Essa crítica tem uma história particular na filosofia de abordagem fenomenológica, especialmente, àquela desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty. Embora não tivesse falado em *soma*, ou abordado enquanto conceito, a crítica à fisiologia mecanicista, capítulo essencial da obra *Fenomenologia da Percepção*, se orienta em observar e compreender o que o corpo carrega em si e o que ele mesmo cria, forma, gera, dá origem e funda em uma historicidade primordial de experiência subjetiva. Nesse sentido, a experiência sensível do sujeito é testemunhada pelo corpo, justamente por que sua vivacidade particular intui, cria, transforma e registra fenômenos, percebidos individualmente, mas que são partilhados e recriado na coletividade. Essas relações estão integradas antropologicamente de maneira mais abrangente, afirmariam alguns cientistas sociais como fenômenos universais. No entanto, devido a história de vida e a maneira como cada corpo-testemunha a experiência sensível, não cabe a esse conceito a aproximação a uma metodologia universalizante, sem compreender também o que há infindo, incalculável, difícil ou impossível de mensurar e cuja imensidão reside no infinito particular do sujeito.

O sentimento da dor está relacionado à manifestação de um sofrimento físico, produzido pela excitação de terminações nervosas sensíveis e classificado de acordo com o lugar que se acomete, o tipo e a intensidade, assim como está relacionado à manifestação de um sofrimento moral, produzido por uma sensação desagradável que surge em decorrência de um dano causado à outrem ou a si mesmo. Tanto os fenômenos físicos e corpóreos, quanto os fenômenos imateriais e incorpóreos são de uma diversidade de apreensão, expressam grandezas cujos valores não são limitados, ainda por que precisamos considerar o fato de impermanência. E quando consideramos que a experiência sensível e subjetiva de alguém pode ser um estado, uma condição ou qualidade de impermanência, inconstância e descontinuidade, podemos observar o depoimento do corpo, seu testemunho, com menos firmeza ou qualidade sólida, encarando seu tremor ou vacilo como uma energia que se mostra irresoluta e inacabada.

Ainda que possamos nos aproximar de sensações, sermos afetados por elas, justamente por que partilhamos histórias de vida com condições semelhantes, é importante ponderar que na ordem do discurso os sujeitos podem reivindicar enunciados parecidos e análogos. Dessa maneira, estabelece-se um desdobramento do fenômeno político, e isso é extremamente importante para uma coletividade. Entretanto, homogeneizar a experiência, por que a

referência é semelhante, isso é um risco ingênuo e cego e que desconsidera que cada experiência humana é um duplo de impressão/expressão de um corpo-testemunha.

Todo o *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3* cerca a questão da polissemia das palavras e do enunciado como discurso. Tanto no título do projeto quanto nos títulos dos trabalhos que lhe integram (“Marca-Dor”, “Cálice” e “Preto sobre preto”), a palavra sempre se colocou como uma força da poética. De alguma maneira, sua escolha pode mediar o vasto interesse denunciador que cobre as ações e o enigma de muitas inquietações e abismos incógnitos particulares. Mesmo que o movimento inicial tenha sido de me distanciar de uma forma teatral, cuja palavra de um personagem esconde um autor, lancei ao risco de friccionar arte e vida e fazer com que imagem de sonhos e fantasmagorias, pouco a pouco, transformassem em uma prosa escrita na presença de um corpo diante de outro. Com um cuidado de colocar cada ação-pensamento no mundo, e performando-a diante de pessoas desconhecidas, pretendi superar uma indiferença que me flertou simplesmente guardar para mim os questionamentos ou, ainda com remorso, desenvolver uma escrita antropossociológica de cunho analítico dos trabalhos alheios que instigam ou me servem de inspiração.

Acontece que a conjugação no imperativo “cale-se” aparece com naturalidade direcionada aos sujeitos oprimidos socialmente. Muitas vezes nas entrelinhas, silenciosamente e imbricada nas relações de poder, o verbo “calar” sempre foi um fantasma para o jovem negro, brasileiro, de família pobre e periférica. Na sua forma de transitivo direto, ele indica algo que faz cessar ou interrompe, como uma relação trabalhista, muitas vezes abusiva, na qual a ordem de um patrão é a condição que define a relação social e a conduta dos envolvidos. Perder um emprego e voltar para casa, para uma família pobre, não é a primeira alternativa, tão pouco será àquela de viver uma condição subalterna sempre. A ordem pode *calar* o sujeito, mas o silêncio não é uma permanência quieta. O silêncio pode ser, diria o poeta, um “cálice de vinho tinto de sangue”, mas interiormente ele alimenta um sistema de revolta, colocando uma determinada ideia de pensamento diante do desejo de ser-ação no mundo.

Isso me faz crer na ideia de que também existe uma forma de não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica, uma presença válida de seu oposto. Se algo existe em silêncio e pode a qualquer momento ser colocado no mundo, posso situar, por exemplo, a faculdade da linguagem. Da revolta do silêncio opressor de um grupo social que sofre, do estado de insurgir-se contra um cálice de dor que se expressa na cotidiano sileciamento dos meus, é nesse lugar que irrompe meu inconsciente estético. Nesse lugar, existe a contradição de que enquanto performer lanço mão da minha palavra viva, que não é

representativa, ela atravessa linguagens diferentes para construir algo particular, embora use “de uma palavra que ao mesmo tempo que fala se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita” (RANCIÈRE, 2009, p. 35)⁵⁴.

Figura 47 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Finalmente, quando reflito em torno da ideia de corpo-testemunha, entendo que as questões artísticas e políticas, que se deflagram nas performances em que realizo e percebo como essa ideia se concretiza enquanto subjetividade primordial, não se distanciam dos paradigmas de Benjamin e Hal Foster, respectivamente, o de “autor como produtor” e “artista como etnógrafo”. Penso que na medida em que compreendo e reflito o conceito do corpo-testemunha, busco problematizar ainda mais a questão da alteridade, mas inevitavelmente exponho meu lugar de fala, encarando o sujeito seja um lugar temporário, efêmero, e cuja subjetividade fica marcada por essas experiências e os depoimentos revelam que, mesmo com

⁵⁴ A imagem seguinte é um detalhe da primeira parte (da esquerda para a direita) do tríptico que compõe a instalação criada a partir do anagrama AIDS, uma das dezesseis performances que integram o trabalho “Preto s/ preto”. O tríptico é formado por uma composição em pintura e escrita à sangue: “70% das infecções por HIV no Brasil acometem mulheres negras”, “O governo brasileiro está reduzindo o fornecimento de antirretrovirais”, “55% das infecções por HIV no Brasil acometem homens negros”, “Pai afasta de mim esse cálice”.

as mudanças, o corpo tem na sua historicidade e também na sua totalidade os registros das qualidades apreendidas e dos sentidos (re)construídos.

Figura 48 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 49 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 50 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte arquivo do artista.

