**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

CAROLINA PINZAN DIAS DE SOUZA

**Árvore em derivações: abordagens relacionais entre a prática e o
pensamento artístico contemporâneo**

SÃO PAULO

2014

CAROLINA PINZAN DIAS DE SOUZA

Árvore em derivações: abordagens relacionais entre a prática e o
pensamento artístico contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Teoria e Prática do Teatro, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões (Orientador)

À Terra, que se fez assim, abrindo
tantas cavidades desconhecidas
em mim puramente para me
ensinar a vê-la.

Ao Rio Tietê.

À Elvira Pinzan de Moares (minha
“vó gorda”) e à Ivan Kraut (*in
memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço às árvores.

Agradeço aos meus parceiros urubus, todos eles, dos voos longos aos curtos,
mas que na gentileza de suas graças me fizeram e fazem ter muito prazer.

Agradeço ao meu pai e à minha mãe pela raiz, pelos troncos e por me
ensinarem a voar.

Agradeço à Tânia Piffer pelos ciclos de sol e lua.

Agradeço aos espíritos ancestrais.

“Um memorial é, em princípio, um comentário acerca de nossa trajetória (...) No entanto, à medida em que fui mergulhando na memória para buscar os fatos e reconstituir sua cronologia, me vi adentrando numa outra espécie de memória, uma memória do invisível feita não de fatos mas de algo que acabei chamando de "marcas".” (ROLNIK: 1)

Resumo

SOUZA, C. P. D. **Árvore em derivações – abordagens relacionais entre a prática e o pensamento artístico contemporâneo** 2014 ps. 291 Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A presente pesquisa visa delinear princípios filosóficos e procedimentos criativos e metodológicos centrais do programa artístico *in progress* Projeto Árvore, desenvolvido pelo coletivo transdisciplinar URUBUS desde 2005, buscando investigar suas estratégias de ação, estabelecendo ênfase de análise nas abordagens de natureza relacional. Para tanto, foi realizada uma pesquisa-ação com revisão de diários criativos processuais, com revisão bibliográfica, com pesquisas de campo, com entrevista dos artistas realizadores e outros participantes das ações, com análise de conteúdo multimídia (foto, áudio e vídeo) criado ao longo do programa e com pesquisas ações práticas relacionais. No capítulo um, abordaremos os principais fundamentos políticos, filosóficos e estruturais que sustentam a existência do Projeto Árvore. No segundo, adentraremos seu universo artístico compreendendo os seus contornos, territórios e práticas de operação. E no terceiro poderemos aprofundar o olhar sobre três trabalhos que o compõem – *enquanto a árvore espera na semente*, *Corpos/* e *entreExtremos - Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara* –, analisando com maior minúcia os impactos e reverberações de seus alcances relacionais no outro/público. No desenvolvimento da pesquisa foi possível reconhecer metodologias aplicadas pelo URUBUS na realização do programa performativo e relacional *in progress* de ação pública em meio urbano e natural, delimitando horizontes de sua criação e ação prática. Identificar o seu campo de interesse artístico voltado à produção de modalidades de experiência. E reconhecer em suas atividades a presença de uma “*práxis* artística-ecosófica”. A dissertação pretende destinar-se à pesquisa de artistas independentes, de pesquisadores das práticas performativas e relacionais, de zonas autônomas temporárias, de *communitas* urbanas e da “cultura de presença”.

Palavras-chave: relacional, modalidades de experiência, *práxis* artística-ecosófica e *communitas*.

Abstract

SOUZA, C. P. D. **The tree in a drift – relational approaches to contemporary artistic practice and thought.** Master degree – Drama School at Communication and Arts School, University of São Paulo, 2014.

This research intends to outline philosophical principles and creative and methodological procedures that are essential in the progressing artistic project Projeto Árvore / Tree Project, developed by the interdisciplinary collective group URUBUS since 2005. The group investigates action strategies emphasizing approaches to relational nature. An action-research was made with such purpose, which included reviews of creative process diaries, bibliography analysis, field research, interviews with the artists and other participants of the actions, analysis of the multimedia content (pictures, audio and video) produced along the work and focusing on relational researches-actions-practices. At the first chapter we discuss political, philosophical and structural fundaments that support the existence of Projeto Árvore / Tree Project. At the second chapter we approach its artistic universe comprehending its outlines, grounds and practices of operation. At the third chapter we look deeper at three pieces that are part of the project – *while the tree waits inside the seed*, *Bodies/* and *betweenExtrems* – *Projeto Árvore / Tree Project at Serra da Capivara National Park* – and analyze the impacts and repercussions of the relational influence in the public/other. During the development of the research we identified methodologies used by URUBUS in the progressing performative and relational program of public action in urban and natural landscapes outlining horizons of creation and practical action. To identify the field of artistic interest towards the production of experiences. And to recognize in its activities the presence of an “ecosophical-artistic praxis”. This work intends to give grounds to the research of independent artists, performative practices researchers, relational aesthetics, temporary autonomous zone, urban *communitas* and “culture of presence.

Keywords: relational, modalities of experience, ecosophical-artistic praxis and *communitas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
 CAPÍTULO 1 - Presenças e sentidos - principais bases filosóficas, políticas e de linguagem	8
1.1 <i>Work in progress</i> , estrutura óssea e via de acesso	8
1.2 O <i>programa in progress</i> relacional e os intentos experienciáveis	9
1.3 Da prática artística	10
1.4 URUBUS	14
1.5 TAZ	18
1.6 Práticas performativas	20
1.7 <i>Site specific</i>	23
1.8 Práticas da cena	24
1.9 Da natureza relacional, mundos revelados	26
1.9.1 Dimensões relacionais possíveis	27
1.10 Da questão da presença - para forjar caminhos de potência e individação	29
1.10.1 Da produção de presença às modalidades de experiência	31
1.10.2 Fraturas do mundo e <i>ecovisões</i>	32
 CAPÍTULO 2 - Projeto Árvore, um programa <i>in progress</i> performativo, ritual e relacional de ação em meio público – urbano e natural	35
2.1 As árvores – um fruto ao coração humano	35
2.1.1 Do coração subjuntivo	38
2.2 Do ser experiência – para programar experimentações	39
2.2.1 Do forjar-se experiência	41
2.3 Ramos arbóreos: organismo artístico gerador	43
2.3.1 Orientação das plataformas artísticas	65
2.3.2 Níveis de público.....	67
2.3.3 Processualidades	68
2.3.4 Orquestração coletiva de experiências	87
2.3.5 Do efeito performativo	89
2.3.6 Da “recepção”	90

CAPÍTULO 3 - Os universos provisórios, as comunidades intencionais e as celebrações do instante: modalidades de experiência arbórea	92
3.1 Das liminaridades e das <i>communitas</i>	92
3.2 Do <i>leitmotiv specific</i> arbóreo	94
3.3 Oscilações entre presença e sentido	96
3.4 <i>Enquanto a árvore espera na semente</i> encuba <i>communitas</i>	99
3.4.1 Raízes das vivências em árvores	99
3.4.2 48h na Praça XV, centro do Rio de Janeiro.....	100
3.4.3 24h na Praça Roosevelt, centro de São Paulo	112
3.4.4 100h na Praça da República, centro de São Paulo.....	115
3.4.5 24h na Praça da República, centro de São Paulo.....	145
3.5 <i>Corpos/</i> , um rito anárquico de celebração do instante	146
3.5.1 <i>Corpos/Anhangabaú</i> - agosto/06	151
3.5.2 <i>Corpos/Sesc São João de Meriti</i> - outubro de 2006	154
3.5.3 <i>Corpos/CEAGESP</i> - março de 2007.....	156
3.5.4 <i>Corpos/Virada 08</i> - abril de 2008.....	159
3.5.5 <i>Corpos/Oscar Freire</i> - junho de 2008.....	164
3.5.6 <i>Corpos/Voom Portraits/Sesc Pinheiros</i> - janeiro de 2009.....	165
3.5.7 <i>Corpos/Virada 09</i> - maio 2009.....	167
3.5.8 <i>Corpos/Parnaíba/Floriano</i> - julho de 2009.....	169
3.5.9 <i>Corpos/Parna/SRN</i> - julho de 2009.....	171
3.5.10 <i>Corpos/Virada 10</i> - maio 2010.....	172
3.6 Dos extremos – rastro de luzes ancestrais na paisagem contemporânea.....	173
3.6.1 Parque Nacional Serra da Capivara.....	175
3.6.2 <i>entreExtremos - Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara</i>	175
3.6.3 Olhar documental	187
3.6.4 Reverberações	188
 4. CONCLUSÃO	 192
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	196

6. LISTA DE IMAGENS	201
7. ANEXOS	203
ANEXO A – Produções	
ANEXO B – Textos associados	
ANEXO C – Questionários	
ANEXO D – Histórico de ações e Ficha técnica	
ANEXO E – Material de imprensa	

Introdução

Dos motivos

O primeiro ponto que motiva o desenvolvimento desta pesquisa é a vontade que trago de investigar procedimentos artísticos contemporâneos que diluam as fronteiras entre o campo da vida e o campo da arte, intervindo nas esferas públicas e coletivas com ações significativas ao “fruir a vida” e “estar no mundo hoje”.

Vontade que será motivo também da prática artística que realizo há nove anos em cocriação com o Coletivo URUBUS – o Projeto Árvore –, como idealizadora, coordenadora, *regente performativa*, *performer*, produtora e arte-educadora. Assim, o segundo ponto que motiva este mestrado é essa experiência artística e pessoal.

E no encontro com as anteriores, a terceira motivação se faz no desejo de estabelecer diálogo com alguns autores que vêm ancorando e dando contorno às práticas artísticas contemporâneas – Hans Gumbrecht, Ileana Caballero, Jonh Dewey, Nicolas Bourriaud, Renato Cohen, Tania Alice, Hakim Bey, Victor Turner, Félix Guattari, Edgar Morin, Gilles Deleuze –, tentando refletir como algumas de suas perspectivas e seus conceitos amparam, tensionam, iluminam ou “presentificam-se” nos procedimentos e nas operações artísticas “da Árvore”¹.

Lançando esforços para oferecer ao campo acadêmico um relato reflexivo sobre parâmetros práticos de pesquisa artística contemporânea – estratégias de ação, procedimentos criativos, ordenações coletivas, investidas *intersticiais* (BOURRIAUD), composições estéticas, dentre outros – do que pode ser apontado como um exemplar brasileiro das “práticas da cena”² (CABALLERO).

Sem pretender estabelecer fórmulas ou sistemas, mas iluminar um caminho criativo analisando-o a fim de maturá-lo e de fomentar novos/outros percursos.

Das abordagens

Em *Cenários liminares* (2011), Ileana Caballero constrói o que busca definir como as “práticas da cena” amparando-se em distintos autores – Bourriaud, Turner, Bakhtin, Bhabha, Fèral, etc. – e apontando-as como ações que fogem à taxonomia

1 Ao longo do texto, ao me referir ao Projeto Árvore muitas vezes utilizarei apenas Árvore.

2 Ileana Caballero, *Cenários liminares* (2011).

teatral sendo processuais, não partindo ou possuindo textos prévios ou dramáticos, explorando estratégias das artes visuais, se enquadrando na tradição das artes independentes, estabelecendo escrituras e *performances* experimentais, possuindo caráter temporal e não necessariamente objetivos e podendo instaurar-se como intervenções, ações cidadãs, rituais, gestos simbólicos, práticas políticas, etc.

Para observar essas “práticas” a autora confia que imagina uma “teoria relacional” (2011: 57) que seja capaz de dialogar com os fenômenos artísticos sem construir um corpo fechado ou autônomo, como um tecido híbrido constituído por fragmentos conceituais de outros corpos. Um corpo que encontrará novas relações e construirá outros espaços a partir de um novo convívio entre as “maneiras de olhar” (2011: 57). Para ela, a pesquisa sobre os processos das “práticas da cena” se faz além das bibliotecas ou salas acadêmicas, mas, principalmente, nas colaborações generosas, em diálogos e encontros e nas “experiências *in situ*” (2011: 14).

A partir dessa perspectiva é possível dizer que o desenvolvimento de uma pesquisa crítica dessas práticas contemporâneas deverá colocar-se em campo, ir ao encontro, aventurar-se a imergir na observação dos materiais/objetos/superfícies de interesse enquanto estes pulsam. A experiência vivencial torna-se elemento fundamental à construção crítica, e em distintas medidas e instâncias será necessário experimentar a prática a ser analisada.

Embalada por essas inspirações, tenho interesse em fornecer conteúdos ligados a estas “experiências *in situ*” (2011) tanto ao tomar o Projeto Árvore como um exemplar das “práticas da cena” (2011) que requerem, para as suas análises críticas, de “experiências *in situ*” (2011), portanto, como conteúdo a ser investigado em imersão; quanto ao compreender que as ações práticas do Projeto Árvore também se realizam elas próprias como “experiências *in situ*” (2011) – como práticas de análise investigativa de campo dos conteúdos de linguagem e das relações humanas que pretende investigar. Portanto, como aquele que imerge para elaborar. Desenvolvendo-se como uma “pesquisa *in situ*” feita, prioritariamente, com “análises *in situ*” – com “ações laboratoriais” que têm sentido na observação e experimentação de uma investigação que é artística e também social, política e humana.

Além disso, com a presente dissertação não buscarei me debruçar profundamente em determinado pensador ou conceito, esgotar alguma vertente ou aspecto da prática artística ou do pensamento contemporâneo. Tentarei, na verdade, estabelecer uma abordagem relacional – um diálogo que criará vínculos e pontes entre

diferentes referências teóricas e a prática específica, tecendo com o conteúdo conceitual uma teia híbrida de fragmentos, definições e pensamentos em conexão dialógica com a Árvore. Iluminando os seus acontecimentos em uma atitude antropofágica³ e sendo o veículo mediador dessa escrita minha perspectiva pessoal⁴. Assumindo-se, então, a dissertação, como uma epiderme “tendenciosa” atravessada por muitos corpos e que tentará produzir outros espaços em seus vínculos e suas amarrações, mas deixando-se como uma estrutura anômala, irregular, imperfeita e insuficiente.

Dos nortes

O objetivo da presente pesquisa foi realizar um relato, uma elaboração e reflexão sobre o desenvolvimento empírico da pesquisa artística híbrida Projeto Árvore, desenvolvida desde 2005 pelo coletivo transdisciplinar URUBUS.

Tendo, para iluminar este horizonte, alguns vetores referenciais teóricos que cercaram a específica empírica revelando e amparando suas intenções filosóficas (GUMBRECHT; DEWEY; GUATTARI), suas perspectivas de operação artística (BEY; BOURRAUD; CABALLERO; COHEN; TURNER; OITICICA), suas formulações políticas (CABALLERO; MORIN; BEY), suas *modalidades de experiência* (DEWEY; GUMBRECHT; BEY; TURNER), seus procedimentos criativos (ALICE; BERENSTEIN; COHEN), dentre outros.

Sendo o corpo da dissertação orientado, ainda, por uma discussão que o alinhava – a observação e análise de aspectos, dispositivos e impactos de natureza relacional (BOURRIAUD) presentes na Árvore a partir de um recorte mais detalhado em três específicos trabalhos: *enquanto a árvore espera na semente*, *Corpos/* e *entreExtremos* – *Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara*.

Das raízes

O Projeto Árvore nasceu em 2005 no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP como projeto teatral (PT 1 e 2) da minha conclusão no bacharelado em

3 Das apropriações conceituais e desdobramentos da antropofagia por Oswald de Andrade.

4 E também de alguns integrantes do URUBUS e de participantes de suas ações, por meio de entrevistas e depoimentos coletados (ver ao longo do texto e nos Anexos).

direção teatral, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva⁵. Seu nascimento deu origem ao Coletivo URUBUS, composto inicialmente por pessoas ligadas às artes cênicas, às artes plásticas, à música, à arquitetura, ao kempo, ao grafite, ao circo e à psicologia⁶.

Foi gerado em um grupo de estudos que pretendia refletir sobre parâmetros da *performance art*⁷ e da ação cultural⁸, e ao longo dos anos se desenvolveu em diferentes propostas empíricas, estabelecendo distintas abordagens e procedimentos de metodologia e manifestação criativa. Sempre aberto ao agenciamento de novos colaboradores e conteúdos, com organização heterárquica (CABALLERO), baseado em premissas processuais, com constituição e campo de ação híbridos e mutáveis.

Hoje, grosso modo, o Projeto Árvore configura-se como um programa artístico híbrido *in progress* que pesquisa a criação e operação de ações *liminares* (CABALLERO; TURNER) e *intersticiais* (BOURRIAUD) que estabeleçam a impressão de: intervenções visuais poéticas, acontecimentos performativos relacionais, rituais públicos dialógicos⁹ e comunitários¹⁰, ocupações de espaços urbanos em zonas de amorosidade, imersões vivenciais em ambientes naturais, planos de intervenção e interação prolongados em determinados contextos, ambiências¹¹ nômades e efêmeras, *situações*¹² de pirataria poética, estratégias de existência e coexistência, *communitas* e atos xamânicos (TURNER; CABALLERO), cerimônias de celebração da experiência

5 Na ocasião o projeto de conclusão foi direcionado para a realização da vivência em árvores *enquanto a árvore espera na semente*, realizada em 2007 durante quatro dias na Praça da República.

6 Ana Paula Moreira, Arianne Vitale, Bioto, Carol Pinzan, Fabíola Salles, Florian Breyer, Gabriela Itocazo, Ivana Santos, Juliana Bueno, Maria Druck, Mavutsinim Praça, Mirian Blanco, Rica Calado, Rodrigo Scarcello e Thiago Amorim.