Figura 51 – Performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

Figura 52 – Instalação criada durante a performance *Preto s/ preto*, realizada no Centro Cultural Parque Casa da Pólvora (FUNJOPE) em João Pessoa, em 12 de janeiro de 2018. Experimento do *Projeto Cálice! ou Negras Memórias Construção n. 3*. Fotografia Marcelo Rodrigues. Fonte Arquivo do artista.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UM CORPO-TESTEMUNHA

É no verdadeiro sentido da palavra que este capítulo carrega no título a ideia de *considerações finais*, e ao se tratar de um fenômeno o qual estou submerso enquanto produtor, é saudável afirmar que minha subjetividade interfere a todo momento, tanto na escrita quanto na (re)leitura dessa tese. Reconheço que, nesse emaranhado pelo qual me aventurei ao longo dessa escrita, são muitos os caminhos e orientações possíveis; as reflexões que ora realizo podem, nas mãos de outra pessoa, experimentar uma utilização e um tratamento totalmente distintos, assim como também possibilitar considerações substancialmente diversas às minhas. O tema é em si importante para despertar outras investigações e instigar os pesquisadores a manifestar diversos pontos de vista. Nessa oportunidade, ficarei satisfeito em dar encaminhamento as considerações finais da presente tese se ainda for concedida uma paciente atenção, posto que me debruçarei em aportes teóricos que atravessam os campos da filosofia, da antropologia e da arte, e vão substancialmente ao encontro da minha experiência poética no *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3*.

Quando observamos os estudos das artes cênicas buscando sustentação teórica nas ciências humanas e sociais, especialmente em paradigmas epistemológicos que pretendem o distanciamento entre o sujeito e o objeto de pesquisa, percebo que nossa vida intelectual está se encaminhando por um terreno movediço, ou que as teorias das artes cênicas estão decididamente sendo mal elaboradas. Diante da reflexão epistemológica, não considero o estudo dos postulados, conclusões e métodos dos conhecimentos artístico e científico como extremos opostos; ambos são dotados da faculdade intelectual e cognoscitiva do ser humano, são abstrações e experiências do pensamento: tanto a obra de arte quanto a obra de pensamento são experiências intermináveis, isso quer dizer que ambas suscitam novas experiências. Certamente, o problema da aproximação entre elas reside quando tentamos inserir as artes cênicas em uma tradição de elaboração do texto científico, aderindo especialmente ao fenômeno da linguagem da cena o encadeamento lógico e ordenado da perspectiva do discurso. Essa forma engenhosa de relacionar as artes cênicas e as ciências, ao mesmo tempo que revela a beleza de uma forma de pensamento, também limita a abordagem do fenômeno do acontecimento nas artes cênicas que se relaciona com o ser humano por meio da percepção. O que visualizo como tensão entre as artes cênicas e a cultura textual científica está relacionada, justamente, com a constituição de um pensamento moderno, desde o século XIX, que começou a redesenhar a *epistémê* ocidental conferindo à análise do modo de ser do

homem, e não mais da representação, como reflexão que busca fazer-se inscrever filosoficamente a possibilidade do saber.

No terreno da cultura textual científica, as artes da cena e do corpo já propuseram um questionamento à historiografia, ao menos ao que concerne a hegemonia da cultura escrita ou da memória documental. Notadamente, esse questionamento cerca os modos de fazer e de expressar os bens culturais de natureza imaterial. Sem dúvida que a própria disciplina de História sofreu importantes mudanças teórico-metodológicas, especialmente à luz dos referenciais da *Nova História Cultural*, uma vertente da *École des Annales*, que objetiva identificar os modos pelos quais uma realidade cultural é construída, observando suas particularidades quanto ao lugar e ao momento em que se criam discursos e significados de práticas e de representações. Nessa perspectiva, encontraremos em Michel de Certeau (1998) uma observação quanto aos limites dos parâmetros das ciências humanas e sociais para examinar as maneiras como os sujeitos se apropriam de tradições, símbolos e bens culturais que concebem a cultura em situações e “práticas cotidianas”. A essa revisão teórica cabe circunscrever, em nosso caso, uma postura epistemológica capaz de considerar os fenômenos inerentes às artes cênicas, em particular o corpo-testemunha como expressão imaterial significativa.

Esse debate é fundamental porque nos faz entender que por muito tempo a academia criou seus alicerces a partir de uma ideia de “civilização”, orientada pela hegemonia do registro escrito e documental. Michel Foucault (2007) aprofundou essa questão quando revisou a época clássica da teoria geral da linguagem, e observou que a teoria do verbo buscava explicar como a linguagem podia transbordar para fora de si mesma e assegurar o ser mesmo da linguagem: isso quer dizer que, sob essa perspectiva, o ser da linguagem só podia instaurar-se e abrir seu espaço onde já houvesse, ao menos sob uma forma oculta ou dissimulada, o verbo “ser” em sua qualidade e propriedade intrínsecas da própria noção de essência. No contexto dessa epistemologia do pensamento moderno da linguagem, a contribuição teórica de Foucault situou que a *analítica da finitude* explicava, do mesmo modo, “como o ser do homem se acha determinado de positivities que lhe são exteriores e que o ligam à espessura das coisas” (FOUCAULT, 2007, p. 462). Nessa perspectiva, a fundamentação teórica dos fenômenos se daria por meio da experiência que não fosse evasiva, ou seja, por meio de uma teoria que se justifique aquilo que é objetivo, com um caráter prático e resoluto. Assim, quando revisamos os princípios norteadores desse pensamento que nutrem alguns paradigmas epistemológicos das ciências humanas e sociais, chegaremos a uma tradição que se dirige a observar a corporeidade e suas memórias como um fenômeno dotado

de qualidades tergiversáveis, com motivos de subterfúgio, capazes de dificultar sua razão. Em contrapartida, nessa perspectiva, é o ser “finito” da linguagem que daria a toda determinação, inclusive ao corpo, a condição de aparecer na sua verdade positiva, desde que se considere a excelência do conhecimento humano que lhe atribui um caráter de segurança e definitivo.

O que está subjacente na tradição epistemológica apontada por Foucault é uma ideia de civilização “livresca” (JOUSSE, 1978, p.32), cujo conhecimento provém unicamente dos livros levando pouco em consideração ou mesmo desconsiderando a subjetividade da experiência poética e aquilo que o corpo testemunha sensivelmente a partir dessa experiência. Ora, se o cotidiano é o espaço da reinvenção e do improviso, como sugere Michel de Certeau (1998), nele os sujeitos não estabelecem uma relação de passividade com a cultura, pelo contrário, se apropriam dela conferindo-lhe novos significados continuamente. E entendendo que o corpo no contexto das artes cênicas é a criação e a expressão de sujeitos que se relacionam com a cultura, há de se atentar à oralidade como um caráter ou condição de se transmitir, apropriar e conferir novos significados. Ao que concerne o caráter de oralidade como procedimento de transmissão, situamos as artes cênicas e observamos em especial o corpo-testemunha como linguagem que se apresenta *entre* a interioridade, particularmente sua noção de consciência, e a exterioridade como ato físico e movimento plástico. Esse *entre* é mediado por princípios estéticos e éticos prontamente ativos, que compreendem um comportamento social e uma conduta política do artista. Percorremos um caminho que vai de encontro à perspectiva da analítica da finitude com a finalidade de introduzir uma abordagem de um fenômeno da linguagem como “expressão completa” (CHAUÍ, 2002, p.9) de uma comunidade de artistas contadores e tradutores sob a ética do corpo. A partir dessa tensão existente entre as artes cênicas, observando em especial o corpo-testemunha, e uma determinada tradição de elaboração do texto científico, buscamos ao longo da tese empreender uma metodologia do saber por meio do corpo, entendendo-o como testemunha de uma experiência sensível.

Esforcei-me em conduzir a abordagem dando continuidade às discussões que emergiram *à priori* na minha experiência artística. Versei a questão do corpo-testemunha enquanto expressão singular e metafórica, observando como recorte de análise sua experiência e seus dados sensíveis no fenômeno do acontecimento do encontro o qual chamei de encruzilhada poética. Com isso cerquei o fenômeno do acontecimento do encontro, problematizando especialmente as relações de intersubjetividade e interação, que revela um estado psicológico e a intencionalidade de exprimir algo. Compartilhei também minha experiência, entendendo-a como forma de conhecimento que revela qualidades e sentidos.

Tomando essa proposição como ponto de partida, pretendi desenvolver esta tese como uma experiência de pensamento, com a qual buscarei refletir alguns conceitos teóricos sem a ambição de encerrar aqui conclusões definitivas sobre a matéria. Sistemáticamente tratei de duas questões fundamentais: as possibilidades para uma abordagem metodológica do corpo-testemunha e a noção do corpo como testemunha da encruzilhada poética.

Embora a pesquisa em artes cênicas tenha uma rica contribuição acadêmica oriunda, especialmente, das filosofias e das ciências humanas e sociais, o pensamento fundamentado na criação de modelos, definição de categorias e desenvolvimento de análises com “distanciamento” da realidade demonstram uma tentativa de afastamento, desnecessário e impossível, dos fenômenos cênicos. As artes cênicas atravessam o campo da percepção, do pensamento e da linguagem, de maneira que o pesquisador pode se iludir ao acreditar que para lidar com a tessitura desses fenômenos seja necessário o uso de uma metodologia rígida ou de pretensa neutralidade. A questão em torno do corpo-testemunha nas artes cênicas se principia no acontecimento; ela se deflagra no instante vivido, ainda que nos refugiemos com recursos tecnológicos para transmiti-lo e com isso descentralizamos a ação física no tempo e no espaço. Cabe lembrar, à luz do pensamento de Michel Foucault (2007, p. 465) que, desde o século XIX, a análise do modo de ser do homem, e aqui situamos a ação performática como um fenômeno da “arte do fazer” (CERTEAU, 1998), não se desenvolveu exclusivamente no interior de uma teoria da representação. O que vem ocorrendo é uma tentativa de oferecer reflexões de como é possível que o corpo seja dado à representação. Nesse sentido, percebemos o empenho de alguns pesquisadores que buscam compreender em quais condições o fenômeno do acontecimento se deflagra nas artes cênicas, assim como eles buscam identificar entre quais limites o corpo pode revelar-se numa positividade que se inclina diferente dos modos diversos da percepção.

O problema que identificamos, tanto em algumas abordagens nas ciências humanas e sociais quanto entre artistas que delas se apropriam com a ambição de “cientificizar” a arte, é o recorrente uso de procedimentos metodológicos que almejam pensar as artes cênicas em uma perspectiva de “controle experimental”. Essa perspectiva se baseia em produzir conhecimento antes mesmo de apreender, registrar ou transcrever os fenômenos do corpo. Como se existisse uma sede de operar, transformar ou ensaiar uma Ciência da Arte, sob os auspícios insuficientes de uma metodologia científica que desconsidera ou subjuga a questão do sensível. Aproximo do entendimento do antropólogo Marcel Jousse (1978, p. 34) que afirma:

Diria que nossa ciência ocidental tem medo da vida. Quando se trata de estudar o homem e sua expressão, não são os gestos vivos do homem que ela se interessa, mas os resíduos mortos desses gestos (JOUSSE, 1978, p. 34, tradução nossa).

Eis aqui um problema metodológico para a observação do fenômeno do acontecimento no contexto das artes cênicas: considerando a natureza da ação cênica como acontecimento, como abordar o corpo para além do seu registro físico material/documental? Não se trata de negar o documento no seu estado físico de notação de movimentos ou registro visual/gráfico/escrito ou audiovisual, mas de reconsiderar que o acontecimento do encontro se realiza em tempo e espaço específicos, acontecem em um instante na vida. É fundamental ponderar a importância que o documento exerce sobre a memória histórica, mas os fenômenos do corpo nos convidam e nos exigem uma atenção à experiência no ato. Utilizar o documento como registro do acontecimento, da encruzilhada, também pode decorrer em diversos problemas, partindo de uma ambição de manipular o fenômeno (por meio de um registro material) e renunciar habitá-lo enquanto ação-pensamento.

Em um notório ensaio para as ciências humanas, intitulado “As técnicas do corpo”, Marcel Mauss (2015) observa o movimento corporal como um fenômeno cujo interesse científico suscitaria convergir o tríplice ponto de vista condicionado por elementos biológicos, psicológicos e sociológicos. Embora me distancie da sua abordagem baseada em uma noção tradicional de “tecnologia”, o que embasa a compreensão do corpo como um instrumento humano, o ensaio de Mauss apresenta uma ideia no mínimo relevante ao que confere o corpo como fenômeno da cultura: as “técnicas do corpo” e sua transmissão acontecem no seio de uma tradição que, para o autor, muito provavelmente se dá pela oralidade (MAUSS, 2015, p. 405). Se colocarmos em suspensão as enumerações e classificações que o autor sugere para as “técnicas do corpo”, podemos considerar seu apontamento sobre a educação e as circunstâncias da vida em comum, o convívio, como elementos culturais que estreitam relações com o corpo. Nesse aspecto, Mauss distancia-se da perspectiva positivista comptiana, quando afirma que não vê os elementos psicológicos e fisiológicos como causas determinantes da expressão e do movimento do corpo. Ainda que Mauss observe a dança, por exemplo, dentro de uma perspectiva limitada da referida “técnica” tal como ele aborda, é possível estabelecer, no contexto das artes cênicas, uma aproximação relativa a sua teoria ao menos ao que concerne situarmos o depoimento do corpo-testemunha também como um fenômeno da cultura. Isso implicar considerar que a maneira com a qual pensamos e agimos com o nosso corpo, de uma maneira relativa, também condiciona nossa visão de mundo, interfere no plano biológico, e cada sujeito experimenta isso de uma forma diferente. De

modo que eu estou inclinado a entender que o registro material/documental da experiência do corpo nas artes cênicas revela, (in)diretamente, uma tentativa de embrutecer ou imobilizar um fenômeno cuja particularidade de ser é justamente efêmera e extraordinária. Nesse sentido, faz-se compreender o registro material como um dado, um indício, do depoimento do corpo-testemunha, ou seja, uma extensão da sua experiência diferente de encará-lo como sua totalidade.

Observando por outra perspectiva, entendemos que é preciso, no contexto das artes cênicas, que o pensamento a partir do corpo revele uma lógica própria e seja um pensamento de ciência *do mundo no mundo*. Merleau-Ponty afirma que,

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhando tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 17).