7 A partir do livro *Performance como linguagem*, de Renato Cohen.

8 A partir dos livros *O que é ação cultural?*, de Teixeira Coelho e *A pedagogia do espectador*, de Flávio Desgranges.

9 Ideia trazida por Paul Gilroy, os “rituais dialógicos” seriam propostas em que os espectadores assumem participações em processos coletivos e catárticos, podendo chegar a criar microcomunidades (CABALLERO, 2011: 23).

10 Os ritos comunitários, para Caballero, são aqueles “no qual fica transparente a responsabilidade cidadã do artista” (2011: 24). Irei pensar, para o caso do nosso objeto prático, em ritos nos quais ficam engajadas as responsabilidades cidadãs de todos os envolvidos (artistas e não artistas).

11 A partir da arte ambiente – tendência presente em obras da arte contemporânea que passam a considerar mais decididamente o espaço passando a incorporá-lo ou transformá-lo (entre outros), na obra ou ação artística. Sejam galerias, áreas urbanas, espaços alternativos ou ambientes naturais. A partir desta ideia, trabalho com a proposta de ambiência para pensar nos ambientes/ambientações que são criados/propostos ao longo das ações públicas da Árvore. (Ver verbete:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbe=351)

12 Flertando com os situacionistas, que construíam momentos de vida concreta através de uma organização coletiva, com uma ambiência unitária e em um jogo de acontecimentos (BERENSTEIN, 2003: 65).

vital, ações de *afeto social* (SILVA), *derivas* (SITUACIONISTAS) lúdicas subversivas e *gestos simbólicos* (CABALLERO). Utilizando-se, para tanto, de estratégias calcadas na *body art*, nas práticas performativas, nas artes relacionais, nas zonas autônomas temporárias, no *site specific*, na intervenção urbana, no *happening*, nas ritualidades e no território das ações.

Afirmar que o programa artístico utiliza e aglutina estratégias e expressões destes universos quer dizer que ele opera em uma/com uma materialidade híbrida, quer dizer que na composição dessa materialidade ele vai prever esses universos como repertórios estruturais e de linguagem, potências latentes, ferramentas possíveis de serem articuladas e expressas. Sendo que ao operar, seu agir acontece em uma espécie de *mixed media* – que, para Cohen (1989), são formas onde a tonicidade das linguagens/universos componentes da obra artística dá-se em maior ou menor grau em uma ou outra delas/deles, em momentos específicos, a partir dos intentos e do fruir da/a obra.

No Projeto Árvore estes horizontes de pesquisa são dinamitados e buscados a partir da intenção investigativa e artística de “produzir presenças” (GUMBRECHT) que instaurem distintas *modalidades de experiência pública*. “Presenças produzidas” em território cotidiano (espaço-tempo cotidianos) em busca de *experiências de fissura* – a instauração de experiências extracotidianas que criam efemeridades de outras possibilidades de existência pública e coletiva, zonas de emancipação (BEY; GUATTARI) das relações, dos atos, dos afetos e do estar.

Assim, considera-se importante o desenvolvimento da presente dissertação, por um lado, por ela observar um projeto artístico que estabelece essa atitude antropofágica imerso na plêiade de expressões e territórios contemporâneos, empreendendo uma prática experimental e independente existente há nove anos – tentando servir à análise crítica de manifestações artísticas contemporâneas que se apresentam de modo difuso, multiforme, híbrido e aberto. Por outro lado, pelo projeto artístico abordar em seu desenvolvimento aspectos e conteúdos relevantes à vida humana na contemporaneidade: as condições da vida urbana, as apropriações dos espaços públicos, os sistemas de controle sobre o corpo/a vida, a questão da presença, a questão da experiência, a questão da solidariedade, as micropolíticas, as capacidades simbólicas, as revoluções dos afetos, a supressão das maquinarias impessoais, os motins de resistência amorosa, entre outros – demonstrando utilizações que faz de estratégias estéticas com o intento de ancorar impressões sociais concretas, assim como, de traduções que faz de situações sociais

concretas em estratégias e produções estéticas. Além disso, considera-se o estudo importante pelo interesse que traz no desenvolvimento de uma pesquisa-ação¹³ que tem na experiência viva a superfície primordial de interesse, de metodologia investigativa e de materialização de conteúdos, centrando o propósito de desenvolvimento da pesquisa acadêmica no aperfeiçoamento da prática, em movimentos de alteridade e troca.

Assim, a presente pesquisa quer servir ao debate metodológico sobre projetos híbridos, sobre ações artísticas em ambientes públicos e para “fins públicos”, sobre perspectivas e operações relacionais, sobre ações artísticas ambientais, sobre as revoluções dos afetos, sobre imersões rituais e performativas, sobre arte x natureza x xamanismo x terapia x espiritualidade, sobre investidas poéticas urbanas, sobre atos subversivos na sociedade contemporânea, sobre estratégias de composição de “universos possíveis” (BOURRIAUD) e sobre as discussões e sistematizações de processos criativos ligados à pedagogia da *performance*, da *intervenção specific*¹⁴, da arte relacional, das artes visuais e performativas.

Da estruturação

Para empreender esta reflexão a presente pesquisadora realizou o levantamento e a análise de material multimídia (fotográfico, áudio e audiovisual) realizado durante as ações do Projeto Árvore, desenvolveu experimentos práticos, trabalhou sobre a revisão bibliográfica, elaborou questionários direcionados aos cocriadores do Coletivo URUBUS e a alguns participantes de ações, analisou diários de bordo, realizou análise de dados, realizou visitas a campo e redigiu a dissertação.¹⁵

Esta estratégia metodológica sustentou a observação reflexiva de procedimentos criativos, de estratégias de composição e existência, de tonicidades de operação, de

13 À luz de David Tripp (*Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*), que aponta para a pesquisa-ação como uma pesquisa contínua, como proativa estrategicamente (no sentido de aceitar a mudança), participativa, intervencionista, deliberada, documentada, etc. O autor também trabalha sobre a ideia de um termo mais genérico – a investigação-ação –, que seriam os processos que seguem um ciclo no qual se aprimora a prática a partir de oscilações sistemáticas entre o agir no campo da prática e o investigar a respeito dela seguindo um gráfico com as seguintes etapas: planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se (2005: 4). E que contém diferentes expressões de pesquisa-ação: pesquisa-ação (Lewin, 1946), aprendizagem-ação (Revons, 1971), prática reflexiva (Schön, 1983), projeto-ação (Argyris, 1985), aprendizagem experimental (Kolb, 1984), etc. (Ver: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3>)

14 Faço uso do conceito operador *intervenção specific* para compreender um campo de ação que inclui a intervenção urbana, mas que extrapola os seus territórios englobando também espaços naturais, virtuais, institucionais, dentro outros, e estabelecendo diálogos *specific*.

15 Ver Anexos.

organização e constituição artística, de conceitos operadores construídos e de efervescências conceituais geradas na prática artística da Árvore.

A partir da vontade de cercar reflexivamente conteúdos da empírica artística, a dissertação se estruturou da seguinte maneira: no capítulo um, com o intuito de abordar aspectos filosóficos centrais investigados com a prática, levantamos a discussão sobre a *produção de presença* e sobre as *culturas de presença* e de *sentido* à luz de Gumbrecht; para se compreender seus fundamentos de estruturação artística trabalhamos sobre noções *in progress* à luz de Renato Cohen, Hélio Oiticica e Neville D'Almeida; para demonstrar seu campo de ação criamos um diálogo com microações políticas e performatividades relacionais a partir de Ileana Caballero, Nicolas Bourriaud e Tania Alice; para delimitar seus territórios de manifestação e linguagem enredamos às zonas autônomas temporárias (BEY), às práticas performativas (SCHECHNER; GLUSBERG; COHEN; GOLDBERG; LIGIÉRO), à *body* e *live art* (VIDAL; COHEN), ao *site specific*, ao *happening* e à intervenção urbana; e a fim de sugerir os seus posicionamentos políticos e sociais encontramos com Félix Guattari e Edgar Morin. No capítulo dois, introduzimos a discussão sobre a experiência à luz de Dewey, iluminamos com maior abrangência os seus trabalhos artísticos e revelamos alguns métodos e abordagens de procedimento criativo. E realizamos, no capítulo três, uma observação mais detalhada sobre os trabalhos *enquanto a árvore espera na semente, Corpos/ e entreextremos – Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara*, amparando-nos, ainda, nas ideias de *liminaridade* e *communitas* à luz de Victor Turner.

CAPÍTULO 1. Presenças e sentidos – principais bases filosóficas, políticas e de linguagem

1.1 *Work in progress*, estrutura óssea e via de acesso

Uma das contribuições mais valiosas de Renato Cohen ao campo conceitual brasileiro é a sua categorização sobre o *work in progress* como um procedimento artístico da cena contemporânea que segue o perfil de ser um “processo gestador” (COHEN, 2004: 20) realizado enquanto obras em feitura, inacabadas e abertas.

Para ele, o *work in progress* delineia uma linguagem que se concretiza enquanto percurso, que “formaliza” obras abertas disponíveis ao ir e vir de conectividades, que sustentam a aleatoriedade como elemento, articulam redes de “interesse/sensações/sincronicidades” (COHEN, 1994: 26) para o seu fluir e contêm “processos irracionalistas” (COHEN, 2004: 17) de criação – sendo o seu produto parte do seu processo.

Obras permeadas pelo risco, pela alternância dos seus criadores e atuantes, pelas temporalidades e ocorrências dos processos, pelo interesse aos conteúdos anímicos, pelo “território do *mythos* como significação” (FERNANDES, 2010: 38), etc. Obras vivas que ao investigarem e construírem suas vísceras e faces, as expõem, tendo suas “salas laboratoriais” como espaços abertos ao contato e contaminação públicos, repletas de lacunas, circulação e troca, incorporando as vicissitudes do percurso e acreditando na virtude de suas qualidades errantes e imperfeitas.

Nessa “cartografia”¹⁶ Cohen aponta para alguns procedimentos criativos característicos da “cena processual”: a superposição de narrativas, os significados abertos, a livre associação de conteúdos, a condução da obra artística a partir do encadeamento de *leitmotifs*¹⁷, a conservação de sistemas abertos, o neologismo da

16 Cohen constrói as bases destas definições fazendo referência às linhas de força – baseado nos trabalhos de Vito Acconci e na teoria de campo de força de Goffman –, aos fluxos de consciência de James Joyce, aos trabalhos de Gina Pane, de Joseph Beuys e aos neoexpressionistas. Ainda, na tentativa de contextualização estabelece duas vias de influência: a primeira a *avant-gardé*, que partiria do cubofuturismo e do surrealismo dos anos 20 até as *performances* e *happenings* dos anos 60/70 tendo como referência final os encenadores Robert Wilson e Richard Foreman. E a segunda, construída a partir do teatro antropológico e do seu resgate do ritual e da interculturalidade, através de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook.

17 “O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa” (COHEN, 1997: 25).

palavra-imagem, etc (2010: 39). Para o autor, esses procedimentos são heranças do *happening*¹⁸, da *performance*, dos rituais, das *action paintings*¹⁹, das *assemblages*²⁰, dos *collages*²¹, dos *enviroments*²² e de outros devires filosóficos, psicológicos e científicos (2004: 18 e 19).

1.2 O programa *in progress* relacional e os intentos experienciáveis

Esta ideia “*in progress*”, ou seja, de uma obra artística que se faz processualmente e de modo aberto, foi utilizada por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida em 1973 na proposição da obra artística *Cosmococa – programa in progress*.

Cosmococa é uma série de “*slides*-instalações” criada pelos artistas dentro de um projeto intitulado *Quasi cinema*, que pretendia questionar a unilateralidade do cinema-espetáculo e da relação espectador-espetáculo – em que o ritmo das coisas deveria ser “desnaturalizado”.

Esta série era permeada pelo que Oiticica denominava *joy*, “parte de um jogo no qual as regras serviriam para, paulatinamente, desregrar os sentidos” (TROVÃO, 2006: 83). Este termo foi tomado do inglês significando prazer, alegria, júbilo, gozar, mas também da gíria dos anos 1960 e 1970 a qual *joy* era cocaína. Uma obra composta por *blocos-experimentos* que sugerem a criação de experiências artísticas nas quais o público deve apreciar os *slides* – fotos de capas de disco, revistas e outros que sofreram

18 Movimento artístico marcante na década de 60 que, para Cohen, teria sido a base que dá existência e distinção ao nascimento da *performance*, tendo os dois movimentos raiz na *live art*. São distintas expressões de um único movimento de contestação que buscava a quebra com as convenções entre artista – obra – público, o acontecimento como objeto em detrimento da representação e da repetição, o signo visual como a tônica determinante no lugar do texto verbal, etc. Sendo que, para ele, a “passagem do *happening* para a *performance*” (COHEN, 1989: 131) teria se dado pelo aumento de esteticidade, pelo engajamento em trabalhos individuais mais que coletivos, pela aquisição de conteúdos das artes plásticas ao campo das artes cênicas, pela inserção da tecnologia, pela maior elaboração e ensaio de suas atividades e exposições, etc.

19 Pinturas instantâneas realizadas com a presença de um público.

20 O termo *assemblage* foi incorporado às artes em 1953 pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet, para fazer referência a um princípio agregado à colagem, o da “estética da acumulação” – no qual todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte produzindo um novo efeito, mas sem necessariamente perder o sentido original. (Ver verbete: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbo=325).

21 “Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes. O ato de *collage* é por si só entrópico e lúdico – qualquer criança com uma tesoura na mão faz isso – possibilitando ao ‘colador’ sua releitura de mundo” (COHEN, 1989: 60).

22 De arte ambiental.

a interferência visual dos artistas ao desenharem nelas com carreiras de cocaína – em específicos ambientes propostos. Os artistas buscavam criar uma “obra sensorializada”, inventando essas ambiências a fim de alcançar “experiências suprassensoriais” (OITICICA, 1972).

Para Oiticica, o termo “programa” foi tomado por conter características progressivas, processuais e abertas, mas, principalmente, por guardar a ideia de aglutinação de proposições experimentáveis. Não visões utópicas de um futuro, mas ações imediatas servidas à experiência²³. Vale apontar, um aspecto proposto pelos artistas brasileiros na década de 1970 que encontra ecos na delimitação da estética relacional apresentada por Bourriaud na década de 1990 (*Estética relacional*/2009), quando defende ser característico da arte relacional não mais a menção a utopias futuras, mas sim a impressão de “universos possíveis”, de durações de tempo a serem vivenciadas/atravessadas coletivamente “qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009: 18).

Pelo encontro com esse aspecto – de *obras processuais experimentáveis* – é feito o vínculo do Projeto Árvore com a ideia de um *programa in progress* relacional (OITICICA; BOURRIAUD).

1.3 Da prática artística

Como abordado, o programa artístico segue padrões e procedimentos *in process*: acontece como uma pesquisa artística aberta e inacabada, desenrola-se ao longo do tempo, propõe obras híbridas, cria-se como um organismo vivo e gerador, expõe-se ao livre engate de associações e conteúdos, baseia-se em orientações de *leitmotifs*, opera simultaneidades, flerta com os conteúdos anímicos, constrói tempos-espacos experienciáveis, incorpora as vicissitudes do percurso, aposta em suas virtudes errantes e muitas vezes se estabelece como “conector” de outros artistas e obras.

Esta “estratégia conectiva” pode ser vista, à luz de Bourriaud, como o efeito comunitário da arte relacional²⁴ – quando a aura da arte não está mais no mundo representado pela obra, na figura do artista ou na forma, mas sim “diante dela mesma,

²³ Ver: CARNEIRO, 2006: 2.

²⁴ Vale salientar que Bourriaud fará uso de “arte contemporânea” e “arte atual” na maioria das vezes em *Estética Relacional* (2009) ao se referir ao que ele finda por definir como “arte relacional”. Opto por utilizar sempre “arte relacional” por ser esta “escola” à qual estou interessada, delimitando-a como *um* território da “arte contemporânea” e salientando que nem toda “arte atual” é relacional.

na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta” (2009: 85) em um efeito comunitário. Tais “premissas comunitárias”, no Projeto Árvore, existem em seus exercícios de criar zonas de convívio humano, como estímulo à construção de uma obra de arte que sirva como mediação para a circulação e o intercâmbio de outras experiências e conhecimentos, como veículo para a ação concreta em problemas comunitários a partir da visão e com o envolvimento direto dos seus habitantes, em ações de “resgate cultural”²⁵ e de *afeto social* (SILVA), nos atos subversivos e pela compreensão de ser a sua assinatura artística uma assinatura coletiva, disforme, pública e ilimitada – que além de estabelecer e agregar a parceria da esfera pública na execução de suas ações e em seu processo criativo, sempre recebe novos cocriadores e colaboradores (artistas e não artistas).

A característica aberta do Projeto Árvore desenvolve-se continuamente a partir da criação, da confecção e da operação de diferentes trabalhos artísticos também eles processuais e abertos. Como um tronco para onde convergem galhos ou um organismo que gera extensões e se constitui a partir dessas extensões, também geradoras. Acredito que esta característica pode exemplificar o que Bourriaud aponta como sendo uma realidade da ideia de “forma” nas práticas artísticas contemporâneas. Para ele, ao se observar algumas práticas contemporâneas deveria pensar-se mais em “formação” do que “forma”, pois estes objetos artísticos já não estão mais fechados em si (em torno de um estilo ou assinatura). Pelo contrário, o objeto artístico relacional demonstra que a forma existe apenas “no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não” (2009: 29). Assim, ao analisar a perspectiva ramificada e geradora da Árvore, foi possível compreender que sua “forma” é “formação” pelo seu condicionante estar no encontro, na relação conectiva, dinâmica e aglutinadora.

Seu mecanismo de existência e extensão não se constrói em uma perspectiva linear de realização dos projetos artísticos, não segue um movimento que vai continuamente para frente, como se partisse de um trabalho para o outro progressivamente, mas sim, tem movimento de geração rizomática (DELEUZE) que abre continuamente novos ramos, novos frutos e novas sementes simultâneos, interligados e autônomos, com um fluxo errante e coexistente de circulação. Nos nove

²⁵ Será possível acompanhar esse aspecto no projeto de oficinas desenvolvido na cidade de Floriano/PI.

anos de pesquisa o Projeto Árvore gerou e se desenrolou (até o momento) a partir da criação de dez distintos trabalhos – *Corpos/*, *enquanto a árvore espera na semente*, *performance infantil de primavera*, *URUCUNZADA*, *Praia na Paulista*, *Projeto Árvore em oficina*, *entreExtremos* – *Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara*, *Diálogos Elementares*, *mutirões de ação* e *Estou com a macaca!* –, realizados em São Paulo, no Rio de Janeiro, no Piauí, em Berlim, no México, dentre outros, tanto por meio de editais e outros financiamentos quanto de modo independente.

De certo modo, o programa artístico filia-se ao que Coco Fusco chama de *obras de guerrilha* – ao se referir às suas *performances* que, realizadas em caráter independente (sem financiamento, ou melhor, com o financiamento da artista), inseridas seja nos espaços cotidianos seja no mercado da arte, trazem no dorso posicionamentos críticos e estratégias políticas²⁶. No caso do programa Árvore esta “guerrilha” é também desenvolvida nas ações independentes ou mesmo quando financiadas. Esses parâmetros artísticos – do Projeto Árvore ou de Coco Fusco – revelam possíveis procedimentos destes “outros” os quais Caballero (2011) se refere:

é necessário fazer visíveis os espaços de diferença onde existem esses outros que não se organizam sob os sistemas hierárquicos e a estabilidade oficial, e que, ao contrário, fundam projetos intersticiais, independentes e “excentris” (2011: 34).

Para clarear a discussão faço uma breve introdução aos trabalhos artísticos componentes do programa que serão analisados no terceiro capítulo:

A. enquanto a árvore espera na semente: vivências performativas, rituais, relacionais e *specific* urbanas, nas quais o URUBUS ocupa a copa de uma árvore urbana durante alguns dias sem descer e também o seu contexto arredor instaurando zonas duradouras e autônomas de intervenção poética e convívio.²⁷

26 Perspectiva apresentada pela artista em palestra realizada no dia 09 de abril de 2014 na Escola Studio SP, durante o evento *Encontros sobre Performance*.

27 É feita uma citação esquemática e quase “excessiva” dos universos de linguagem e tendências que operam nas ações, por exemplo, vivência + ritual + performativa + relacional + “*specific*” + urbana. É claro que “no calor da hora” esses universos interagem materializando-se em ações híbridas, e por isso é feita esta opção, para se observar/analisar o híbrido em sua face de construção e operação e assim compreender energias, esforços, nuances e perspectivas que se envolvem na sua execução.

(F.1 e 2)

B. *Corpos/* *happenings* rituais e relacionais em que os *performers* recebem *máscaras rituais* (ornamentações corporais) construídas pelos artistas plásticos em círculo público iniciático e, posteriormente, “quebram” o círculo seguindo para *errâncias*, percursos e *derivas de interação anárquica* com a cidade – relacionando-se livre e espontaneamente com os espaços, os fluxos, os transeuntes, o *modus operandi*, etc.

(F.3 e 4)

C. *entreExtremos – Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara*: projeto artístico composto pela realização de um documentário sobre as realidades de existência, preservação e relação social do Parque Nacional Serra da Capivara, pela realização de uma imersão artística híbrida, performativa e ritual nos seus limites geográficos durante vinte dias e pela execução de um plano de intervenções relacionais realizadas nos distritos do Sítio do Mocó, Garrincho e São Raimundo Nonato (PI) e em diferentes regiões da cidade de São Paulo.

(F. 5 e 6)

A ideia de *errância* é retirada de Paola Berenstein (2007), que estimula a prática das *errâncias* – uma forma de estar, se mover e se apropriar da cidade em que importará, principalmente, as vivências, as ações e as formas de experimentar os espaços urbanos com outros sentidos corporais –, baseada no processo de espetacularização das cidades contemporâneas e defendendo que são as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado. Assim, são as experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no cotidiano (BERENSTEIN, 2007: 3).

Já a proposta de *deriva* é oriunda dos situacionistas, para eles as *derivas* são um procedimento de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: uma técnica de “passagem rápida por ambiências variadas” (BERENSTEIN, 2003: 65). Ou mesmo, também, a duração de um exercício contínuo dessa experiência.

1.4 URUBUS

O URUBUS é um coletivo de ação²⁸ transdisciplinar que agrega pessoas oriundas de diferentes áreas: como as diversas artes cênicas, as artes visuais, a música, o grafite, o cinema, a psicologia, a geografia, a arte-educação, as terapias alternativas, a naturologia, a contação de histórias, a fotografia, a arquitetura, a história, etc. Assim

28 Ricardo Rosas (2005) diz que no Brasil os coletivos artísticos inspiram-se em artistas dos anos 60/70, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio e Cildo Meireles. Já em sua expressão internacional encontram inspiração em grupos como o francês *Boêmia* (com alunos de Jacques-Louis David), os nova-iorquinos *Art Workers Coalition* e *Guerrilla Girls*, e o *Critical Art Ensemble* da Flórida. Além destes, gostaria de apontar outros relevantes historicamente, como os Situacionistas, os Accionistas Vienaenses e o Viajou sem Passaporte. E coletivos brasileiros atuais, como o EIA – Experiência Imersiva Ambiental, o Ghawazee e o Desvio Coletivo (SP), o HAPAX e o RRRadial (RJ), e o PORO (BH).

como, que utiliza e dialoga com distintas práticas em suas operações artísticas: artes, kempo, yoga, xamanismo, naturologia, terapias alternativas, educação, antropologia, ritualidades, culinária, arqueologia, arquitetura, etc.

Prefiro o termo “transdisciplinaridade” a “multimídia” para apontar esta ligação com distintas disciplinas e mídias, por um lado, pela aglutinação, justamente, de diferentes disciplinas além de mídias. E por outro, para evitar confusões sobre as intenções artísticas do coletivo, que não trará grandes explorações tecnológicas. Na verdade um dos seus interesses “tecnológicos” estará ligado ao que denomina como a “tecnologia do puxadinho” – a lógica da “gambiarra”, da “engenhoca”, da moradia de rua, dos morros, do sertão, em suma, da “tecnologia” que ampara a sobrevivência nas realidades sociais populares brasileiras e que finda em estar nos domínios do cidadão comum brasileiro²⁹. Como diz Caballero: “uma arte em situação de precariedade, em diálogo com a vida e exercida a partir do compromisso ético” (2011: 20).

Além disso, o uso de “transdisciplinaridade” é feito a partir de Morin (apud PETRAGLIA, 1995), que a considera para além de uma colaboração e comunicação entre as disciplinas (o que ele atribui como a “interdisciplinaridade”), pois haverá na transdisciplinaridade um nível de intercâmbio e articulação entre as disciplinas que desmorona as fronteiras, sem inibir, reprimir, reduzir ou fragmentar o saber, sem isolar “o conhecimento em territórios delimitados” (PETRAGLIA, 1995: 83). Esta ideia de transdisciplinaridade são vigas da pragmática híbrida do programa.

No seu desenvolvimento e operação o URUBUS organiza-se – em termos gerais e com enfoque na composição e articulação humana – a partir de algumas “previsões”:

1. ser-pedagógico: a característica citada de, em determinados trabalhos, convocar previamente (portanto, com planejamento) outras pessoas (artistas e não artistas) a se integrarem nas ações, seja como cocriadores, seja para participações espontâneas, seja para agregarem-se com outros trabalhos artísticos ou atividades que já desenvolvam;

29 Salientando que este conceito operador é tomado na maioria das ações do Coletivo, mas em alguns trabalhos consideram e investigam tecnologias mais refinadas, como a fotografia, o vídeo e o *lightpainting*, por exemplo. Além disso, vale ressaltar que o “público-alvo” desta colocação não é apenas o cidadão comum metropolitano, que finda em alcançar, atualmente, maiores acessos tecnológicos/digitais, mas também o cidadão comum dos vilarejos interioranos e sertanejos espalhados pelo território nacional que também são “almejados” no desenvolvimento do projeto artístico.

2. ser-relacional: o jogo e a abertura às interações e participações espontâneas do “público” (os transeuntes, os participantes e os *vivedores*) no tempo-presente das ações;
3. ser-mutável: a dinâmica de desenvolvimento e procedimento criativo tomada como um processo mutável, com a alternância de seus criadores, de seus procedimentos, de suas organizações e de suas articulações de operação;
4. ser-nômade: a característica de vincular-se em torno de distintos dispositivos, em distintas realidades e contextos, para “fins” diversos e com diferentes conceitos operadores;
5. ser-agregador: sempre agregar novos colaboradores, novos conteúdos e novas ferramentas ao fazer;
6. ser-solar: imagine que o objeto artístico (o programa) “é o Sol”; o “planeta” mais próximo que o circunda é a “coordenadora da experiência”; todos os outros “planetas” são os cocriadores³⁰ que, majoritariamente, circundam o seu entorno ao longo dos anos; os “satélites”³¹ são os cocriadores que circundam o Sol um pouco mais distantes aglutinando-se intimamente a ele em movimentos determinados por trabalhos específicos; e as “estrelas”³² são outras luzes que os planetas, os satélites e o Sol tiveram/têm o prazer de encontrar pelo caminho.

Sendo a órbita entre eles uma dança fluida, assim, suas posições serão malemolentes e orgânicas nunca restando planeta, satélite ou estrela sequer com visão, rotação ou função fixa ou estática. No bailar e orquestrar coletivo de uma *heterarquia* – para Caballero, a *heterarquia* define-se como uma organização coletiva não hierárquica, com disposição mais diversificada, sem sujeição a um pensamento único e com perspectiva horizontal (2011: 25).

São variadas as estratégias empreendidas pelo Coletivo para experimentar e organizar criativamente e em operação artística esta situação coletiva *heterárquica*,

30 Ana Lúcia Guimarães, Arianne Vitale, Bieto, Dani Boni, Fabíola Salles, Ivana Santos, João Paulo Azevedo, Juliana Bueno, Luciana Araújo, Mavutsinim Placa Santana, Miriam Blanco, Rica Calado, Rodrigo Scarcello e Thiago Amaral.

31 Álvaro Franco, Caê Galvão, Floriana Breyer, Marcelo Denny, Márcio Maracajá, Marcos Camargo, Nael K’asses, Rica Saito e Tânia Piffer.

32 Ana Paula Moreira, Gabriela Itocazo, Ivan Kraut (in memoriam), Joaquim Carvalho, Joaquim Lino, Luis Fernando Ramos, Maíra Gestner, Maíra Mesquita, Maria Druck, Nayana Padilha, Quilha Reis, Rosany Lima, Sandra Lessa, Seu Chico e Tom Ribeiro.

desde o desenvolvimento de práticas, treinamentos e vivências coletivas preparatórias – por meio de treinamentos corporais e *pré-expressivos*³³, de práticas marciais e meditativas, de vivências xamânicas e rituais, de práticas e vivências criadas pelo próprio Coletivo, de intercâmbios processuais entre linguagens (troca de procedimentos criativos entre artistas cênicos e grafiteiros, entre músicos e artistas plásticos, etc.), dentro outros –, até a completa entrega à autonomia do outro no momento da ação, afinal, foi nela mesma que acabaram de se encontrar ou de se conhecer. Percorrendo uma metodologia de organização de grupo, de procedimento e construção criativa forjada pelo/no convívio empírico.

Essas características foram moldando, naturalmente, um proceder de grupo de pesquisa artística mais “tribal”, mais no caminho dos *bandos* de Bey ou mesmo dos bandos animais. Nesse jogo cada “membro da tribo” reconhece seu semelhante (ou passa a conhecê-lo), tem conhecimento prévio sobre as intenções e ordenações artísticas e rituais da comunidade (efêmera) à qual estão inseridos e das funções particulares que exercem nela, estão cientes das suas regras lúdico-criativas e, então, dada a largada ordenam-se no *front* como guerreiros que, juntos na batalha, realizarão cada um o seu desempenho para a vitória do propósito, dançando um balé determinado pela hora. Tendo certo que a linguagem, o entrosamento, a articulação silenciosa e precisa de seu combate/de sua dança se faz e se fará no correr da guerra, no ombro a ombro das trincheiras uma após a outra. “Conhecendo-se no jogo”, diriam pelas terras do Brasil. Não que não façam os seus treinos, mas esses treinos nunca serão partidas. Assim, o Coletivo conheceu/conhece e forjou/forja a sua linguagem a cada nova ação, construindo também nos encontros preparatórios – conceituais ou práticos –, mas principalmente no calor das vivências ele conhece e reconhece o que está criando. Cada ação uma nova iniciação:

A meta do arqueiro não é apenas atingir o alvo; a espada não é empunhada para derrotar o adversário; o dançarino não dança unicamente com a finalidade de executar movimentos harmoniosos. O que eles pretendem, antes de tudo, é harmonizar o consciente com o inconsciente.
(HERRIGEL, 1975: 9)

33 A partir dos treinamentos cênicos pré-expressivos oriundos da antropologia teatral.

Paulo Borges, em *Imaginário e mitologia* (2010), retoma Demóstenes quando esse considera que nos processos de iniciação nada se sabe apenas por “ouvir dizer” - “os iniciados não são submetidos a qualquer ensinamento, mas a uma experiência, mediante a qual adquirem certa disposição de ânimo, previsto que para tal se tenham tornado aptos” (DEMÓSTENES apud BORGES, 2010: 53). Reforça que ao iniciar-se, não o “ensinamento (*matheîn*)”, mas a “experiência (*patheîn*)” gerará a disposição e disponibilidade necessárias. Ou seja, não o ensinamento que o rito contém, mas a experiência que é o rito é quem gera “disposição de ânimo (*diatethênai*)”, a disponibilidade para a “*epopteia*” (BORGES, 2010: 53). O que poderíamos ver também como: será a experiência iniciática que conduzirá o iniciado pelo/para o ensinamento que a experiência iniciática busca conter. À luz dessa perspectiva, será a experiência que iniciará e determinará o URUBUS nos caminhos que investiga.

1.5 TAZ

Hakim Bey, ao trazer as formulações sobre a T.A.Z.³⁴ defende a importância do levante dentro do processo de uma “psicologia da libertação” (1985: 8), como uma irrupção temporária aberta pelos/aos “iniciados”³⁵ sem pretender-se como solução permanente, mas que, na verdade, coloca-se como espaço autônomo nômade.

O autor conta que no século XVIII piratas e corsários formaram uma “rede de informações”: ilhas onde os navios atracavam para trocarem produtos e mercadorias e onde se formavam “comunidades intencionais” – “mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre” (1985: 3) –. E contrapondo esta realidade do passado à ficção científica de Bruce Sterling (*Ilhas na rede*) – que têm como base um futuro próximo e parte do pressuposto de que a decadência dos sistemas políticos vai gerar uma “proliferação de experiências comunitárias descentralizadas” (1985: 3) –, Bey tenta demonstrar serem possíveis os “enclaves livres” (1985: 4), a existência das *zonas autônomas temporárias*. Optando por não definir o termo ao tomá-lo como autoexplicativo.

34 *Temporary Autonomous Zone* ou Zona Autônoma Temporária.

35 “...o bando é aberto – não para todos, é claro, mas para um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais etc.” (BEY, 1985: 9)

Para ele, a TAZ tem como base humana uma “antropologia natural” (1985: 9), pois nela o “bando” – nômade, caçador, coletor, comunitário e aberto – substitui a “família nuclear”, um grupo constituinte e operador que divide afinidades – “os iniciados que juram sobre um laço de amor” (1985: 9). Ainda, acredita que na contemporaneidade muitas forças atuam, mesmo que de modo invisível, para que o ancestral sistema do “bando” dissolva o da “família nuclear” – sedentária, exploradora, institucionalizada e autocentrada.

Segundo o autor, na Idade Média o tempo – cósmico e orgânico – passou a ser dominado pelo relógio, nesse movimento os feriados foram diminuindo gradativamente no calendário, como um golpe de Estado sobre a liberdade do desfrute da vida humana – a dominação do tempo. A partir desta perspectiva, então, constrói a ideia da TAZ como um festival, uma festa, uma celebração – como espaços abertos e suspensos na ordem do tempo, zonas potentes de liberdades sustentadas no encontro, na alegria e na espontaneidade.

Ele defende que um “efeito fenomenológico TAZ” (1985: 11) se apresenta no que chama de “nomadologia” (ou “nomadismo psíquico”, ou “nomadismo urbano”, ou “ações em deriva”) – “ciganos, viajantes psíquicos guiados pelo desejo ou pela curiosidade, errantes (...) desligados de qualquer local ou tempo determinado, em busca de diversidade e aventura” (1985: 11) –. Segundo ele, um efeito também gerado pelo embate presente, atualmente, no encontro entre uma visão mais abrangente das diversidades que compõem o mundo em contraste com a velocidade massificadora dos moldes de globalização.

E aponta, ainda, para sociedades tribais chamadas pelos antropólogos de *manenbundem* – sociedades totêmicas voltadas a uma identidade com a Natureza que, através de “um ato de transmutação de formas” (1985: 22), transformam-se nos animais totens e consideram ser este “poder de transformação” um poder inerente a qualquer nativo.

1.6 Práticas performativas

No livro *Performance – uma introdução crítica*, Carlson (2010) retoma a compreensão de Richard Schechner da *performance* como “comportamento restaurado” tentando exemplificar como a análise antropológica da *performance* enfatiza “como ela

pode operar (...) a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos” (2010: 24).