A crítica supracitada de Merleau-Ponty se orienta às correntes do racionalismo do início do século XX, especialmente ao empirismo e ao intelectualismo, que também são flertadas por pesquisas atuais nas artes cênicas. Esse “pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral” é contraditório à ideia da arte como forma de pensamento, por que ele se repousa em uma racionalidade que não compreende o corpo nas artes cênicas como um fenômeno que precede e excede a razão. Nesse sentido, ao observar a natureza da investigação artística no contexto das ciências, – e aqui entendo ciência como conhecimento amplo adquirido via reflexão, ou seja, um conhecimento atento e aprofundado de algo por meio da experiência –, me aproximo da ideia do autor de que é necessário um pensamento sensível que anteceda um pensamento propriamente teórico circunscrito por especulação analítica. Essa forma de pensamento está no mundo como a extensão de um olhar, um alcance ou panorama das coisas que são apreendidas pela experiência. Trata-se de um conhecimento prévio, uma faculdade que permite a apreensão das coisas, por meio de mecanismos cognitivos diversos e combináveis, tais como a intuição e a contemplação. Esse conhecimento prévio *do mundo no mundo* pode vir expandir-se intelectualmente a ponto de incorrer na experimentação das coisas, na classificação delas e, quem sabe, passe a compreendê-las por analogia, de modo a encontrar semelhanças entre coisas ou atos distintos. Mas esse “lugar-momento” do pensamento já está pleno de uma faculdade de julgamento, na qual apreciação crítica e o exame são capazes de emitir um parecer ou uma opinião.

Ocorre que meu corpo compreende uma totalidade que “transborda” os estímulos sensórios e, especialmente no momento em que ele performa sua presença, percebo tornar-se aquela sentinela em estado de alerta do qual se refere Merleau-Ponty e que me resguardo nas palavras do poeta.

(...)
quando quero saber o que ocorre à minha volta
ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
experimento invento tudo nunca jamais me iludo
quero crer no que vem por aí beco escuro
me iludo passado presente futuro

urro arre i urro

viro balanço reviro na palma da mão o dado
futuro presente passado
tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo
é fósforo que acende o fogo de minha mais alta razão
(...)

(Olho de Lince, de Waly Salomão)

É uma outra forma de pensamento objetivo ou, como afirmei anteriormente, uma objetividade particular da arte sem ignorar o sujeito da percepção e suas sensações. É a relação viva daquele que percebe com seu corpo e com seu mundo, e faz de mim uma potência que passa a ter vida no mundo por que é uma forma de existência nele, ou por que acontece simultaneamente com ele. O corpo-testemunha é capaz de existir como algo despertado pelos *corpos associados*, por que experimenta a intimidade de uma existência amíúde no mundo.

É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequentam, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia... (MERLEAU-PONTY, 2013, p.17).

Essa provocação de Merleau-Ponty aos filósofos reverbera em nós, artistas da cena, que temos o corpo como meio e fim da linguagem. Se nós nos distanciamos das inquietações as quais primordialmente nos fez lançar nosso corpo à cena, a tendência é um refúgio do artista-pesquisador na ideia de uma doutrina filosófica ou científica para justificar seu próprio abandono à arte. Eis o risco que incorremos ao utilizar análises rígidas quando abordamos o corpo nas artes cênicas, cuja força física demonstra vigor e está cheio de vivacidade. Não podemos renunciar a linguagem do corpo como uma maneira de se manifestar, pelo contrário, é fundamental o situarmos como uma ação-pensamento e habitá-lo enquanto tal: isso quer

dizer que precisamos reconhecê-lo como uma experiência que motiva diversas qualidades, cria sentidos novos, e essas abstrações são tão dinâmicas e instáveis quanto é meu próprio corpo. E é nesse sentido que é necessário ponderar a abordagem do acontecimento, construindo uma escrita mais preocupada em descrever as qualidades e sentidos despertados no *meu* corpo e por ele. Naquele instante em que um acontecimento se fez criação e expressão diante de mim, ele recorreu ao meu próprio corpo, que percebe as qualidades como uma testemunha sensível dessa experiência. Assim, podemos considerar que falar com o corpo está *entre* uma forma de linguagem e uma forma de pensamento, em constante construção e tradução. A ideia de corpo-testemunha reside na historicidade da noção de corpo, especialmente sua compreensão no contexto das artes cênicas na contemporaneidade. As reflexões que realizo por meio dessa noção são expressões de uma experiência de pensamento que busca ponderar teorias e conceitos que, constantemente, flertam a investigação nas artes cênicas.

“Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz”
(Chico Buarque, “O meu amor”,
álbum *Feijoada Completa*, 1978).

Na canção *O Meu Amor*, Chico Buarque de Holanda compôs os versos a partir de declarações que constituem a narrativa de eu-lírico que testemunha com seu corpo os afetos da pessoa amada. Ao passo que o eu-lírico confessa sensações e estados de espírito, também registra por meio de metáforas uma nova construção semântica para os sentidos testemunhados pelo corpo: “me beija com calma e fundo, até minh’alma se sentir beijada”. Nesse trecho, podemos perceber um esforço de construir uma noção que nos parece ser fundamental para compreender a ideia do corpo-testemunha: sua tradução consumada no ato. O beijo calmo que se assemelha à redução do movimento, o gesto em estado de quase ausência de agitação física, é capaz de acionar a serenidade de ânimo ou relaxamento, a ponto de provocar a sensação de algo que se incorpora, se enraíza, ou que se arraiga no ser. Sob essa leitura, acredito que o corpo-testemunha é uma abordagem capaz de apreender a linguagem poética, e situá-la também como compreensão metodológica para o acontecimento.

Certamente, o que apreendemos como uma possibilidade de abordagem metodológica do corpo-testemunha advém, sobretudo, do argumento de perceber e dar inteligibilidade às memórias que estão registradas na subjetividade do performer e também são criadas por ela. Nesse sentido, seguindo os rastros dessa abordagem é possível sugerir o corpo como

testemunha sensível, isso quer dizer que o corpo presta um depoimento, ao passo que ele também indica a existência de algo. Entender o corpo como testemunha da experiência sensível do sujeito seria não apenas uma abordagem metodológica, mas a construção de uma epistemologia do saber por meio corpo, necessária para as artes cênicas. Tal conhecimento situa o pensamento e a linguagem como faculdades do sujeito, e ao considerar sua constante transformação convém falar em construção do pensamento e da linguagem no corpo e por meio dele. Assim, podemos superar a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto de pesquisa, reconhecendo o corpo, e toda sorte de criação e expressão artística que ele ativa, distinto da noção clássica de objeto científico.

Primeiramente, é necessário agregar um entendimento do ato como extensão e parte da “imagem corporal”, um símbolo abstrato que busca menos representar e mais presentificar o corpo. Essa concepção da linguagem nos leva a compreender o corpo como expressão de um sujeito, mas também situa-o como a própria subjetividade da expressão. O corpo é capaz de colocar uma ação no mundo, ele manifesta possibilidades interiores do sujeito, mas no contexto das artes cênicas ele não se limita a uma ação fisiológica mecânica; seus movimentos estão tecidos em uma trama na qual residem os estados de consciência do ator e um repertório experimentado pelo corpo, e a tensão entre esses dois se traduz em imagem corporal presentificada. Quando está em cena, o ator carrega um interesse afetivo e vital descobrindo qualidades intangíveis que residem nas qualidades tangíveis do movimento (LABAN, 1978): a consumação do acontecimento é uma tradução testemunhada sensivelmente pelo próprio corpo, sendo, portanto, uma atitude que condiciona o próprio corpo como meio e fim de um acontecimento.