A ideia de “comportamento restaurado”, por sua vez, foi baseada na observação sociológica de Erving Goffman (2005) que o considera como os fenômenos interativos produzidos entre a pessoa e seus encontros – o outro ou o contexto –, que tenham a intenção de causar neles algum efeito ou impacto. Schechner considera que o “comportamento restaurado” é empregado nos diversos ritos – sociais, culturais, religiosos –, no teatro estético, na psicanálise, no xamanismo, no psicodrama, nas festas familiares, nas danças, etc. Como aponta Edélcio Mostaço (2012), remete:

aos inúmeros “eus” que cada um alberga dentro de si, com distintas funções, como age em diferentes situações ou diante de momentos qualificados, dando resposta às motivações provenientes da vida: seja nas condições íntimas, domésticas ou coletivas (MOSTAÇO, 2012: 19).

As perspectivas da “*performance* antropológica” ou dos “estudos da *performance*” (provindos mais diretamente de Richard Schechner e Victor Turner) abrem contrapontos à *performance art* ampliando ainda mais os campos de visão e ação das práticas performativas. Compreende-se que são atividades e práticas que além de não estarem isoladas ao campo artístico também não isolam as atividades humanas em áreas estanques – arte, rito, sociedade, cultura, política, etc. –, investindo nas borras dos seus contornos, nas suas mesclas, em seus flertes e hibridismos. E mesmo, como aponta Edélcio, “entendendo que tais instâncias fundam e advêm de uma solidariedade global, formando interconexões e subsidiando em modo amplo a existência dos indivíduos” (2012: 20).

Renato Cohen (1989), ao definir a *performance art* (em *Performance como linguagem*), estabelece-a como uma linguagem de fronteira “que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (1989: 27). Uma arte híbrida de essência anárquica voltada ao não verbal, ao imagético e aos processos irracionais. Para ele, a terminologia *performance* para designar uma linguagem artística começou a circular nos anos 70 a partir de Claes Oldenburg, que a utilizou ao valorizar a presença da atuação nas novas tendências artísticas de multilinguagem. Ao valorizar essa mesma tendência, Joseph Beuys a chamou de

Aktion por ter como ponto central do seu pensamento artístico a *ação* e Wolf Vostell, de *de-collage*, pois a partir do seu olhar prevalecia nessa tendência a fusão (1989: 40; 43).

Para Roselee Goldberg (2007), sua origem artística remonta às vanguardas. Ou, como aponta Zeca Ligiéro (2011), está presente nas experiências de Flávio de Carvalho e nos parangolés de Hélio Oiticica, além de no futebol, no carnaval e nos terreiros.

Analisando os diálogos entre o Projeto Árvore e as práticas performativas foi possível “aglutiná-los” em quatro aspectos centrais: 1. *Vida/Interstício*; 2. *Ritos/Processos de presentificação*; 3. *Projeto humanista/ Enclave livre*; 4. *Hibridez/Leitura emocional/Ação*.

O primeiro aspecto se faz na sua relação direta com a vida, por operar imerso nela e no flerte com ela. O diálogo com a *live art*³⁶ – a arte que é viva, solta ao diálogo com o espontâneo e acontece no campo direto do cotidiano. Relação feita também por ser a vida a sua própria matéria bruta – sobre as suas realidades, os seus espaços, as suas combinações, as suas simbolizações, as suas paisagens, dentre outros, a pesquisa artística opera, em apropriações, recombinações e recriações manifestas –, forjando tempos-espacos de *outras* vivências, fagulhas de *outras* degustações da vida. Ao forjar estes *outras* forja-se a quebra, cria-se a *fissura* na lógica estabelecida colorindo *outras*, *outras* “lógicas”, *outras* fluxos, cintilações de *outras* estares. *Outros* imersos, imersos nos contextos sociais, urbanos, humanos e cotidianos – em pulsão intersticial (BORRIAUD).

O segundo aspecto será feito do flerte ancestral da *performance* com os ritos e com as ritualidades – seja na intenção existente na *performance art* de aproximar-se do rito, da irracionalidade, do “*performer-ritual*”³⁷, da “*persona-arquetípica*”, dentre outros, ou seja por conterem os ritos elementos performativos (como aponta a antropologia da *performance*) –. Mas, além disso, na Árvore esse interesse será feito no desejo em vivenciar diretamente o rito sem ter necessariamente a *performance* como mediação ou fim. Ou seja, não interessados propriamente em “olhar” o rito na

36 “A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora”. (COHEN, 1989: 38)

37 “Na *performance* de Joseph Beuys quem está lá é o artista e não alguma personagem (...) no entanto, à medida que Beuys metaforicamente está representando (simbolizando) algo com suas ações, quem está lá é um ‘Beuys ritual’ e não o ‘Beuys do dia a dia’” (COHEN, 1989: 58).

performance, sim, em estudos laboratoriais³⁸ de distintos ritos, experimentando e visitando distintas compreensões *sobre o e do uso do* rito e constituições rituais. Também não interessados em “olhar” a *performance* no rito, mas interessados em sentir diretamente o rito no tamanho dos sentidos, sem mediações, na experiência direta da pele. Colhendo dessas zonas liminares exercícios de o “tocar o vazio”³⁹: o que Joanne Akalaitis chama dos “processos de presentificação” (como os das práticas meditativas e místicas) que pretendem concentrar na superfície da experiência imediata e do instante presente a atenção integral e integrada do indivíduo, fazendo emergir “desse silêncio” qualidades mais potentes de sua presença. Para ela, na *performance* é necessário incentivar que esse estado potente de presença envolva e revele a presença do artista, mais que de personagens ou *personas* – o que Schechner considera como um ato de “nudez espiritual” (SCHECHNER, 2009: 334). Para o caso da Árvore, em tentativas de instaurar “processos de presentificação” públicos e relacionais que tragam à superfície vivencial os *estados potentes de presença* tanto das pessoas – artistas ou não artistas – quanto dos espaços.

Tratando do terceiro aspecto, para Cohen (1989), o artista de *performance* desenvolve um trabalho humanista que visa libertar o homem de amarras condicionantes. Esse objetivo do ato performativo dota-o da transgressão em miríades de intentos, interfaces e materializações – cortes, perfurações, operações plásticas: a transgressão do corpo; erotismo, masoquismo, gêneros: a transgressão do sexo; motins, intervenções contextuais, explorações poéticas: a transgressão do *socius*; toque, amorosidades, zonas pacíficas: a transgressão das relações; transe, psicoativos, *liminaridades* (TURNER): a transgressão do espírito; e assim segue uma longa lista de pragmáticas performativas dotadas de potência e impulso transgressor, de gestos que violam as massificações da comunicação, da lei, do corpo, do afeto ou da ordem estabelecidas – ativando “enclaves livres” (BEY). Miríades dessas subversões serão visíveis no programa.

E como quarto aspecto, as estratégias e configurações híbridas de operação dos projetos artísticos da Árvore são mediadas e articuladas por uma inteligência performativa de coordenação, execução e fruição que guia as ações produzidas para a imersão dos envolvidos (*urubus* ou não) em situações “lidas” apenas a partir de “leituras

38 Dos “laboratórios processuais” assumidos nas pesquisas cênicas. No caso, assumimos distintos laboratórios em nossos processos direcionados aos *urubus* (artistas e não-artistas).

39 Ver: Cohen, 1989: 110.

emocionais” (COHEN, 1989: 66), que, segundo Cohen, é quando o espectador mais sente do que entende o que está acontecendo.

1.7 *Site specific*

A partir da década de 1960 as artes visuais (principalmente na Europa e nos Estados Unidos⁴⁰) começaram a ser povoadas por “tendências”⁴¹ que vinham reagir às condições do mercado da arte buscando quebrar estratégias de mercantilização, instaurar outros horizontes de acesso e circulação à fruição estética, propor novas ferramentas de linguagem, reinventar suportes, redirecionar recepções, etc. Artes que, cada uma a seu modo, vinham instituir novas perspectivas com relação às convenções do “espaço da arte”, do “suporte da arte”, da recepção e do fazer artísticos.

O desenrolar deste fio histórico, mais recentemente, culminou em uma manifestação artística que encontra no espaço e na relação com ele o “todo determinante”. O espaço sugere a obra ou a obra interfere no espaço, o espaço cria a obra ou a obra provoca o espaço, o espaço move a obra ou a obra transforma o espaço, o espaço tensiona a obra ou a obra amplia o espaço, o espaço contamina a obra ou a obra modifica o espaço, o espaço determina a obra ou a obra resiste ao espaço, etc. E será da relação intensa entre artista e espaço – suas “condições concretas”: arquitetura, topografia, planejamento urbanístico, etc.; suas condições imateriais: memória, história, valores socioculturais, etc.; e suas condições humanas: fluxos, habitantes, passantes, etc. –, que se estabelecerá ou direcionará o objeto criativo. Em relações que poderão ser de oposição ou comunhão, de incorporação ou transformação, mas que, de qualquer modo, servirão na busca de outras potencialidades dos elementos constitutivos – a obra ou o contexto.

O *site specific* é uma espécie de germe da *land art*, da arte ambiente e da arte pública, uma linguagem que se não será usada para gerar diretamente obras *site specific* será incorporada em outros procedimentos criativos e artísticos que busquem investidas em uma arte contextual. Uso arte contextual não para falar de um estilo específico, mas de uma tendência de práticas artísticas contemporâneas de relacionar-se com o contexto a partir de diversas perspectivas, com distintos suportes e apontando para diferentes

40 No Brasil podemos encontrar essas expressões, por exemplo, em Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

41 *Performance art, happening, land art, situacionismo, body art*, etc.

horizontes – no “campo *specific*” o “espaço suporte da obra” poderá ser natural ou urbano, aberto ou fechado, público ou privado, assim como sua interface ou mote de operação serão variados, cada artista ou grupo determinando o seu.

No Projeto *Árvore* a noção *specific* será tomada tanto como procedimento criativo quanto como campo de operação. Ou seja, será motivo central para específicas ações e também “apenas” um dispositivo componente de outras específicas ações. Sempre pautada no intento de intervir poética e criticamente em contextos urbanos ou naturais, fechados ou abertos, públicos ou privados, estabelecendo *fissuras* em padrões e normativas. Sendo que as opções de “interação *specific*” poderão ou não estar visíveis na materialidade das ações, sendo engajadas e manifestas de maneiras diferentes e com objetivos diversos de acordo com os diferentes trabalhos.

1.8 Práticas da cena

Ileana Caballero (2011) rastreia um amplo território na tentativa de definir as “práticas da cena”: escrituras processuais, *performances* experimentais, práticas artísticas não objetuais, ressonâncias da arte independente, intervenções urbanas, ações cidadãs, rituais, práticas políticas, “gestos simbólicos” – gestos que colocam a vontade coletiva na esfera pública “e constroem de outras maneiras seu ser político” (2011: 14). Para ela, essas “práticas” aglutinam-se no mesmo caldeirão ao ter em comum a utilização de estratégias artísticas para as suas expressões, mesmo que não tenham um fim estético.

A primeira afinidade é levantada pelo fato do Projeto *Árvore* conter em si algumas “materialidades desse caldeirão”: ser orientado pela construção de uma escritura artística processual, realizar-se através de *performances* e intervenções urbanas experimentais, engajar-se em ações cidadãs, amparar estudos rituais, expressar parâmetros e pragmáticas micropolíticas, instaurar *gestos simbólicos* e “sustentar-se” na arte independente. Mas, no caso, com fim estético.

A autora recorta como campo de análise o cenário latino-americano tanto observando teatralidades contemporâneas quanto intervenções urbanas, *happenings* e movimentos sociais. Analisa-os à luz de autores e conceitos como Lehmann e as teatralidades pós-dramáticas, Dubatti e as poéticas do convívio, Bakhtin e o corpo

híbrido, Bourriaud e a arte relacional, Turner e as liminaridades e *communitas*, dentre outros. O que será um dos pontos relevantes da sua conceituação – “trazer” a atenção, o pensamento e a discussão crítica artística para as expressões contemporâneas do terceiro mundo. Fato que reforça o interesse da presente pesquisa em estabelecer diálogo com a autora, buscando contribuir com suas inclinações através do relato de um “desses exemplares”, da arte brasileira.

Outros componentes de ligação entre a autora e o projeto artístico a serem ressaltados apoiam-se na retomada que a autora faz da perspectiva do “corpo grotesco” por Bakhtin – quando analisa o grotesco a partir da cultura grega, da Idade Média e do Renascimento, observando o processo de marginalização vivido, o que foi amenizado apenas com as vanguardas (2011: 54) e o que acarretou em sua manutenção e expressão plena apenas na dimensão carnavalesca –. O “corpo grotesco” representa uma imagem de ambivalência do mundo, “integrando reinos opostos (...) a imagem da morte grávida (...) das representações mais intensas do corpo (...) trata-se de um corpo em movimento, não acabado, sempre em estado de criação” (2011: 55). A partir desse diálogo com o autor, trabalha ainda com o conceito (e efeito) de *carnavalização* que ele utiliza na linguagem literária manifestando inversões, destronamentos e duplos. Para a autora, quaisquer discursos artísticos estruturados em procedimentos de “inversão carnavalesca” representam transgressões e desmistificações dos discursos oficiais – “os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena as vozes das margens, a cultura da praça pública, o riso libertador, o corpo aberto e transbordante” (2011: 57). À luz dessas ideias, será possível observar que o Projeto *Árvore* revela ambivalências do mundo dinamitando nele “efeitos carnalizantes” de inversão e destronamento.

1.9 Da natureza relacional mundos revelados

Ao participar dos últimos cinco dias da imersão ritual performativa realizada no Parque Nacional Serra da Capivara, dentro do projeto *entreExtremos* em 2010, integrando a equipe do URUBUS como crítico processual, o Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos iluminou um horizonte significativo à *Árvore*⁴²: sem que os criadores-*urubus*

42 Ver em Anexos o ensaio *Urubus na Serra da Capivara*, escrito por Luiz Fernando Ramos.

tivessem tal consciência suas empíricas vinham operando aspectos de um campo teórico formulado no final dos anos 90 por Nicolas Bourriaud, a estética relacional.

Bourriaud inicia a sua formulação artística afirmando tratar-se de uma arte desenvolvida em “noções interativas, conviviais e relacionais” (2009: 11), que cria ligações entre níveis de realidade apartados abrindo passagem em vias obstruídas pela comunicação de massa e pelos espaços mercantis – que decompuseram os vínculos sociais encerrando o contato humano aos sistemas de controle. Para o autor, um desses sistemas é a padronização dos vínculos, o que revelaria a última etapa da sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, na qual as relações humanas não são mais “diretamente vividas”, tornando-se apenas “representação ‘espetacular’” (BOURRIAUD, 2009: 12). Assim, uma vez que os vínculos sociais tornaram-se produtos padronizados, as práticas relacionais acontecem como campos férteis de experimentação social, como formas clandestinas parcialmente poupadas à “uniformização dos comportamentos” (2009: 13).

Ele considera que a vontade da modernidade de emancipar indivíduos e povos fracassou nas mãos do progresso técnico e da razão, que substituiu o seu projeto emancipador “por inúmeras formas de melancolia” (2009: 16). Diante desse quadro, a arte relacional dá prosseguimento à luta moderna da emancipação através da proposição de “modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos” (2009: 17), não tentando apresentar uma visão ideológica global com parâmetros para se pensar e sonhar uma evolução histórica, sem pretender anunciar mundos futuros, mas, pelo contrário, apresentando-se como modelo concreto, fragmentário e isolado de “universos possíveis” (2009: 18) no agora. Como oportunidades dadas à experiência imediata para aprendermos “a habitar melhor o mundo” (2009: 18). No tempo contemporâneo, nas sociedades pós-industriais o mais urgente não é mais a emancipação dos indivíduos, mas “a da comunicação inter-humana, (...) da dimensão relacional da existência” (2009: 84). Assim, as obras relacionais não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas sim de construir “modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (2009: 18).

Para o autor, as obras relacionais quebram com uma compreensão da arte contemporânea como um campo vazio de projetos políticos, pois ao investirem *nas* e problematizarem *as* relações humanas, geram espaços livres, ritmos contrários,

intercâmbios humanos distintos dos impostos às massas. À luz dessa perspectiva será possível dizer que na simples existência e própria presença da obra relacional estará declarado e engajado o seu posicionamento político, a sua “visão política” será menos “discurso” e mais presença e ação – um parâmetro assumido na Árvore.

Segundo Bourriaud, o processo de urbanização generalizada ocorrido após a Segunda Guerra Mundial aumentou o intercâmbio social e a mobilidade dos indivíduos, e gerou, também, a “urbanização crescente da experiência artística” (2009: 20). As esferas da interação humana e social passaram a ser o contexto e o horizonte teórico para algumas formas artísticas, daí surge a motivação para que o substrato dessas expressões relacionais esteja dado no “estar-junto” (2009: 21). Assim, essas obras não propõem mais, exclusivamente, espaços a serem percorridos, mas durações a serem experimentadas, atravessadas, produções de “socialidades específicas” (2009: 22). Não representações de socialidades, mas modelos de socialidade inseridos no tecido social produzindo “espaços-tempos relacionais” e “experiências inter-humanas” (2009: 62). Para ele, a geração de artistas relacionais não considera “a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos” ou como pretextos para a prática, mas considera “como ponto de partida e de chegada” (2009: 62). Acredita que, atualmente, vivemos uma “utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias” (2009: 62). Nesse contexto, portanto, a obra relacional apresenta-se como um interstício social que imprime novas “possibilidades de vida” (2009: 62).