Não cabe tratar esse processo em terceira pessoa, pois o meu corpo-testemunha é o autor autêntico e legítimo de um acontecimento, nele vivo e experimento essa encruzilhada. Também não cabe classificar o acontecimento exclusivamente como operação do corpo, resumindo-o à representação de intencionalidades: cabe observar igualmente a exterioridade dos movimentos plásticos como dados sensíveis, considerando a dinâmica do caráter criativo e improvisacional, que tal como meu corpo não são passíveis de se manterem presos às nomeações categóricas do pensamento: nomear/classificar o gesto é afasta-se dele como um fenômeno único e, enquanto criação artística, nós podemos ter por meio dele experiência com o Ser. Seguindo essas pistas, os pesquisadores das artes cênicas podem conduzir uma reflexão sem condicionar a linguagem do corpo ao pensamento acadêmico, ou melhor, entender que as artes cênicas e a cultura textual científica têm tensões epistemológicas.

Essa é a encruzilhada epistemológica em que estamos inseridos: se não cabe classificar o corpo exclusivamente como operador para representar intencionalidades, e por outro lado sugerimos observar o acontecimento e os sentimentos/emoções como dados sensíveis do corpo relacionados às qualidades dos estados de consciência do ator/performer; como responder ao questionamento do rigor de uma pesquisa acadêmica? Primeiramente, não explicar o fenômeno do acontecimento, recusando-se a toda sorte de empirismo ou intelectualismo que limita a obra de arte a ser objeto de pensamento. O acontecimento do encontro, experimentado pelo corpo-testemunha, é uma experiência de entrecruzamento de subjetividades, ou como tratamos de *encruzilhada poética*. A tentativa de explicar antes de compreender esse fenômeno pode fatalmente incorrer em uma limitação discursiva. Assim, as tentativas de classificação ou nomeação das qualidades do corpo, exclusivamente por suas características exteriores, nos leva a distanciar da potencialidade mais ampla dele. Uma vez que observo e não classifico, buscarei entender o corpo como a tradução de um mundo em que eu existo, reafirmando meu pertencimento a uma comunidade com a qual eu partilho memórias sociais e uma arte de fazer, descrevendo suas qualidades e seus sentidos, justamente porque todo corpo é carregado de um sentido novo aqui e agora. O fenômeno do acontecimento está além da dicotomia signo e significação: é necessário habitá-lo, entendendo-o como interação, mas também como algo que se consuma diante de mim, e também veicula significações ao (re)construir sentidos.

Assim, meu corpo pode despertar pensamentos nos “corpos associados”, que são possíveis de ser frequentados por que frequento o meu próprio corpo e os outros corpos, testemunhando uma historicidade particular, e podendo ou não traduzir essa experiência em *logos* (palavra, discurso). Falamos em ação-pensamento como forma de afirmar o pensamento construído no corpo e *por meio dele* a partir de memórias que lhe estão inscritas ou aquelas que ele mesmo concebe: com essa orientação abrimos margem para a resposta do corpo-testemunha no fenômeno do acontecimento, no sentido de uma epistemologia do corpo na experiência da encruzilhada poética. Ocorre que, no atual estágio da modernidade, as poéticas da cena se estendem para outras direções, elas não se permitem enrijecer-se em uma cultura do texto científico orientada por uma forma rígida de escritura que tenta representar, por meio de um vocabulário limitado, todo um mundo novo que se deflagra diante de mim como imagens novas.

Não é com “representações” ou com um pensamento que em primeiro lugar eu comunico, mas com um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o “mundo” que ele visa. Assim como a intenção significativa que põe em movimento a fala do

outro não é um pensamento explícito, mas uma certa carência que procura preencher-se, da mesma maneira a retomada dessa intenção por mim não é uma operação do meu pensamento, mas uma operação sincrônica de minha existência, uma transformação de meu ser” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 250).

Acompanho o pensamento de Merleau-Ponty ao que concerne observar e entender o corpo nas artes cênicas, sua tradução e consumação, como algo que é capaz de transformar o meu ser. Inclusive, buscando uma forma de dialogar com a criação, com outra forma de criação da linguagem, ou mesmo com meu silêncio contemplativo, que está longe de ser passivo: é um silêncio-grito que carrega uma potência de existir que talvez eu desconheça sua forma naquele momento, mas é inegável a gestação de um pensamento dentro de mim.

Essa proposição de abordagem do corpo-testemunha está em consonância com uma postura de investigação do acontecimento e tem relações estreitas com a perspectiva transmissão por meio da oralidade. O documento visual pode ser compreendido como forma de escritura, mas o corpo-testemunha carrega os dados do registro imaterial da cultura, que são de outra ordem lógica e independem da notação ou registro material. Eis o cerne da questão: o corpo presta um depoimento, declarando-se como testemunha de um acontecimento cuja temporalidade nos escapa.

O acontecimento como fenômeno vivido e expresso pelo corpo pode fomentar a construção de um repertório, que está disponível à atuação/tradução, embora seja importante relativizar essas adjetivações como forma de categorização preliminar. No contexto das artes cênicas, o “fazer” está no terreno da oralidade e, se entendermos o corpo-testemunha enquanto abordagem metodológica, essa investigação serve tanto para o estudo da poética quanto para um estudo da obra como acontecimento. Ao lidar com a questão do estudo da obra como acontecimento, torna-se fundamental compreender que o corpo-testemunha carrega dados de uma subjetividade, o que implica afirmar que o acontecimento, enquanto fenômeno das relações humanas, se insere na arte da performance a partir de uma noção de obra. No caso do processo poético *Negras Memórias*, a questão da história de vida do sujeito está diretamente relacionada à laços sociais e sensíveis, e a deflagração do *Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3* foi a irrupção de uma forma com a qual o corpo-testemunha buscou depor, traduzir e reconstruir experiências.

Refletindo a distinção entre o “fazer” e o “dançar”, a partir do pensamento de Laban, o filósofo Michel Guérin (2011, p. 69) afirmou que a marca do fazer é sua dependência a um objetivo. Como vimos anteriormente, o corpo-testemunha no contexto das artes cênicas é uma linguagem e uma forma de pensamento, movido por uma liberdade criadora. Guérin nos

lembra que a vontade de “fazer” algo é sustentada por um *savoir-faire*⁵⁵, uma condição de poder-fazer, coerente à ação. Nesse sentido, o sujeito “fabricador” quer o que pode, isso quer dizer que seu trabalho não se dissocia daquilo que ele carrega consigo, a memória cultural inscrita no seu corpo, ou o que convencionamos tratar como “repertório”, seguindo os passos de Diana Taylor.

A tensão entre as noções de arquivo e repertório no contexto das artes cênicas atravessa justamente nossa discussão em torno de uma reconstrução epistemológica que permita às artes cênicas uma postura menos subalterna às ciências do texto. Como afirmei no início do artigo, as artes cênicas enquanto expressões da cultura imaterial não estão, por definição, em situação de antagonismo ou oposição às ciências do texto e do documento. Diana Taylor (2013) aprofundou essa reflexão, cercando a performance como uma linguagem que pode se construir por meio de um repertório, entendendo este como um sistema que não é exclusivamente textual ou documental arquivístico; seguindo os passos de Diana Taylor podemos argumentar o repertório como um tipo de “conhecimento incorporado” (TAYLOR, 2013, p. 128), uma memória que é invocada por meio dos sentidos.

Uma questão delicada para o ator, assim como para o bailarino, seria acionar o repertório quando o “fazer” persevera como esforço para se fazer o que deve fazer; essa lógica tem a tendência de buscar uma *perfeição*, e esta noção é nociva quando submete uma criação poética à “tirania dos objetivos” (GUÉRIN, 2011, p.70, tradução nossa). Essa “tirania” é percebida na expressão popular “não medir esforço”, que em outras palavras também nos orienta a um “não deve se escutar muito”. Há um extenso debate na história da filosofia a respeito desse tipo de atitude, Sócrates já enunciava aos seus discípulos e, é recorrente nos diálogos escritos por Platão, a orientação de “conhece a ti mesmo”, ou ainda “ouça-te”. “Assim, como sou meu parceiro quando estou pensando, sou minha própria testemunha quando estou agindo” (ARENDT, 2004, p.155), essa passagem figura o argumento de Hannah Arendt, quando a autora discorre sobre o relacionamento do sujeito consigo mesmo. Esse relacionamento acontece quando se reconhece uma consciência de si e se trava um diálogo com ela; Arendt identifica este diálogo como sendo o próprio pensamento. Reconhecer essa consciência é reconhecer esse *outro* eu e, portanto, a experiência de pensar, de refletir alguma coisa, é uma experiência do espírito consigo mesmo. Essa relação é de uma natureza interna, cerca minha razão e, por isso, eu tenho em mim um “parceiro silencioso”, que me conhece e

⁵⁵ Tr. *Saber-fazer*. A expressão francesa refere-se à habilidade de obter êxito, graças a um comportamento maleável, energético e inteligente.

sabe dos meus julgamentos, e que será testemunha de todos meus atos, por que sabe o que faço e o que penso, por que vive comigo.

Essa reflexão situa um princípio de moralidade, trata-se de um argumento que aponta que o ato individual pode ser refletido antes que o sujeito o realize. E, nesse sentido, Hannah Arendt acredita que a solidão é o pesadelo de ser abandonado por si mesmo, é o “medo de já não ser capaz de falar consigo mesmo” (2004, p. 161).

És, de fato, amigo
 Secreto e evidente.
 Perder-te seria
 Perder-me a mim próprio.
 Sou um homem livre
 Mas levo uma coisa.
 Não sei o que seja.
 Eu não o escolhi.
 Jamais a fitei.
 Mas levo uma coisa.
 Não estou vazio,
 Não estou sozinho,
 Pois anda comigo
 Algo indescritível.
 (ANDRADE, 2008, p. 32).

Essa coisa indescritível que carrego comigo, que quando me fala deseja ser ouvida, é motivada no corpo-testemunha e por meio dele, e nos leva a refleti-lo como algo que está além de um simples fazer. Martha Graham afirmou que “a arte do bailarino é construída sobre uma atitude de escuta, que implica todo seu ser” (GRAHAM *apud* GUÉRIN, p. 70, tradução nossa), ou seja, de alguma maneira ela cerca a ideia de que a noção do corpo-testemunha nas artes cênicas é primeiramente uma atenção de si, e que o laboratório do bailarino, assim como do ator e do performer, é um observatório de si mesmo (JOUSSE, 1978, p. 35).

Aqui, o gesto se guarda e se recolhe por meio de uma contenção que, estranhamente, não trava uma batalha pela graça; pois ele próprio se recolhe a soberania casual. O corpo não quer nada além de si, sua exaltação. Ao seguir o caminho indicado por Laban, diria que a dança, mas ainda que uma expressão, tão livre o quanto supomos, é uma *recriação*. Mas também: uma re-criação, com a entrega dos propósitos. O tipo de *regozijo* que acompanha o ato criativo não é, além disso, como sentiu Nietzsche, uma essência dançante? (GUÉRIN, 2011, p. 70, grifo do autor, tradução nossa).

Talvez seja um risco reduzir o corpo nas artes cênicas à exteriorização das emoções. Isso não quer dizer que se deve negar o acontecimento como uma forma de expressão do corpo-testemunha. Entretanto, é compreensível que as emoções podem apresentar uma variedade infinita de manifestações, considerando ainda que cada sujeito se expressa de uma maneira particular. Considera-se, ainda, que a expressão dos sentimentos também pode se

relacionar com uma determinada retórica. E nesse sentido, é importante lembrar que não há uma expressividade pura, no sentido de algo interior que se entrega completamente, sem sofrer qualquer alteração ao exterior: isso quer dizer que, diferente de uma perspectiva causal, não podemos afirmar seguramente que em toda construção do acontecimento a expressividade é parcialmente induzida. Michel Guérin afirmou que entre a alma e o corpo existe um vazio (GUÉRIN, 2011, p. 72), se propusermos a suspensão dessa divisão entre a alma e corpo, tratando-os como dimensões de um mesmo ser, entenderemos o que está enraizado na imaterialidade do corpo-testemunha, e que pode se realizar enquanto código físico e materialidade no acontecimento. Nesse sentido, seria mais interessante abordar o corpo-testemunha em uma dupla perspectiva: aquela da linguagem, onde o dito “vazio” entre as tessituras do ser é preenchido com o olhar do artista, portanto como ele vê o mundo e como ele interpreta-o com a lógica que lhe é própria; e aquela perspectiva do pensamento que concerne a experiência de refletir e pensar algo.

Traçando este caminho reflexivo, chegamos ao olhar do artista que observa o mundo e o interpreta a sua maneira, criando um discurso a partir das memórias do seu corpo-testemunha: entendendo que este discurso, como formulação conceitual responsável por um encadeamento lógico nas artes cênicas, se encontra tanto no arquivo como registro documental, quanto no repertório o qual se situa um conjunto de acontecimentos como dados culturais de natureza imaterial. Durante a escrita da presente tese, a inquietude sobre questões referentes a memória levou-me a retomar a questão do performer como etnógrafo.

Ao buscar realizar a presente reflexão, articulando o *logos* de pensadores a um fenômeno próximo a minha realidade, acredito ter deixado um convite para reflexões mais profundas e densas. Penso que essas novas reflexões podem ser igualmente profícuas, se a elas forem permitidos desdobramentos criativos e poéticos. Se compreendermos a subjetividade da experiência do pesquisador como uma objetividade específica no campo de pesquisa das artes cênicas (SOARES, 2010), podemos construir outras relações com a cultura textual científica, sem refutar a possibilidade de introduzir uma metodologia do saber por meio do corpo, entendendo-o como testemunha de uma experiência sensível. Não se trata de refutar os métodos das ciências humanas e sociais, mas observar que o fenômeno do acontecimento, enquanto dado de uma cultura imaterial, nos suscita uma postura epistemológica mais sensível à natureza das artes cênicas. Essa tese é um convite a ponderar a abordagem do fenômeno do corpo e do acontecimento nas artes cênicas, de modo que possamos construir uma escrita cuidadosa e atenta à descrição das qualidades e sentidos despertados no corpo-testemunha e por meio dele, sem que precisemos tomar a análise das

formas gestuais a partir de uma perspectiva científica que se desampara do mundo. Reafirmo, ainda, que quando meu corpo cria e expressa, ele o faz comigo, foi vivido por mim. Dessa forma, é o meu próprio corpo a testemunha sensível dessa experiência autêntica no mundo e que me revela qualidades e sentidos.