1.9.1 Dimensões relacionais possíveis

O autor, para construir a sua definição, ampara-se em expressões de diferentes artistas – Rirkrit Tiravanija⁴³, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno, Henry Bond, Pierre Huyghe⁴⁴, Felix Gonzales-Torres⁴⁵, Jens Haaning ou On Kawara⁴⁶ –, orientados cada um por sua estratégia de linguagem e com o seu universo particular de interesse e ação, mas todos circunscritos,

43 Ver: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7479.

44 Ver: <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/pierre-huyghe-interview-by-barbara-casavecchia/>.

45 Ver: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres.

46 Ver: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3030.

majoritariamente, no campo das artes visuais, da galeria e do museu⁴⁷. Para Bourriaud, o espaço da exposição é um local privilegiado ao propósito da estética relacional de criar “coletividades instantâneas, regidas por outros princípios” (2009: 24), diz que a exposição cria, “segundo o grau de participação que o artista exige do espectador” (2009: 24) e a natureza de sua obra, os modelos de socialidade propostos, seu “‘domínio de trocas’ particular” (2009: 24).

Ileana Caballero (2011), ao abordar a arte relacional, fornece contribuições significativas à sua discussão apontando para ações que guardam aspectos e estratégias relacionais agindo mais diretamente nas esferas públicas e urbanas e em contextos latino-americanos. Abordando exemplos como a ação *Lava a Bandeira* do grupo peruano *Colectivo Sociedad Civil* – na qual diversos cidadãos lavaram bandeiras do país na Plaza Mayor em Lima (2011: 95) –, ou a ação *El Mierdazo* do coletivo argentino *Etcétera* – quando os artistas defecaram explicitamente e convidaram as pessoas a também defecarem em frente ao prédio do Congresso Nacional em Buenos Aires (2011: 137) –, ou, ainda, o trabalho do mexicano Álvaro Villalobos – que convive com meninos de rua ajudando-os a recolher materiais e reconstruir os “barracos” que habitam na época das chuvas (2011: 154) –.

Analisando aspectos de natureza relacional no Projeto Árvore pude compreendê-lo como um programa que constrói uma identidade própria. Primeiro, num posicionamento claro, sem considerar, obviamente, o espaço da exposição como um espaço privilegiado ao objeto relacional, talvez apenas um espaço dotado de maiores facilidades, conforto e controle. Mas a noção do espaço privilegiado estará contida na intenção da ação, no seu objeto e objetivo relacional, na sua escala escolhida⁴⁸. Assim, considerando que à arte relacional outros espaços também serão privilegiados e isso será uma de suas maiores potências: a sua possibilidade de acontecer em múltiplas composições, em diferentes contextos e com distintos propósitos.

Esta será a opção da Árvore: cada ação relacional possuirá um específico *espaço de potência*. Dentro desse enfoque, outro aspecto da sua “identidade relacional” é uma

47 Dos quais gostaria de destacar exceções de Rirkrit Tiravanija – a partir do seu projeto *The Land Foundation*, localizado na Tailândia, onde construiu estruturas ecológicas nas quais as pessoas comuns podem plantar e colher –; de On Kawara – na série de telegramas que enviou na década de 70 para os seus amigos com a mensagem: 'Eu ainda estou vivo' –; de Felix Gonzales-Torres – com seu *outdoor* novaiorquino “*Untitled*” 1991. –; de Jens Haaning – com sua obra *Turkish Jokes*, quando propagou em uma praça de Copenhague histórias engraçadas em turco (1994 / CABALLERO, 2011: 47) –; e de Pierre Huygue – nas suas propostas celebrativas, como, por exemplo, na obra *La Toison d'or, quando realizou um carnaval em Dijon (FRA)* –.

48 Ver Bourriaud, 2009: 18.

“saliência *specific*”, um olhar que não se importará “apenas” com as relações entre humanos, mas também com as relações entre humanos e meio – sua abordagem relacional será uma abordagem “*specific* relacional”.

Esse aspecto dos “múltiplos espaços relacionais privilegiados” – árvores urbanas ou salas de aula, ambientes abertos ou institucionais, contextos públicos metropolitanos ou sertanejos, cavernas ou metrô, avenidas ou casas, dentre outros – revela maiores desafios às condições de operação artística, pois as forças que agirão e interagirão nas zonas de convívio criadas serão mais diversificadas, incontrolláveis e complexas que as vivências em uma galeria, por exemplo.

1.10 Da questão da presença – para forjar caminhos de potência e individuação

No artigo *Performances de arte relacional: uma (r)evolução dos afetos*⁴⁹ (2014), Tania Alice reflete sobre aspectos políticos da *performance* que se estabelece por meio de microações participativas e interativas⁵⁰ perguntando se não será possível pensar a *performance* a partir da “intensidade de presença, das trocas e das partilhas afetivas que ela propõe” (ALICE, 2014: 3). A autora assume ser difícil dimensionar e estabelecer pensamentos estéticos críticos sobre a eficácia social que essas ações participativas têm, criar ferramentas de análise que permitam atestar os seus efeitos, mas questiona se essas *performances* não podem, justamente, apoiar a noção de uma *cultura de presença*, que se “oporia”⁵¹ à *cultura de sentido* (GUMBRECHT).

A discussão de Gumbrecht em *Produção de presença* (2010) circunda a produção crítica literária e tem o objetivo de criar uma tensão entre *cultura de presença* e *cultura de sentido* buscando alternativas epistemológicas contra o predomínio das Humanidades (ciências humanas ou sociais) em extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa – o que chama de perda do mundo hermeneuticamente induzida (2010: 120). Porém, ele não pretende excluir a significação dos fenômenos, não quer esvaziá-los de interpretação, cair em relações dualistas “presença” contra “sentido” ou

49 Revista *Performatus*, N. 9/2014. Ver: <http://performatus.net/wp-content/uploads/2014/03/Afetos-%C2%AB-Performatus.pdf>.

50 Tendo como objeto prático de análise o coletivo carioca *Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano*, do qual é *performer* e diretora artística.

51 A autora faz uso do termo “oposição” considerando uma cultura em oposição à outra (ALICE, 2014: 4). Faço a opção de pensar ambas (*cultura de presença* e *cultura de sentido*) como coexistentes e em tensão, mais próximo do que considera Gumbrecht: “o que este livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (2010: 15).

vice-versa, mas, ao contrário, quer incentivar caminhos e procedimentos alternativos. Compreendendo que ambas as forças – da “presença” e do “sentido” – confrontam-nos com suas tensões e oscilações, coexistindo.

O autor deseja ultrapassar a polaridade entre significante (“puramente material”) e significado (“puramente espiritual”)⁵² restabelecendo contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto e atenuando a soberania da significação. Pretendendo contrastar e explorar como uma *cultura de presença* tensiona e se diferencia de uma *cultura de sentido*. Para ele, em uma *cultura de sentido* o pensamento será a “autorreferência humana predominante” (2010: 106), assim, o conhecimento só será legitimado se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo (no campo hermenêutico⁵³). Enquanto em uma *cultura de presença* será o corpo esta “autorreferência”, nesta cultura os seres humanos terão seus corpos como parte integrante da sua existência e o conhecimento será legítimo se for revelado como “eventos de autorrevelação do mundo” (2010: 107).

O autor ainda diz que os *efeitos de presença* foram tão fortemente banidos e suprimidos pela *cultura de sentido* que, na contemporaneidade, brota um intenso desejo de presença, “uma reação ao mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos ultrapassar” (2010: 140). Para ele, esta supremacia hermenêutica é oriunda da modernidade, quando o “*cogito* cartesiano” (2010: 39) fez a existência humana depender exclusivamente do pensamento, reproduzindo “inúmeras dicotomias – espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante” (2010: 8), etc. E a partir desta constatação se aventura por caminhos intelectuais que permitam restabelecer a “coisidade do mundo”, retomando o “ser-no-mundo” de Heidegger, noção que, segundo Gumbrecht, devolve a “autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo” (2010: 70) buscando o que há no espaço da vivência ou da experiência não conceitual [*Erlebnis*].

No livro, a presença será compreendida não como uma relação temporal, mas como uma referência espacial. Refere-se ao que é tangível ao corpo, ao que ocupa espaço, ao que não pode ser apreendido exclusivamente por uma relação de sentido e ao

52 Ver Gumbrecht, 2010: 75.

53 “O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente. Proponho que essa visão de mundo seja chamada de ‘campo hermenêutico’” (GUMBRECHT, 2010: 50).

que tem impacto imediato nos corpos humanos. Para o autor, ao atribuírmos sentido a alguma coisa formamos uma ideia com relação ao que a coisa pode ser em relação a nós mesmos, assim, atenuamos seu impacto “sobre o nosso corpo e os nossos sentidos” (2010: 14). A interpretação será parte integrante e necessária do “estar-no-mundo”, mas a perspectiva de sempre “ir além” ou “ficar aquém” (2010: 14), de sempre atribuir sentido ao fenômeno vivenciado enfraquecerá a sua presença material.

Assim, o autor, tomando a etimologia da palavra “produção” derivada do latim *producere* – que irá se referir ao “ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (2004: 13) ou “empurrar para frente” (2004: 38) –, constrói a ideia de *produção de presença* definindo-a como sendo os eventos e processos que iniciam ou intensificam o impacto dos objetos presentes (“as coisas do mundo”)⁵⁴ sobre os corpos humanos.

Tania Alice considera que embora seja uma problemática mensurar a intensidade de uma presença, a *performance* pode ser pensada como instauradora de um sistema possível de “apreciação e de entendimento baseados na capacidade de afetação, na capacidade de modulação da intensidade do que Gumbrecht chama de ‘*produção de presença*’” (ALICE, 2014: 04). Para ela, presenças produzidas por *performances* que nos tiram da “letargia facebookiana do ‘curtir’/‘comentar’ em que vivemos” (ALICE, 2014: 4), apontando ser possível observar nas performatividades relacionais um exemplo do que Rancière chama de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2010):

um compartilhamento de ideias, experiências e vivências que se configuram como uma experimentação conjunta de novas possibilidades que não são globais e coletivas, mas compartilháveis em pequenos grupos aleatórios (ALICE, 2014: 4).

1.10.1 Da produção de presença às modalidades de experiência

Os trabalhos artísticos do Projeto Árvore são práticas que investigam a criação desses “grupos aleatórios”, de comunidades efêmeras que instauram *outros sistemas de fruição*⁵⁵ da experiência vital e cotidiana – criam, vivenciam e compartilham outros

54 O autor faz uso de “as coisas do mundo” ao se referir “aos objetos disponíveis em presença” (GUMBRECHT, 2010: 13).

55 Em uma referência à ideia de Tania Alice da *performance* como instauradora de um possível sistema de apreciação baseado na capacidade de afetar e ser afetado. E compreendendo *sistema* a partir de Foucault, que o entenderá como o conjunto das relações que se mantêm independentemente das coisas

tempos-espacos experienciáveis. Eles aplicam estratégias de existência e coexistência ao construir universos vivenciais públicos, autônomos e provisórios que alteram as *qualidades de presença* dos espaços (urbanos ou naturais), dos cidadãos, dos *urubus*⁵⁶ e das relações entre esses agentes – instaurando *zonas de pirataria poética* que possibilitam modulações e sensibilizações nas “coisas do mundo” (GUMBRECHT): o corpo humano, “as coisas” (animadas ou inanimadas) e os múltiplos fluxos de interação, impacto e interconexão entre elas. Sem a intenção de alterar para este ou aquele resultado, mas alterar inicialmente para este fim: alterar. Ações que “intensificam” o impacto das “coisas” sobre os corpos humanos, e também dos corpos humanos sobre as “coisas” ou dos seus enlaces e relações.

As *zonas de pirataria poética* são zonas de licença existencial, territórios de vida retirados dos domínios formais mesmo que completamente imersos nele, fagulhas de tempo assaltadas das imposições e embebidas “pelos próprios punhos” em *outros* instantes vitais – ser pirata do benefício da pele e roubar a própria permissão de vida. Esses “universos possíveis” (BOURRIAUD) e provisórios criados na Árvore podem ser nômades – como em *URUCUNZADA*, onde há um percurso urbano traçado pelos *urubus* –; efêmeros – como em *Diálogos Elementares*, quando um tempo “habitual” de duração de um espetáculo (uma hora e meia) comporta a *performance* ritual –; fragmentados – como nas mostras de intervenção urbana realizadas pelo URUBUS em Heliópolis (SP) e em Floriano (PI); virtuais – como no caso da série de *fotoperformance* e intervenção urbana *Estou com a macaca!*; duradouros – como no caso das vivências em árvores; etc. Cada trabalho articulado em torno de conceitos operadores específicos, mas sempre ligados ao intento de germinar *outras modalidades de experiência vital*.

1.10.2 Fraturas do mundo e *ecovisões*

Em seu artigo, ao construir a reflexão sobre a presença da respiração e da meditação no treinamento do artista relacional – em torno da ideia da capacidade de afetar e de ser afetado –, Tania Alice ampara-se no “atletismo afetivo” e no “corpo sem órgãos” de Artaud, nos *pranayamas*⁵⁷, em premissas quânticas⁵⁸ e aborda uma lenda

que essas relações ligam. Assim, os sistemas se transformam, são regularidades e não regras, direções e não normas, redes de sustentação que estão antes “e que estamos sempre a reativar” (NARDI; GOMES e SOUZA, 2009: 69).

56 Por vezes faço a opção de utilizar *urubu* para me referir aos integrantes do coletivo criativo por considerar que serão artistas e também “não-artistas”.

57 Conjunto de técnicas respiratórias da yoga. *Prana* virá de vital, e *yama*, de controlar e liberar.

indiana: os deuses com ciúmes dos homens por estes terem acessado a verdade contida no *pranayama* – o exercício do controle e da liberação da respiração como fornecedor de uma liberdade ampliada que alinha o homem ao universo – resolveram escondê-la no lugar mais improvável de serem encontradas, diante dos seus próprios olhos.

Para Edgar Morin, a crise que abala o mundo hoje é uma *policrise*, “uma vez que a crise é generalizada por entre civilizações do globo e suas ramificações estão presentes em todas as áreas e esferas do saber, em todos os domínios da ciência e da vida” (MORIN apud PETRAGLIA, 1995: 74). Para ele, a humanidade vive uma “agonia planetária”, uma crise planetária gerada pelo progresso econômico, pelo desenvolvimento da ciência, da técnica e da razão. Tendo o mundo moderno produzido bem-estar, mas também os efeitos colaterais de seres automatizados, individualistas e egocêntricos que vêm perdendo gradativa e rapidamente a noção de solidariedade. A “máquina artificial” está sobreposta à “máquina viva” – mesmo sendo a máquina viva “um indivíduo-sujeito e um ser auto-eco-organizador” (MORIN, 1993: 73). E diante desse quadro faz uma sugestão à raça humana: que a solidariedade seja advinda à sua consciência “como fator de compreensão (...) acerca de seu destino no planeta” (PETRAGLIA, 1995: 77).

Considerações semelhantes foram feitas por Félix Guattari, em *As três ecologias* (1999), quando afirma que as intensas transformações técnico-científicas engendraram grandes fenômenos de desequilíbrio e deterioração da vida planetária e humana:

O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico (GUATTARI, 1999: 8).

Para Guattari, esta questão deve ser combatida sob uma perspectiva ecosófica – uma articulação ético-política entre “os três registros ecológicos” (1999: 8): o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. O autor defende que a subjetividade só pode ser definida a partir da presença de outras subjetividades, ela não existe de maneira autônoma e nem está fundada apenas na existência do sujeito. Está

58 Baseando-se no livro *O ativista quântico*, de Amit Goswami, que trabalhará sobre a alternativa de amenizarmos a prática ocidental voltada quase que unicamente para o “do, do, do” (“fazer, fazer, fazer”) e também ampliar uma visão do mundo oriental que enfatiza o “be, be, be” (“ser, ser, ser”), encontrando uma musicalidade intermediária que consistiria no “do, be, do, be, do, be, do...” (“fazer, ser, fazer, ser”...) (GOSWAMI, 2010: 31).

associada a grupos humanos, máquinas socioeconômicas e informacionais – é o conjunto das relações que se criam “entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais ou coletivos, humanos ou inumanos” (BOURRIAUD, 2009: 127). Portanto, amplia a subjetividade do sujeito até as maquinarias impessoais que regulam o “*ser-socius*” defendendo que ao se compreender os “arranjos coletivos” forjadores da subjetividade, será possível, então, permitir que a subjetividade invente “arranjos singulares” (BOURRIAUD, 2009: 126). Um caminho que, segundo Bourriaud, passa pela “invenção de dispositivos de reciclagem eco-mental” (2009: 126).

Para Guattari, a *ecosofia mental* reinventa “a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os 'mistérios' da vida e da morte” (1999: 16) – encontra “antídotos para a uniformização” (1999: 16) em um caminho de individuação. Considera, ainda, que a resposta à crise em escala planetária, além de abarcar necessariamente reorientações em âmbito social, político, cultural e ecológico – enfim, nas forças mais visíveis em grande escala –, deverá ser aplicada também em transformações que se revelam nos “domínios moleculares de sensibilidade, inteligência e desejo” (1999: 9).

À luz dessas perspectivas é possível afirmar que o efeito revolucionário/transformador necessário atualmente se faz no fator humano. Como uma aposta na qualidade do homem de “ser auto-eco-organizador” (MORIN) – que é a qualidade do sujeito de ser organizador do seu próprio processo vital, o que não exclui a dependência “ao mundo exterior, aos grupos, à sociedade e ao ecossistema” (PETRAGLIA, 1995: 71), mas que, na verdade, é “auto-eco-organização, porque a transformação extrapola o seu ser” (PETRAGLIA, 1995: 71).

CAPÍTULO 2 - Projeto Árvore, um programa *in progress* performativo, ritual e relacional de ação em meio público – urbano e natural

2.1 As árvores – um fruto ao coração humano

Yggdrasil era a árvore cósmica dos povos nórdicos, um freixo com raízes no mundo inferior e copa no céu, representando a unidade de toda a existência. Já nos *upanixades*⁵⁹ e no *zohar*⁶⁰ a árvore cósmica tem raiz invertida, voltada para o céu, a origem da existência. Na China, ela está além do horizonte, é uma amoreira gigante que abriga o Sol.