Não se considera mais admitir a existência de sistemas culturais lógicos e sistemas culturais pré-lógicos, justamente por que todo sistema cultural tem sua própria lógica e tentar transferir a lógica de um sistema para outro é ato primário de hierarquização etnocêntrica. Mas infelizmente, encantados pelos recursos cientificistas de uma cultura textual, podemos em algum momento ceder a lógica do testemunho sensível do corpo à construção discursiva da escrita. Esse encantamento pode ser importante, quando o artista da cena, conhecendo a lógica própria do seu conhecimento corpóreo, vai ao encontro do texto buscando manter a coerência da lógica do corpo.

Na antropologia existe uma obra fundamental para compreender ou ao menos cercar esse problema. Refiro ao livro *O pensamento selvagem* de Claude Lévi-Strauss (2002), no qual o autor refuta a abordagem evolucionista de que as sociedades ditas “simples” dispõem de um pensamento mágico que antecede o pensamento científico e que, por consequência, lhe é inferior. Quando falo em pensamento mágico não distancio do pensamento artístico, especialmente àquele que é sensível à cena e à presença. Muitas ciências tratam as artes cênicas justamente nesse lugar que conferem à magia: um começo, um esboço, uma iniciação. Quantas vezes nos deparamos com métodos que encaram as artes cênicas dessa maneira? Tentamos, como Lévi-Strauss tentou em relação ao pensamento mágico, demonstrar que os fenômenos do corpo, especialmente no contexto da criação e expressão nas artes cênicas, compreendem um sistema bem articulado e independente do sistema que se constituirá a ciência, salvo a analogia formal que lhes aproxima como formas de pensamento. Quando deponho em cena com meu corpo-testemunha as memórias da minha família, a ancestralidade do meu povo, a denúncia da subalternidade daqueles com os quais não me aproximo por que já estão comigo e vivem comigo, não disponho exclusivamente do que é sensorial e sensível, mas meu corpo está em sintonia e conexão com questões do comportamento social e político.

Com isso quero afirmar que ao colocar sistemas culturais em suspensão, igualmente coloco as formas com as quais se nomeiam as coisas. Nesse sentido, fará mais sentido para mim compreender como encruzilhada poética o acontecimento do encontro e suas idiossincrasias, assim como os rastros, os dados e os indícios da experiência do ser em uma totalidade que compreende um entre *interioridade* e *exterioridade*, identifico-os e leio-os como meu corpo-testemunha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 39 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ANDRADE, Mário de. O poeta come amendoim. In.: *Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955. pp.157-158.

_____, *Paulicéia desvairada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?*. Chapecó: Argos, 2014.

_____, *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Emannel. Negras memórias, o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. *Estudos Avançados* (USP), São Paulo, v. 18, n. 50, pp.242-250, 2004.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____, *Entre o passado e o futuro*. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____, *A condição humana*. 11ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____, *A dignidade da política. Ensaio e conferências*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4 ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2010.

AUBRÉE, Marion; DIANTEILL, Erwan. "Miseres et splendeurs de l'afro-américanisme, une introduction". *Archives de Sciences sociales des Religions*. Paris: École des Hautes Études En Sciences Sociales, 2002. 117 (janvier-mars) 5-15.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 120-136.

BECKER, H. S. 1986. "Biographie et mosaïque scientifique". In *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTAUX, D. 1999 [1980]. “El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades”. In *Proposiciones* 29(4): 1-23. 1997. *Le récit de vie*. Paris: Armand Colin.

BIÃO, Armindo. Etnocenologia: uma introdução. In.: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p.15-21.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013.

_____, *O ator compositor: as ações físicas como eixo de Stanislavski à Barba*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.

_____, *L'amour à l'art: les musées d'art européens et leur public*. 2 ed. Paris: Éditions De Minuit, 1985.

BOURRIAUD, Nicholas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BOUTINET, J. P. *Antropologia do projeto*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria-Geral. *Índice de vulnerabilidade juvenil à violência e desigualdade racial 2014*. Brasília: Presidência da República, 2015.

_____, *Relatório Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014. (recurso eletrônico)

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In.: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a “Europa”*: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade. Lisboa: Edições Cotovia, 2005. pp.101-141.

_____, *The predicament of culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____, *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. São Paulo: Martins Fonte, 2003.

COSTA, Felisberto Sabino da. Pequeno Órganon para a Máscara. *Sala Preta* (USP), v. 10, p. 275-280, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas: e outro ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odyseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DIAS, Antonio. *Antonio Dias*, textos de Achille Bonito Oliva e Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DUARTE, Paulo Sérgio. Exigência reflexiva e rigor poético. In. DIAS, Antonio. *Antonio Dias*, textos de Achille Bonito Oliva e Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp. 177-193.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Florestan. Prefácio à edição brasileira. In. NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016. pp. 17-21.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____, Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em 21 jun. 2016.

FORTES, Maria Ester. Comunidades quilombolas na Paraíba. *Cadernos Imbondeiro* (UFPB), João Pessoa, v. 4, n. 1, out. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ci/article/view/27579>>. Acesso em 15 mar. 2017.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução Helena Maria Mello. *Cena* (UFRGS), Porto Alegre, v. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em 21 jun. 2016.

FOSTER, Hall. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 17 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*: uma estética das condutas. São Paulo: Edusp, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação da cultura*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles: Actes Sud, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1985.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. 2 ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

GREINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. 3ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina, 2013.

_____, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowsky 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidade e mediações culturais. 2d. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2013.

_____, *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____, Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.

HÉLIO Oiticica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>>. Acesso em: 02 de Jan. 2017. Verbete da Enciclopédia.

_____, *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001. 100 p. Catálogo de Exposição, 14 dez. 2001 – 17 fev. 2002, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; 1 mar. 2002 – 7 abr. 2002, Museu de Arte Moderna da Bahia; 7 mai. 2001 – 16 jun 2002, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio.

ICLE, Gilberto. *O ator como um xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

JUNG, Carl G (Org.). *O homem e seus símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2008.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAPLANTINE, François. *La description ethnographique*. Paris: Éditions Nathan, 1996.

LAPLANTINE, François. *Transatlantique, Entre Europe et Amériques Latines*. Paris: Payot, 1994.

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

_____, “Teatro pós-dramático e teatro político”. In. FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010. pp. 233-254.

LEIRIS, Michel. *L’Afrique fantôme*. Paris: Gallimard, 1931.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 2002.

LISPECTOR, Clarisse. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 9, p. 135-145, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>>. Acesso em 21 jun. 2016.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.

MACHADO, Janaína. Marca-dor de Stênio Soares: um corpo denúncia. *Correio das Artes*, João Pessoa, ano LXVII, n. 1, p. 13-14, mar. 2016.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In. *Sociologia e antropologia*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp. 397-420.