Negros fons e jejes cultuam *Iroco Loco*, a grande árvore encantada, pai e mãe de tudo o que existe no mundo do sagrado. Para os iorubás é *Iggi Olórum* – a árvore do Senhor dos Céus, porque tem raízes que vêm do alto e fazem a ligação entre o *Orum* (céu) e o *Aiê* (terra), simbolizando a eternidade. A palavra “druida” deriva do grego *drûs* (“carvalho”), para eles uma árvore sagrada. Os celtas realizavam seus cultos entre as árvores, sua palavra *nemeton* significava “bosque” e “santuário”. No *oráculo de dodona* – um oráculo grego inicialmente consagrado à deusa mãe Dione passando depois a ser dedicado a Zeus –, as sacerdotisas interpretavam o sussurro das folhas de carvalho ao vento, as vozes dos deuses. Buda alcançou a iluminação embaixo de uma árvore Bodhi – a *ficus religiosa*.

O cedro-vermelho é um emblema de solidariedade para povos nativos do Pacífico Noroeste⁶¹; a oliveira era a “árvore da paz” em Atenas, onde simbolizava também a fonte de energia. No Irã, o cipreste é símbolo de longevidade, há lá um cipreste de quatro mil anos – o *Cipreste de Abarqu*. A figueira *ficus* no Egito é a “árvore da vida”. No folclore europeu, os pilriteiros possuem poderes mágicos. De uma macieira Adão comeu o fruto do conhecimento.

Para a tribo *gonde* da Índia Central, a árvore sagrada sembar é protetora do homem, em uma de suas lendas o homem é guiado no escuro da mata por sua copa repleta de vaga-lumes. Na Alemanha as limeiras eram consideradas símbolo de veracidade e amizade, por isso as assembleias comunitárias e os festejos ocorriam

59 Textos sagrados indianos.

60 Texto central da cabala. Vale dizer que uma das principais representações simbólicas da cabala é a “árvore da vida” – a “árvore sefirótica”, que conteria o mapa das relações e dos caminhos complexos que conectam o homem à iluminação espiritual.

61 Região noroeste da América do Norte.

embaixo delas. No século XVIII, na Independência dos Estados Unidos, muitos álamos foram plantados como símbolo da liberdade crescente, pelo mesmo motivo os álamos foram ornamentados pelos revolucionários franceses.

O povo banto cultua a árvore como símbolo do tempo, o *Inquice Tempo*. O *Povo-em-Pé*, como é chamada pelo “povo de tranças no cabelo” (os nativos norte-americanos), fornece oxigênio ao resto dos *Filhos da Terra*, dá abrigo aos pássaros com seus troncos e galhos, no vão de suas raízes fornecem asilo às pequenas criaturas que vivem abaixo do solo e serve de materiais para a construção das casas humanas –. Para eles, o *Povo-em-Pé* percebe as necessidades de todos os *Filhos da Terra* e se esforça por atendê-las. Ainda na tribo *gonde*, a relação de devoção e respeito é pautada pelo seguinte mito⁶²:

Quando Shankar Bhagwan, o criador, fez o primeiro homem, não havia árvores nem folhas na terra. O homem disse: “Senhor, o que vou comer? Como viverei?” O criador puxou três fios de seu próprio cabelo e com eles fez três árvores enormes. “Mas, senhor, não há frutos nessas árvores. Três continuarão sendo três, e um dia as três morrerão.” Então Shankar Bhagwan pegou as cinzas que cobriam seus cabelos emaranhados e esborrifou-as nas árvores, que começaram a dar flores e frutos. Assim, no tempo em que ainda não sabíamos cultivar cereais, as árvores é que nos alimentavam com seus frutos. (SHYAM; DURGA BAI; URVETTI; 2010: 5)

Atualmente, mais de 50% da área de vegetação natural do mundo foi desmatada (sobretudo na África e América do Sul). Os Indicadores de Desenvolvimento Sustentável mais recentes (publicados pelo IBGE em junho de 2012) mostram que, na época, cerca de 38% da vegetação nativa brasileira havia desaparecido. Pelos índices, o cerrado teria perdido 49,1% de sua área nativa, o pampa 54%, o pantanal 15% e a

62 Todas as informações anteriores foram tiradas das seguintes fontes: *As cartas do caminho sagrado*, Jamie Sans (1990: 83); *A linguagem dos símbolos*, David Fontana (2011: 34 a 37); *A vida secreta das árvores*. Shyam, Durga Bai e Urveti (2010: 2 e 5). Iroco, Roberval Marinho e Cléo Martins (2002: 33, 34, 40 e 41).

caatinga 45,6%.⁶³ Em dados mais recentes lançados pela SOS Mata Atlântica⁶⁴ e pelo *Greenpeace*⁶⁵ (2014), a mata atlântica contém atualmente apenas 12,5% da sua área original e a Amazônia registra 17% de áreas desmatadas⁶⁶ – número que cresce rapidamente por conta da expansão agropecuária que transforma a floresta em ração (pasto e soja)⁶⁷.

Embora a FAO⁶⁸ tenha declarado, em 2010, a primeira queda mundial nos índices de desmatamento⁶⁹ ou, em 2012, a presidente Dilma Rousseff tenha comemorado a suposta redução de 77% do desmatamento ilegal⁷⁰, em junho de 2014, no palácio Bourbon⁷¹, o cacique Raoni⁷² afirmou: “o desmatamento continua, mesmo durante a Copa”.⁷³

Talvez aquelas crenças e hábitos possam cintilar como um *espelho mágico* (TURNER) para que se possa fitar a “sabedoria benjaminiana”⁷⁴ – que se expressa num conselho “a respeito de como continuar uma história” (DAWSEY, 2005: 172).

2.1.1 Do coração subjuntivo

Para Turner, o “coração subjuntivo” (presente no ritual e nas artes da *performance*) é o lugar onde “as estruturas da vivência são remodeladas” (TURNER, 2002: 101):

63 Ver: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/06/18/88-da-mata-atlantica-nao-e-mais-original/#.U5M4oLvjiRI>.

64 Ver: <http://www.sosma.org.br/17811/divulgados-novos-dados-sobre-o-desmatamento-da-mata-atlantica/>.

65 Ver: http://www.greenpeace.org/brasil/pt/O-que-fazemos/Amazonia/?gclid=CPzjpJjD474CFTQQ7AodtnQA_g.

66 Sem falar de dois outros tipos de vegetação do país: a mata de araucária – presente no Paraná e com 98% de sua área perdida – e os mangues – o tipo de vegetação mais ameaçado mundialmente, com apenas 50% de sua área preservada distribuída entre Brasil, México, Indonésia, Nigéria e Austrália.

67 O bioma Amazônia, no Brasil, cobre 49% do território nacional se distribuindo pelo Amazonas, Pará, Mato Grosso, Acre, Rondônia, Roraima, Amapá, Tocantins e Maranhão. Contém cerca de 5 mil espécies de árvores, 300 espécies de mamíferos, mais de 1.000 espécies de pássaros, 3 mil espécies de peixes, milhões de tipos de insetos, 33 milhões de pessoas, sendo 1,6 milhões de povos indígenas pertencentes a 370 etnias. (Ver: http://www.greenpeace.org/brasil/pt/O-que-fazemos/Amazonia/?gclid=CPzjpJjD474CFTQQ7AodtnQA_g).

68 Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura.

69 Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ambiente/ult10007u711832.shtml>.

70 Ver: <http://oglobo.globo.com/brasil/dilma-comemora-reducao-nos-indices-de-desmatamento-5168148>.

71 Sede da Assembleia Nacional francesa em Paris, cacique Raoni em viagem feita por países da Europa com o objetivo de alertar o mundo sobre a sua preocupação com o desmatamento da Amazônia.

72 Cacique caiapó de 84 anos, Raoni Matuktire é um ícone mundial da resistência dos povos indígenas desde 1989.

73 Ver: <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/mesmo-na-copa-desmatamento-continua-denuncia-raoni-em-paris>.

74 Apresentada em suas análises sobre o declínio da tradição narrativa e da experiência coletiva (DAWSEY, 2005).

Em uma caminhada num inverno frio de julho no Parque Nacional de Itatiaia (RJ) nasceu o Projeto Árvore. Sua “idealizadora” andava pela mata seguindo o som de uma cachoeira e sentindo um Sol acolhedor aquecer a pele fria. No dia refletia sobre os caminhos da vida, sobre estar em busca de um processo mais intuitivo de criação, de um cotidiano mais potente, de uma estrada desconhecida e sobre os próximos passos do grupo de estudos ao qual pertencia. Para sua surpresa, de uma árvore fez-se o fruto. Não a maior, não a mais frondosa, não a mais bela, mas uma árvore “qual-quer”.⁷⁵ Uma árvore mediana, de troncos finos, de espécie para mim indefinida em meio a tantas outras, com os galhos repletos de líquenes, cipós, bromélias e com a copa atravessando a trilha como uma ponte, como um portal. Ao passar embaixo dela soltou um fruto sem cor, forma ou matéria, caindo na raiz do seu pensamento, ou da pele, ou do coração, não se sabe ao certo: “passar quatro dias em cima de uma árvore.”. Desse germe foi dado o caminho.

O *insight*, para Jorge de Albuquerque Vieira, está ligado ao conhecimento intuitivo e seria uma forma de “conhecer vendo”. Nele a construção mental emerge de súbito para o sujeito, “como se nenhum lapso de tempo fosse exigido para tal” (VIEIRA, 2006: 53). Para abordar o conhecimento intuitivo, o autor utiliza uma classificação de Vassalo sobre os processos de intuição: as intuições emotivas, as volitivas e as racionais – “que decorrem de trabalhos conscientes sobre determinado problema e, na maioria das vezes, ocorrem fora do ambiente de trabalho” (VIEIRA, 2006: 54).

A árvore, diz Agamben, é um elemento universal – uma árvore – e também exemplar – a árvore – (1993: 15). Do seu fruto, para a “idealizadora distraída”, forjou-se um caminhar – um exemplar –, que esbarrou em outros – o elemento universal. Como a voz dos Deuses aos ouvidos das sacerdotisas gregas no murmúrio dos ventos nas folhas de carvalho: a música daquela *performance* natural soprou afetos⁷⁶.

Faço esse preâmbulo para resvalar na questão da intuição, sendo importante observar que a intuição é uma das bases dos procedimentos criativos da Árvore – a

75 Do ser *qual-quer* de Agamben: “o ser que, seja como for, não é indiferente” (1993: 11).

76 “O que aparece e não cessa de aparecer é vida em seu irromper como afeto, como corpo” (CORDEIRO, 2012: 101).

exploração, prática e investigação de processos intuitivos de presença e criação. Interesse proveniente do “coração subjuntivo”.

2.2 Do ser experiência – para programar experimentações

Em *From ritual to theatre* (1982), Victor Turner estabelece uma etimologia da palavra experiência: derivando da base indo-europeia *per-* viria de “tentar”, “aventurar-se” e “arriscar”; já o cognato germânico *per* relaciona experiência a “passagem”, “medo” e “transporte”; e o grego *perao* relaciona a “passar através” (o que Turner salienta estar imbricado nos ritos de passagem). Do grego e do latim, experiência está associada a “perigo, pirata e ex-per-imento” (TURNER, 2005: 178).

Para Dewey, em *Arte como experiência* (2010), a experiência é uma resultante inerente à interação entre o ser vivo e o meio ambiente – “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (2010: 122). Assim, ela não é uma realidade encapsulada, mas um acontecimento relacional, uma transação entre organismo e meio que ocorre continuamente, pois a interação entre criatura viva e meio envolve o próprio processo de viver.

Dentro desta perspectiva contínua ele cria uma distinção entre a experiência e *uma* experiência. Para ele, a experiência é incipiente, na qual muitas coisas são experimentadas, mas não a ponto de tornarem-se experiências *singulares*. Há nessa experiência a distração e a dispersão, a consecução da experiência não é atingida seja por causa das interrupções externas seja pela letargia interna. Já a experiência *singular* (*uma* experiência) se estabelece de tal modo por haver uma consumação em seu percurso – uma situação que aglutina começo, meio e fim, fornecendo uma significação, tornando-a uma experiência significativa que a integra e a destaca do fluxo geral das experiências. *Uma* experiência que contém individualidade e autossuficiência, aqueles eventos os quais o indivíduo ao se recordar diz: “isso é que foi experiência” (2010: 109).

Diz que a experiência *singular* tem uma unidade que lhe dá nome: *aquela* viagem, *aquele* livro ou *aquele* encontro, nome que confere uma qualidade ímpar à experiência total, a despeito da variação de suas partes. Essa unidade não será exclusivamente intelectual, afetiva ou prática, pois a experiência ao se dar envolve todos esses traços distintivos, sendo possível percebê-los separadamente apenas à luz de

interpretações posteriores. Para o autor, afirmar que a experiência *singular* nasce “quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução” (2010: 109) não é afirmar que haverá necessariamente uma cessação, mas sim uma consumação. Não representa que essa experiência foi finalizada, mas que ela se consumou em *uma* experiência (pessoal ou coletiva). E a consumação é um movimento, um ponto de conclusão que contém a antecipação e a acumulação – “cursos de ação em que os atos sucessivos são perpassados por um sentimento de significado crescente, que é conservado e se acumula em direção a um fim vivido como a consumação de um processo” (2010: 115).

Na filosofia da arte deweyana o que quer que proporcione em alguma medida um enriquecimento da experiência imediata será, nessa medida, estético. Para ele, na “medida em que o desenvolvimento de uma experiência é controlado, em referência a essas relações imediatamente sentidas de ordem e realização, essa experiência passa a ter uma natureza predominantemente estética” (2010: 131). Ou ainda, “algo da ordem do estético (...) contribuir, direta e liberalmente, para a ampliação e enriquecimento da vida” (2010: 96).

O autor faz uma distinção entre o produto artístico – produto criado pelo artista –, a obra de arte – efeito que esse produto traz à experiência do “receptor”, o que dependerá tanto do produto quanto do “receptor” –, o campo artístico – o campo de criação da obra de arte – e o campo estético – o campo da “resposta apreciativa” (2010: 42).

Para Victor Turner, o filósofo percebia o processo de experiência sob uma perspectiva biológica, reconhecendo uma conexão intrínseca entre a experiência natural ou social e a forma estética (TURNER, 2005: 180; 181). Estas percepções dotarão ao estético a condição de ser um evento constituinte da vida cotidiana, não estando aprisionado ao campo, espaços ou produtos artísticos⁷⁷. Dewey, ao considerar que o mundo onde vivemos é uma combinação de movimento e consumação, considera que a experiência vital de uma criatura é capaz de ter uma qualidade estética.

⁷⁷ Aspecto que, aliás, ele repudiou ao longo de toda a sua vida: a concepção de uma aura artística que a desliga da experiência concreta e que a desvincula das outras modalidades do experimentar. Dewey afirmava ser uma tarefa da filosofia da arte restabelecer a continuidade entre as formas refinadas e intensas da experiência – “que são as obras de arte” (2010: 60) – e o cotidiano universalmente reconhecido como constitutivo da experiência.

A qualidade da percepção estética, por sua vez, está relacionada à atenção e intensidade de apreciação ao se olhar para algo, “realmente fitá-lo, atentar-se para ele” (2010: 33) não meramente relancear sobre ele os olhos. Para Dewey, quando os componentes diversos de uma experiência se integram, tornando-a uma experiência integral, há uma qualidade estética.

Nos “processos de presentificação” a atenção integral ao instante presente é uma das metas e um dos treinamentos, pois neles é costume apurar o estado de contemplação/apreciação dos fenômenos e estados vitais buscando incorporar esse estado nos instantes cotidianos, compreendendo-o como um caminho possível de plenitude.

Portanto, é possível dizer que há nesses “processos” elementos pedagógicos para a percepção estética, assim como, é possível dizer que a experiência estética contém também caminhos possíveis de plenitude cotidiana, e mais, é possível dizer, por fim, que esses parâmetros (o “processo de presentificação” ou as experiências cotidianas de qualidade estética) são ferramentas pedagógicas (e possibilidades) para exercício do fruir prazerosamente a vida – realmente “fitá-la” e não meramente relancear sobre ela os olhos.

2.2.1 Do forjar-se experiência

À luz da experiência em Dewey e da *produção de presença* de Gumbrecht, o intuito artístico de criar *modalidades de experiência* está relacionado ao interesse em atomizar trocas e interações distintas entre criaturas vivas e entre criatura viva e meio. Intervir na esfera cotidiana com “experiências moduladas”⁷⁸ que imprimam *fissuras relacionais* nos modos/padrões habituais de presença, existência e interação, intensificando/alterando o impacto das “coisas do mundo” no corpo humano, e vice-versa, na criação das zonas vivenciais com outras potências e *qualidades de presença*.

No seu “efeito de sentido”, com interesse em despertar o ser no ato de viver para qualidades deste estar vivo e em interação que estejam ocultas, adormecidas, esmagadas, petrificadas, corroídas, putrefatas ou em inanição. Alterando as percepções sobre o degustar/fruir a experiência imediata e tentando modificar/transformar/intervir

78 Ao compreender que “modalidade” será tomada no sentido de modificação e circunstância, utilizo o verbo “modular” em sua perspectiva de “variação de frequência”.

no “ângulo de visão” da criatura viva sobre o próprio existir e sobre o coexistir. E no seu “efeito de presença”, simplesmente acionando/criando/sendo *outros* instantes vitais, “presentificando-se o sentido” nesta própria experiência/efemeridade/vivenciar.