MENNUCCI, Sud. *O Precursor do Abolicionismo no Brasil (Luiz Gama)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Célula*, 1970. Gravações sobre cédula. Dimensões variadas.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____, *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____, *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MORAES, Vinícius. *Antologia poética*. São Paulo: Editora Saraiva, 2010.

MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera. (org.) *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MOTTA, Roberto. Antropologia, pensamento, dominação e sincretismo. Revista *Política e Trabalho* (UFPB), João Pessoa, 2002. n. 18: pp.105-124.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____, *Drama para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____, *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Sinais de teatro-escola, *Humanidades*, Edição Especial Teatro Pós-Dramático, Editora UNB, n. 52, Nov. 2006, pp 109-115.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.

OITICICA, Hélio. Especial para o Livro-projeto de Antonio Dias. In. DIAS, Antonio. *Antonio Dias*, textos de Achille Bonito Oliva e Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp. 177-193. pp. 94-96.

OLIVEIRA FILHO, José Jeremias. Reconstruções metodológicas de processos de investigação social. *Revista de História* (FFLCH-USP), n. 107, v. LIV, Jul.-Set. 1976, pp. 263-276.

ONFRAY, Michel. *A potência de existir: manifesto hedonista*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ORTEGA y GASSET, José. *A ideia de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva: 2011.

_____, *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRANDI, Reginaldo. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

_____, As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p 15-33, jun. 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

_____, *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.

_____, *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____, *Ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

REGO, José Lins do. *Banguê*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias o teatro*. Rio de Janeiro : Zahar, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Esquisse d'une théorie des emotions*. Paris : Hermann, 1975.

SCHECHNER, Richard. Performer. *Sala Preta* (USP), São Paulo, v. 9, p. 333-365, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>>. Acesso em 10 set. 2015.

SCHUTZ, Alfred. *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1987.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23 ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 5 ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SOARES, Stênio José Paulino. “Encruzilhada poética”: as religiões afro-brasileiras e sua importância social e política. In.: IPIRANGA JÚNIOR, Pedro; GARRAFFONI, Renata Senna; BRANDÃO, Bernardo. *Modos de vida: crenças, afetividades, figurações de si e do outro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017.

Uma poética do gesto ou memórias de um corpo-testemunha. *Cena* (UFRGS), Porto Alegre, v. 22, 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/72670/42694>>. Acesso em 01 out. 2017.

_____, A estética relacional e o espectador como participante do fenômeno teatral. *Cena* (UFRGS), Porto Alegre, v. 19, 2016. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/52012/37725>>. Acesso em 21 jun. 2016.

_____, Da cena como acontecimento: o espectador como participante do fenômeno teatral. In.: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014. Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte: ABRACE; UFMG, 2014. Disponível em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/teorias/SOARES%20Stenio%20Jose%20Paulino.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

_____, Etnografia das expressões culturais afro-brasileiras: aproximações e contradições na experiência da pesquisa em Artes Cênicas. In.: COLÓQUIO INTERNACIONAL O AFRO CONTEMPORÂNEO NAS ARTES CÊNICAS, 1., 2015. São Paulo. *Resumos...* São Paulo: 2015. Disponível em: <<http://coloquioafrocontemporaneo.blogspot.com.br/2015/02/blog-post.html>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

_____, *O social e o sensível: uma experiência de pensamento a partir do processo poético de Fernando Jackson Ribeiro*. São Paulo: Dissertação – Mestrado (Universidade de São Paulo), 2013.

_____, Seria a subjetividade do pesquisador um problema? Reflexões metodológicas para uma pesquisa interdisciplinar em arte. In.: SILVA, Dilma de Melo. *Interdisciplinaridade, Transdisciplinaridade no Estudo e Pesquisa da Arte e Cultura*. São Paulo: Terceira Margem; PGEHA USP, 2010. pp. 335-339.

_____, “Anos da Chibata”: perseguição aos cultos afro-pessoenses e o surgimento das federações. *CAOS - Revista Eletrônica de Ciências Sociais* (UFPB), João Pessoa, v. 14, 2009.

Disponível em: < <http://www.cchla.ufpb.br/caos/n14/8Anos%20da%20Chibata.pdf>>. 30 jun. 2016.

_____, Sincretismo Afro-antropológico: uma discussão ética na metodologia da pesquisa social. In: *II Simpósio Internacional sobre Religiões, Religiosidade Culturais*, 2006, Dourados-MS, UFGD/UFMS, 2006. v. 1. ANAIS em CD-ROOM.

SOYINKA, Wole. Prefácio à edição nigeriana. In.: NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016. pp. 22 – 25.

SPINOZA, Barukh. *Ética e compêndio de gramática da língua hebraica*. (org.) J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STEVENS-ARROYO, Anthony M. "The contribution of Catholic Orthodoxy to Caribbean syncretism: the case of La Virgen de la Caridad del Cobre in Cuba". *Archives de Sciences sociales des Religions*. Paris: École des Hautes Études En Sciences Sociales, 2002. 117 (janvier-mars) 37-58.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1905)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____, *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VELOSO, Caetano. *Cê*. Rio de Janeiro: Universal, 2006. 1 CD

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

WATSON, Julia. Toward an anti-metaphysics of autobiography. In. FOLKENFLIK, Robert (ed.). *The culture of autobiography: constructions of self-representation*. Califórnia: Stanford University Press, 1993.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (Org.). *Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1999, p. 79-127.

_____, "Classe, 'status', partido". In. VELHO, Otávio Guilherme (org). *Estrutura de classe e estratificação social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. pp 61-83.

ANEXO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Esta intervenção urbana/performance intitula-se _____ e integra um trabalho artístico intitulado “Projeto Cálice! Ou Negras Memórias Construção n. 3”, do ator e performer Stênio Soares. Propõe-se a provocar uma reflexão sobre a questão da memória social referente a eventos, fatos e personagens afro-brasileiros que não figuram a história oficial do país. O desenvolvimento deste trabalho faz parte da pesquisa de tese de doutorado em Artes Cênicas, intitulada **O social e o sensível: um estudo a partir do fenômeno de intersubjetividade na experiência cênica**, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP).

Neste sentido, solicitamos sua participação na obra artística e na pesquisa, dando-nos permissão para marcar em seu corpo e convidando-lhe para marcar no corpo do artista a frase “Cadê Amarildo?”. Lembrando que sua participação é voluntária, cabendo somente à sua vontade a decisão de participar ou não dela. Caso decida participar da obra de arte, informamos que haverá liberdade irrestrita, para, a qualquer momento que decidir, retirar-se do mesmo sem nenhuma sanção. Solicitamos ainda sua permissão para que as imagens fotografadas e filmadas possam ser apresentadas em eventos artísticos, científicos, e publicá-los em meios adequados. Lembramos que em nenhum momento a sua identidade será apresentada de forma constrangedora.

O artista coloca-se a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário.

O colaborador, abaixo assinado, declara que foi devidamente esclarecido(a) sobre a obra de arte e dá o seu consentimento para participar da intervenção urbana, bem como não se opõe à publicação das imagens registradas. É ciente também, que será informado, à sua vontade, sobre o andamento da obra.

NOME _____
 (Colaborador ou representante legal)

ASSINATURA _____

NOME _____
 (Testemunha)

ASSINATURA _____

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____