O “modular experiências” ligadas, por exemplo, à relação com os ritmos e o fruir o tempo vital, na contramão da altíssima velocidade a que a vida humana foi lançada nas grandes cidades – andar rápido, comer rápido, receber infindas informações, dormir pouco, consumir muito, “não ter tempo”, perder horas no trânsito, etc. Ligadas, por exemplo, às experiências de desequilíbrio, debilidade, artificialidade e endurecimento a que a “vida urbana” tem levado o corpo humano, na contramão do não parar de pensar, respirar mal, sentir-se constantemente cansado, ficar desatento da experiência imediata⁷⁹, ter suas emoções enrijecidas, seus sentidos poluídos, sua mente bombardeada por estímulos que não se detêm, etc. Ligadas à presença do outro como ameaça, na contramão, por exemplo, do medo da troca e do contato com o desconhecido, da proliferação do condomínio fechado e dos sistemas de segurança, da indiferença e raiva, dos comportamentos competitivos nos círculos de trabalho, no trânsito, no metrô, nas relações afetivas, etc. Ligadas, por exemplo, à presença da vida humana como “mais um elemento”, na contramão da anestesia social vivida com relação à moradia de rua urbana, do grau cada vez mais intenso de pobreza e desigualdade social, da violência desenfreada, da insaciável fome capitalista, etc. Ligadas à relação de uso e abuso da natureza, na contramão da distância do homem com a sua condição animal, do desrespeito pelas riquezas naturais, da compreensão sobre a natureza como “um estar a serviço da humanidade”, da desconexão do homem com o seu “*habitat* mãe” (Dewey), etc. Ligadas à relação com os espaços públicos como “zonas de passagem”, na contramão da não apropriação pública de seus meios, da falta de zelo cidadão para o bem-estar coletivo, do descaso das políticas públicas e dos processos de gentrificação, etc.

Tentando polinizar e fertilizar germes de ressignificação da experiência vital agindo “já” como “experiência cotidiana ressignificada”, ou seja, sendo “já” a ação

79 Para Dewey a experiência de unicidade dos animais nos demonstram o quanto fracionamos a experiência (2010: 82). Conteúdo que, adiante, se encontra com o treinamento do *devir-animal* realizado pelo coletivo. “As atividades da raposa, do cão e do sabiá podem ao menos figurar como lembretes e símbolos da unicidade da experiência que tanto fracionamos, quando o trabalho é um esforço árduo e o pensamento nos distancia do mundo. O animal vivo acha-se plenamente presente, inteiramente participante em todos os seus atos.” (DEWEY, 2010: 82)

artística a impressão de diferentes modos de habitar, interagir, conviver, estar, relacionar-se, simbolizar, etc. Obviamente, sem a pretensão ou utopia de estabelecer zonas feitas em condições perfeitas de relação, “solução” e existência. Mas pretensos da fenda, da invenção, da sub/versão, do prazer, do ser e desejar-se mais lúdico, integrado, livre e potente no viver cotidiano. Instaurando uma espécie de laboratório-sócio-vivencial no qual a verificação e análise comunitária sobre as condições e ordens às quais a vida comum é erigida acontece nesta “socialidade específica” (BOURRIAUD) prática, horizontal, criativa e porosa – estabelecendo-se “já no agora” da ação a oportunidade de revisão de valores aplicada, ou seja, enquanto eles são “revistos” podem, na experiência imediata, ser reinventados, reorientados, redescobertos e refeitos.

2.3 Ramos arbóreos: organismo artístico gerador

Seguindo a ideia do Projeto Árvore como um programa aberto, experimental e aglutinador de conteúdos, observamos que essas características acontecem não apenas em relações exteriores, mas também dentro do próprio organismo. Os próprios trabalhos são abertos uns aos outros e podem se contaminar, motivar ou aglutinar.

A fim de tornar a discussão mais clara, faço uma breve abordagem dos trabalhos desenvolvidos no programa que não serão aprofundados na dissertação:

A. Performance de primavera:

Performance infantil em que as crianças foram conduzidas por experiências sensoriais, narrativas dramatúrgicas, dispositivos interativos, jogos de improvisação e espaços lúdicos que as “transportavam” ao contato com a primavera.

Este trabalho foi realizado na Escola Municipal de Educação Infantil Gabriel Prestes, em setembro de 2006, após o convite da então diretora Alerte Persoli (*in memoriam*), que, ao tomar conhecimento do Projeto por meio de matéria veiculada na *Folha de São Paulo* sobre as intervenções performativas em árvores urbanas, convidou o Coletivo para que uma apresentação. Àquela altura uma das árvores (uma jaqueira) da escola estava sendo ameaçada pelos órgãos públicos, que pretendiam cortá-la em obra de melhoria do parquinho. A diretora, no entanto, empenhava-se junto aos professores e alunos para a sua preservação.

Diante do convite, o primeiro passo foi conhecer o espaço – aliás, este é o primeiro passo da maior parte das construções criativas do Projeto –, pois, por mais que possam existir desejos, ideias ou parâmetros prévios, será a partir do espaço que estes se aperfeiçoarão, ficarão para trás ou tomarão matéria, de acordo com as sugestões e determinações espaciais. Então, ao tomarem conhecimento do espaço e das árvores nele presentes o Coletivo identificou uma temática e três áreas de interesse: a primavera – era mês da primavera e este era um tema bastante presente na escola –, uma árvore *ficus elastica* presente no portão de entrada (situado na Rua da Consolação/SP), um jardim interno (com outras árvores), a jaqueira e a área do parquinho.

Unindo as sugestões do local e as intenções prévias do grupo – que era o desejo de conduzir o público por uma experiência sensorial e lúdica –, foi criada uma dramaturgia e instalação performativa itinerante com três “ambiências”:

1ª: na entrada da escola havia um tronco caído cortado de uma árvore. Sentado nele um velho curvado e silencioso queimando folhas secas que levantavam o cheiro das matas queimadas. Ao lado do tronco e do velho, uma grande árvore “habitada por uma mulher-verde-serpente”⁸⁰ de bexigas com gás hélio presas aos fios dos cabelos, deixando-os em pé, como se quisessem voar aos céus. Ela recebia o público e anunciava “os perigos da travessia”: um chão cinzento, portões que separam os mundos, gigantes famintos e o dragão noturno;

2ª: enquanto a “mulher-serpente” anunciava a narrativa andando e pulando pelos muros da escola, o público seguia-a sendo conduzido ao jardim da escola – passando pelo menino de lata⁸¹ em cima de uma árvore com a sua pipa de lata gigante e pelos “músicos-xadrezes”⁸² vestidos e pintados de preto e branco –, onde uma instalação performativa composta por “seres-raízes”, “seres-flores”, “seres-troncos”, “seres-aranhas” e o “dragão noturno” imergia as crianças em um universo mágico de tempo e ações dilatadas, sem palavras, dedicado aos sentidos e às corporalidades, com comunicações em grunhidos – onde ecoava uma suave paisagem sonora com sons da

80 Ivana Santos.

81 Miriam Blanco.

82 Rica Calado e Rodrigo Scarcello.

floresta e *performers*⁸³ e crianças dotavam-se da interação dos bichos, que se olham longamente desconfiados e curiosos até atracarem-se em suas ludicidades;

3ª: em determinado momento do jogo espontâneo desenvolvido nesta interação surgiu o “dragão noturno”⁸⁴ – o ser que mora no ventre da árvore e da terra –, espantando todos até a ambiência final – no parquinho –, onde o menino de lata esperava-os sobre a jaqueira brincando de boiadeiro e tocando o seu berrante, convidando-os a cavalgarem em sua aventura: um mundo totalmente lúdico onde o “dragão noturno” e as flores convivem sem o medo ou o desejo da destruição. Finalizando a aventura com uma comemoração onde o “dragão noturno” realiza um *grafite interativo*⁸⁵ (árvore, animais e “crianças”), desenhado na parede da escola num jogo com as crianças.

(F.7 a 9)

Analisando posteriormente esta ação percebemos que ela forneceu alguns parâmetros de abordagem artística relevantes:

a. **as “procissões relacionais”**: uma dinâmica de ocupação espacial experimentada em alguns trabalhos utilizando distintas “formações” – por exemplo, trajetos simultâneos em que o URUBUS pinta em diferentes locais de São Paulo grafismos rupestres “descolados” das rochas do Piauí e transpostos às paredes urbanas –; ênfases –

83 Ana Paula Moreira, Bieto, Carol Pinzan, Dani Boni, Floriana Breyer e Mavutsinim Praça.

84 Bieto.

85 Chamamos de “grafite interativo” os diversos tipos de interatividade que desenvolvemos em torno de grafites realizados nas ações: grafites em que a temática é construída com o público/transeunte, grafites nos quais a definição das cores acontece em um jogo com as crianças, grafites em que anunciamos em mídia local (rádio, carro de som e boca a boca) a “distribuição”/oferecimento de grafites às casas das pessoas, grafites com interação dos *performers* com os corpos pintados, etc.

por exemplo, a situação nômade ritual e vivencial proposta aos *performers* na execução de seus ritos fúnebres (no *entreExtremos*), realizada ao longo de um percurso performativo itinerante pela natureza selvagem da Serra da Capivara e criando uma intensa aventura emocional, física, psíquica e sinestésica –; linguagens – por exemplo, no cortejo realizado na cidade de Floriano em que o Coletivo, integrado aos “*performers-comunitários*”, percorreu as ruas da cidade em trocas espontâneas com os habitantes e “ofertando pílulas-poéticas” nascidas no/do encontro: músicas, grafites, poemas, desenhos, brincadeiras, histórias, etc. –, e etc.

(F.8 a 13)

b. **jogos performativos do *devir* na relação com as crianças:** esta ideia de “jogos performativos do *devir*” relaciona-se aos treinamentos de presença e corporalidade performativa nos quais são investigados e exercitados estados de disponibilidade e porosidade, de resposta instintual e exploração intuitiva, de acessos à mitologia pessoal e exercícios do “ser-totêmico” (BEY), de ferramentas de improvisação individual e coletiva. Para que os *performers* possam lançar-se a estados nos quais fluem intensidades (DELEUZE; GUATTARI;), onde “devires” multifacetados tomam a sua face, o seu corpo, preenchendo suas cavidades com o fluxo de suas próprias energias, alternando-se em pulsões que não se cristalizam, mas que deslizam surgidas no jogo vivo – performativo, relacional, lúdico, humano –, estabelecido no instante – ora sendo a *performer* um “devir-raiz”, ora sendo um “devir-bailarina”, ora sendo um “devir-banco de praça”, ora sendo a “própria pessoa”, ora sendo a espectadora.

Essa dimensão multifacetada e dinâmica de performatividade contém forças lúdicas de mergulho na experiência, apresente ela o que apresentar. Deixar-se atravessar pelas intensidades, livre aos acessos, disponível aos acolhimentos, interessado na exploração e desapegado do fluxo. O desenvolvimento do Projeto foi revelando o importante papel da criança na investigação, preservação e no desenvolvimento deste “estudo *devir*”. Ao longo das ações elas muitas vezes ampararam e mesmo conduziram o URUBUS por essas experiências e estudos *devir*. Portanto, a relação com o universo infantil tornou-se naturalmente um sabor.

(F.14 a 16)

c. **as ambiências interventivas públicas:** instalações visuais, relacionais ou performativas criadas pelo Coletivo, tanto utilizando o corpo como suporte da intervenção visual – por exemplo, no *Corpos/*, quando a simples presença do corpo ornamentado colorindo a estética urbana torna-se uma quebra visual viva, nômade e

poética –, quanto nas situações de ambiência relacional instauradas – por exemplo, na exibição de filmes e vídeos projetados nas copas das árvores ou arquiteturas urbanas –, bem como, nas instalações interativas construídas – por exemplo, na mandala de orgânicos (flores, terra, ervas e pétalas) confeccionada em uma rua de Heliópolis e sobre a qual as pessoas podiam deitar-se.

(F.17 a 21)

B. URUCUNZADA⁸⁶:

Intervenção performativa em que o URUBUS percorre trajetos urbanos pintando de urucum as diversas podas drásticas⁸⁷ encontradas nas árvores.

86 Este trabalho foi realizado no centro metropolitano da cidade de São Paulo, em maio de 2007 durante o II Visões Urbanas – Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas e em junho de 2007 feito em caráter independente.

87 *Poda drástica* é a classificação de podas que, justamente, são consideradas drásticas para as árvores, levando-as ao desequilíbrio e podendo levá-las à morte (Ver: <http://educar.sc.usp.br/biologia/prociencias/arboriz.html>).

Esta ação nasceu no *plano processual público* realizado pelo Coletivo entre 2005 e 2007, quando, ao percorrerem as diferentes zonas da cidade de São Paulo mapeando a sua “*arbografia*”, deparou-se com a grave situação de derrubada e poda drástica das árvores urbanas – realizadas tanto pela Prefeitura Municipal quanto por empresas e condomínios privados⁸⁸. Paralelamente, vinham desenvolvendo seus primeiros experimentos performativos e rituais com pintura corporal. A partir dessa pesquisa descobriram que algumas culturas indígenas⁸⁹ utilizam o urucum como cicatrizante, e “deste encontro”, nasceu o conceito operador.

(F.22 a 24)

Esta ação anunciou uma perspectiva que entrou para a metodologia de procedimento criativo e operação do programa, que é a existência de “unidades” – elementos componentes da ação ou ação em si – que contêm/comportam distintas “funções”: estética, funcional e simbólica – por exemplo, o vermelho do urucum cicatrizante nas podas das árvores –; ou simbólica e estética – por exemplo, os mastros ornamentados que a cada novo amanhecer anunciavam a troca do tempo simbólico da vivência em árvores na Praça da República –; ou simbólica e funcional – por exemplo, a fogueira mantida acesa durante as vinte e quatro horas da vivência realizada em árvore na Praça Roosevelt durante a Virada Cultural 2007; ou estética e funcional – por exemplo, o gigante balanço vermelho pendurado trinta metros acima do chão na vivência da Praça da República usado como cama.

88 Neste período o Coletivo acompanhou a queda de muitas árvores (algumas delas espécies terciárias da mata atlântica), na Av. Sumaré, na Av. Higienópolis, na Praça da República, na Av. Corifeu de Azevedo Marques, na Av. Adolfo Pinheiro, na Praça Buenos Aires, na Av. Bandeirantes e em diversos pontos da Marginal Tietê.

89 Ver: *Grafismo indígena* (1992).

Perspectiva que reverberou, adiante, nas ações de “*afeto social*” realizadas pelo Coletivo a partir de 2011, onde experimentam verticalizar o “aspecto funcional”, contendo ainda (e a partir do) o simbólico e o estético.

C. *Praia na Paulista*⁹⁰:

Intervenção urbana em que os coletivos URUBUS e Bote no Contra Fluxo instauraram um dia de praia na Av. Paulista (SP). Ao longo de uma semana os coletivos divulgaram pelas redes sociais um convite àqueles que quisessem curtir um dia de praia na Av. Paulista para no dia comparecerem de sunga, esteira, bola, biquíni, cadeira de praia, isopor, cerveja, óculos de sol, o que, enfim, levariam normalmente para a praia – a partir das 11h. Assim, inicialmente reunidos em frente ao MASP, “deu um dia lindo de praia”. Logo estava cheia. Com sol e chuva, uma praia tipicamente paulistana. Os “banhistas” passaram o dia à “beira-mar” em diferentes trechos da avenida, sempre em um ambiente descontraído, aberto, festivo, de bronze e paquera. E pra “fechar”, no anoitecer de lua crescendo um luau na esquina da R. Augusta.

(F.25 e 26)

Ao longo do dia foram distintas as pessoas que chegaram “vindas não se sabe de onde”, “amigos sabe-se lá de quem” que receberam o convite ou tomaram conhecimento do que se passava e “chegaram”; tendo tido dois casos curiosos: um homem que no período do almoço deixou o escritório onde trabalhava na Paulista, foi até o carro colocar a sunga que guardava e passou o resto do intervalo “de papo pro mar”. E um outro rapaz que no fim do expediente, indo encontrar uns amigos em um

90 Ação realizada em março de 2009, idealizada por Ivan Kraut (*in memoriam*) e Luiz Gustavo Jahjah e realizada pelos coletivos.

bar, passou pelo luau e resolveu transferir o encontro convencendo os amigos a irem todos para lá.

(F.27 e 28)

A partir desta ação foi incorporada aos procedimentos de natureza relacional da *Árvore* a circulação de convites para a participação pública, utilizando diferentes mídias e para propósitos e tipos específicos de interação. Por exemplo, convites virtuais para interessados em propor trilhas em áudio (musicais, textuais, paisagens sonoras, etc.) para ecoarem por ruas de Heliópolis em carros de som⁹¹, ou divulgar amplamente também em carros de som a oferta de grafites para moradores de São Raimundo Nonato (PI) que quisessem disponibilizar as fachadas de suas casas, ou divulgar pela rádio local a realização de pinturas corporais interativas ou a oficina aberta de dança feitas em praça pública, etc.

D. Projeto *Árvore* em oficina – Floriano⁹²:

Projeto de residência artística desenvolvido na cidade de Floriano (PI), quando a *Árvore* investigou a criação de um plano de pedagogia performativa e interventiva, composto pelo desenvolvimento de uma oficina de intervenção urbana e *performance*, culminando na realização da *I Mostra de Intervenções Performativas* da cidade – produzida pelos “*performers* comunitários”⁹³ e pelo URUBUS, realizada em diferentes espaços públicos e composta por intervenções dos “*performers* comunitários”, do URUBUS e pela participação de grupos tradicionais e artistas da região convidados.

91 Mídia amplamente utilizada na região.

92 Este trabalho foi desenvolvido de abril a julho de 2009 na cidade de Floriano (PI), por meio do Prêmio Interações Estéticas – Residência Artística em Pontos de Cultura.

93 Designo como “*performer*-comunitário” os participantes das oficinas aplicadas pelo Projeto, que geralmente é morador da localidade na qual o projeto está sendo executado e que traz em sua presença um sentido e valor agregados como agentes performativos comunitários.

Este projeto de arte e educação conteve três etapas: oficina, pré-produção e ação. A primeira etapa proposta consistiu na realização de uma oficina de intervenção performativa desenvolvida durante três meses que introduziu os participantes em conceitos ligados às práticas performativas e à intervenção urbana, com a execução paralela de treinamentos e experimentações práticas de performatividade intersticial (BOURRIAUD) e pública.

Estas abordagens foram costuradas pelo desenvolvimento de um estudo de campo – realizado a partir de *derivats*, de caminhadas de observação, de levantamento de dados, etc. –, que serviram como “visitas de análise crítica sobre o meio”. Quando os participantes (os próprios moradores comunitários) observaram, apontaram e debateram problemáticas e comportamentos sociais – situações urbanísticas, degradação do meio ambiente, realidades culturais, dentre outros –, produzindo reflexões e posicionamentos críticos que foram estimulados e amparados pela “artista-educadora”⁹⁴ a serem “traduzidos” em intervenções performativas individuais ou coletivas.

Na segunda etapa, o grupo vivenciou um estágio de produção de ação performativa urbana, quando os participantes puderam compreender como: 1. é feito o mapeamento das necessidades concretas (materiais, autorizações, logísticas, articulação de mídias, transporte, alimentação, etc.) que envolvem a execução dessas ações; 2. estabelecer parcerias comerciais locais que viabilizem as suas execuções (por exemplo, apoio para a concessão de energia elétrica, banheiro, água, financiamento de materiais, etc.); 3. viabilizar as autorizações legais (caso necessárias); 4. construir e ordenar a logística de apoio no tempo da ação; 5. e por fim, realizar a produção executiva de uma mostra de intervenção performativa.

Paralelamente a essas etapas e ao processo de construção criativa dos participantes das oficinas, manteve contato e discussão criativa com outros integrantes do URUBUS⁹⁵ – através de relatos, de fotos, de análises de estudos de campo, dentre outros –, a fim de “nos alimentar” para a construção de ações que também seriam executadas na Mostra.

A etapa final foi, então, a reunião em Floriano de seis integrantes do URUBUS⁹⁶ e dos “*performers*-comunitários”⁹⁷, na realização conjunta da *Mostra*, que conteve as seguintes ações:

94 Carol Pinzan

95 Eles residindo em São Paulo, eu desenvolvendo o projeto no Piauí.

96 Bieto, Carol Pinzan, Ivana Calado, João Paulo Azevedo, Juliana Bueno e Mavutsinim Praça.

- a. *Livrosça* (proposta por Rosângela Quaresma): uma “carroça de burro” transformada em biblioteca que percorreu as ruas da cidade contando mitologias populares locais, que vêm sendo gradualmente esquecidas – o “cabeça de cuia”, a “num-se-pode”, etc. –, e propondo jogos com as crianças.
- b. *Aos urubus* (proposição coletiva): café da manhã relacional realizado no lixão da cidade – há quilômetros do centro urbano e onde vivem catadores de lixo.
- c. *Viver adormecido* (proposta por César Carlos): intervenção performativa em que o *performer* passou das 8h às 18h (o equivalente ao seu horário de expediente) em uma rede suspensa na praça matriz da cidade, atrapalhando o fluxo dos transeuntes, de olho fixo em um aparelho de televisão desligado, ao lado de uma estante cheia de livros intocados.
- d. *Por onde caminham nossos últimos passos* (proposta por Vânia Sol): ação relacional em que a *performer* passou um dia inteiro acompanhando idosos e conhecendo as dificuldades pelas quais eles passam ao locomover-se pela cidade – sinalizando estes lugares com adesivos⁹⁸.
- e. *Vivência Parnaíba* (proposição coletiva): ação relacional em que os propositores passaram um dia imprimindo distintas interações – instalações visuais performativas, grafismos, o contar de lendas locais nas embarcações, coleta de lixos, etc. – com as realidades contextuais do Rio Parnaíba⁹⁹ – arquiteturas arredores, fluxos humanos, trechos de margens com natureza preservada, águas, etc.
- f. *Lixo-ser* (proposta por César Carlos): ação performativa em que o *performer* percorre um trajeto urbano em percursos cíclicos e com longos períodos de permanência em determinados lugares, recolhendo lixos encontrados nas ruas e incorporando-os ao seu corpo.
- g. *Caminhada do lixo* (proposição coletiva): intervenção em que os propositores, vestidos com sacos plásticos de lixo, realizaram uma “procissão relacional” pela

97 O pedagogo César Carlos, a dentista Mary Quaresma, a professora de dança Rosany de Paula, a jornalista Rosângela Quaresma e a percussionista Vânia Sol.

98 Criados por ela, “como” os adesivos de sinalização de terceira idade, mas com a faixa sinalizando ser proibido. Demonstrando, assim, todos os trechos urbanos inóspitos à circulação dos idosos.

99 Que margeia a cidade de Floriano e de Barão do Grajaú, delimitando a fronteira entre o Piauí e o Maranhão.

cidade recolhendo lixos encontrados nas ruas e ofertando aos moradores poemas, desenhos, grafites, músicas, jogos, etc.

- h. *Cinemão* (proposição coletiva): exibição pública de filmes.
- i. *Corpos/Rio Parnaíba/Floriano*¹⁰⁰.
- j. *Derivas de grafite* (proposta por Bieto): trajeto urbano em que o grafiteiro-*performer*¹⁰¹ caminhou pelas ruas colorindo-as.
- k. *Sarau* (proposição coletiva): organização e produção de um sarau público de fechamento da *Mostra* no Espaço Cultural Maria Bonita, quando aglutinou grupos tradicionais, de dança popular e cantores locais convidados, além de manifestações espontâneas.

(F.29 a 32)

100 Ver no capítulo três.

101 Adiante me debruço sobre a ideia da polinização do efeito performativo na atividade artística da Árvore, mas valerá agora me debruçar no fato de que associo à noção de “grafiteiro” a de “*performer*” por compreender que, ao estabelecer-se em um jogo de deriva relacional com o contexto, o grafiteiro dilata-se em uma dinâmica performativa. “Deixa de ser apenas” um grafiteiro que percorre a cidade grafitando-a e passa a ser também aquele que desempenha um jogo relacional circunscrevendo o seu ato e os seus grafismos em outras potências de presença e ação.

(F.33 a 37)

O desenvolvimento deste plano de pedagogia e performatividade revelou um processo de maturação e reverberação dos interesses iniciais do grupo de investigar empíricas que aglutinassem estratégias de intervenção performativa urbana ligada a um plano de aplicação crítica e pedagógica. Com este trabalho a Árvore iniciou uma exploração mais direta sobre práticas de pedagogia performativa, interventiva e relacional urbana a serviço não apenas delas próprias, mas também dos impactos concretos nas esferas vitais. Ou seja, atrelando à “instrumentalização” criativa e artística o posicionamento ético e cidadão.

Com este desenvolvimento o Coletivo pôde iniciar uma experimentação e sistematização de métodos e aplicações pedagógicas e de operação artística feita tanto a partir de procedimentos ligados a uma perspectiva pedagógica da arte performativa, relacional, interventiva, *specific* e urbana voltada a um público amplo; quanto compreendendo como parte do seu ato artístico a sua intenção, estruturação e investida pedagógica. Essa sua “metodologia pedagógica” será também *in process* e mutável, de acordo com as determinações do meio e as realidades sociais e culturais dos participantes. As ferramentas investidas serão também criativas, sensoriais, vivenciais e performativas, sempre adaptando-se, em uma “abordagem *specific*”. Sendo, também,

que o Coletivo utiliza a sua transdisciplinaridade para dar amparo aos desenvolvimentos autorais dos “*performers-comunitários*”, ou seja, mobiliza-se para amparar interesses mais ligados às visualidades, ou à música, ou às textualidades, ou às performatividades, dentre outros, pondo a serviço da “tutela” dos processos criativos dos participantes as suas multilinguagens – fator que, com essa empírica, passei a ser considerado como um ponto central para se pensar as pedagogias performativas e relacionais: a transdisciplinaridade.

E. *Diálogos Elementares:*

Performances rituais e relacionais nas quais *urubus* e público participativo criaram e vivenciaram “diálogos” com os quatro elementos, desenvolvendo práticas corporais, visuais e musicais que, ao final, compuseram um jogo de improvisação performativa de conexão entre humanos e elemento natural.

Este trabalho surgiu após o convite do Centro Cultural São Paulo para que o URUBUS realizasse quatro encontros de ocupação da Sala Adoniran Barbosa, dentro do EI! 2010 (Encontro de Improvisação – Coletivos). Esse encontro proposto pelo CCSP foi um projeto de improvisação interdisciplinar com participação livre, nele coletivos artísticos compartilhavam suas ferramentas e propostas de pesquisas de linguagem a um público participativo. Dentro deste princípio, o URUBUS desenvolveu um trabalho performativo e ritual que se baseou no contato entre corpo humano e elemento natural executando quatro distintas “jornadas míticas”: uma ligando o homem à terra, outra à água, outra ao ar e uma última ao fogo. As “jornadas míticas” foram os percursos que os participantes percorreram ao longo de dinâmicas e vivências propostas com o específico elemento, tanto mais sinestésicas/superficiais (ligada às superfícies do corpo e sentidos) quanto mais subjetivas/interiores (ligada a conteúdos pessoais), bem como, relacionais/expressivas (ligadas ao outro e ao externo).

As quatro distintas dinâmicas de improvisação performativa e ritual seguiam o desenvolvimento de uma estrutura base: 1. a recepção ao público participante; 2. o desenvolvimento de preparações/aquecimentos/“azeitamentos” corporais e coletivos iniciais; 3. a divisão em três distintos grupos (a partir das suas zonas de interesse) que verticalizaram propostas e sensibilizações ligadas ou às corporalidades ou à música e às sonoridades ou às visualidades; 4. a união desses grupos em um mesmo jogo de improvisação performativa coletivo; 5. e por último, o compartilhamento – a partilha de

algum alimento “ligado” àquele elemento (terra = mandioca, água = sucos, ar = suspiros e fogo = pipoca) e o momento de troca espontânea sobre a experiência vivenciada.

Sendo que a cada noite de *performance* essa estrutura base ganhava diferentes nuances, materialidades, enfoques e tonalidades. Na terra, por exemplo, trabalhamos com folhas secas, flores, pigmentos de pós (urucum e açafrão), práticas físicas mais ligadas aos níveis baixos e bases, aos seres rastejantes, aos instintos, em interações de disputa territorial, com sonoridades mais percussivas, com ambientação luminosa alaranjada, etc. Na água trabalhamos com bexigas cheias de água, exercícios práticos de manipulação e exploração dos líquidos corporais¹⁰², luminosidades azuladas, reflexos de cor e luz em líquidos, sonoridades de água, conteúdos emocionais, etc. No ar trabalhamos com saltos, escaladas no espaço, danças com leques, fumaça, bolas de sabão, flautas e sons de ventos, penas e ventiladores, etc. E no fogo trabalhamos com o calor, com velas, com o contato, com ambiências iluminadas apenas pelo fogo, com o escuro, com vendas, com sons de vulcões em erupção, entre outros, finalizando com uma fogueira no jardim externo superior do CCSP.

(F.38 e 41)

102 A partir da técnica de educação e movimento somático BMC (*Body-Mind Centering*).

Para entrar em contato com conteúdos vivenciados na “recepção” desse trabalho tomamos o depoimento de uma participante que esteve presente nas quatro distintas *performances*:

*Se conhecer através do estudo dos elementos, com sensações e um mergulho para dentro. Calmaria e condução suave, fui deslizando em experiências que ficaram marcadas em memórias celulares. Me reconhecendo no vento, fogo, terra e água. Compartilhando momentos de presença intensa com outros desconhecidos amigos, feitos de mesma matéria e espírito. Vivência cultural e espiritual, experiência artística transcendental. A natureza habita na cidade dentro de espaços e de nós, e quando buscamos juntos o céu aberto a festa da Lua acontece, na amplidão do olhar e da música! Foi uma experiência profunda que não imaginamos viver num centro cultural, mas que está mesmo na linha que une linguagens e saberes, arte, saúde e espiritualidade. No fundo é a mesma coisa, que precisa tocar no coração, e estes encontros sensibilizaram este contato, com suavidade e criatividade.*¹⁰³

A realização deste trabalho trouxe à trajetória de desenvolvimento da pesquisa Árvore a possibilidade de adentrar salas cênicas. Com ele o coletivo experimentou métodos de conduzir improvisações e práticas rituais e performativas amplamente participativas, utilizando, inclusive, de recursos cênicos – como a “iluminação espetacular”, a consideração da presença de um público contemplativo, a inclusão de textualidades, etc.

Outra estratégia significativa que trouxe ao desenvolvimento do programa foi o seu *plano processual público*, realizado em junho e julho de 2010. Nesse *plano*, o Coletivo recebeu em caráter laboratorial, convidados para vivenciarem seus “*happenings* processuais” – nos quais experimentaram com a presença de um público participativo, posteriormente a uma experimentação endógena, dinâmicas possíveis para as *performances* rituais.

Assim, foi possível um contato mais direto e aprofundado com relação aos efeitos da performatividade ritual “no outro”, observar com um pouco mais de minúcia e clareza alcances destas propostas “nas subjetividades”. E assim, começar a pesquisar “suportes humanos possíveis” de serem dados ao movimento dessas subjetividades. Pelo desenvolvimento empírico o Projeto foi assumindo contornos e investidas na

103 Julia Moura, atriz e palhaça.

criação de *modalidades de experiência* que possibilitam mergulhos significativos nas experiências/histórias/subjetividades/“mitologias” pessoais dos envolvidos. Ao desenvolver a pesquisa *Árvore* os integrantes *urubus* foram sendo surpreendidos com os graus do impacto que as vivências imprimiam nas suas constituições humanas, como pode ser vislumbrado em respostas de alguns *urubus* diante à pergunta: *Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências?*

1. *“Sim. Desde o início pude perceber a vida de uma forma bem menos condicionada a determinados padrões do que antes dele. Mas o tempo que permaneci também possibilitou grandes reviravoltas de entendimento e conciliações que acredito serem as verdadeiras pérolas do trabalho. Entender que sim, a vida pode ser bem mais livre, entender que por outro lado mais livre não quer dizer tudo o que quiser, que quando se fala de liberdade é muito importante precisar bem o quê pode ser livre em nós e em relação a quê e finalmente que todo tipo de choque é muito bem-vindo, no sentido de desestabilizar isso que em nós vai endurecendo dentro de uma vida acomodada, mas que não podemos contar com isso a vida toda. Chega uma hora que tem que partir de cada um o esforço de despadronizar-se e manter vivo o estado de choque em relação à vida. Mesmo a busca por liberdade pode se tornar um padrão de vida e uma acomodação nesse padrão aniquila a liberdade que é realmente possível.”*¹⁰⁴

2. *“Tudo no meu olhar se alterou. Minha percepção, minha atenção, minhas vontades, minhas ações... Porque conheci coisas novas para mim. Coisas que vinham de encontro com o que eu nem sabia ainda que acreditava...”*¹⁰⁵

3. *“Respeito pelo momento presente e pelas memórias que constroem a história de cada pessoa e cada lugar, ampliação da escuta.”*¹⁰⁶

4. *“Sim, acho que fiquei mais sem cascas, mais com um olhar pro ser, pro viver, ir direto no ponto da vida.”*¹⁰⁷

5. *“A busca pelos meus rituais pessoais de reconexão com este estado de presença. A partir de nossas vivências comuns eu fui incorporando as novas práticas às minhas buscas pessoais de silêncio e escuta.”*¹⁰⁸

104 Mavutsinim Praça, artista plástico, *performer*, condutor de kempo, músico, arte-educador, escalador de postes e guardião do fogo.

105 Bieto, artista plástico, grafiteiro, *performer* e arte-educador.

106 Rodrigo Scarcello, diretor musical e músico.

107 Ivana Santos, *performer* e psicóloga.

108 Juliana Bueno, *performer* e arte-educadora.

Travar contato intenso e afetivo com moradores de rua, ficar horas nu em espaços públicos e com distintas explorações corporais, passar dias imerso na caatinga praticamente sem água, dormir ao relento em cavernas escuras, viver durante dias sobre uma árvore, dormir na rua, não ter privacidade para “ir ao banheiro”, embater-se com policiais e com ladrões, receber pedradas e xingamentos, dentre outros, são exemplos distintos dos distintos níveis e graus de impacto que os *urubus* entram em contato ao realizar as suas ações. Contatos e impactos que atingem diretamente a sua experiência e perspectiva vital, que mobilizam conteúdos profundos das suas constituições humanas, aflorando marcas ou trazendo alterações significativas aos seus cotidianos.

Assim, muitos procedimentos do grupo atentam-se a dar suporte a esses impactos e às transformações ocasionadas nas subjetividades dos *urubus*. E à medida que o Coletivo aprofunda suas intenções relacionais, aprofundam também os graus de impacto sobre a constituição humana do outro/público, criando situações que possibilitam sensibilizações e acessos profundos “no eu” – trabalhando com memórias corporais, com conteúdos afetivos, com depoimentos pessoais, com geração de energia volitiva, com contatos físicos, etc. Situações que movem diferentes constituições do ser – as emoções, os desejos, a psique, o conhecimento, etc. –, muitas vezes revelando conteúdos adormecidos, esquecidos ou escondidos em algum canto interior e que dependem de atenção e precisão nas “dosagens” e abordagens de exploração, pois a investida pode gerar ao indivíduo o efeito colateral de dores, cisões ou desequilíbrios vitais.

Portanto, o Coletivo reconheceu em sua empírica a necessidade de criar uma teia de amparos – afetivos, terapêuticos, corporais e conceituais – também a determinados vivenciadores das ações. Para isso, começou a pesquisar nesse *plano processual* “suportes humanos” oferecidos aos participantes convidados que, por ventura, sentissem a necessidade ou o interesse. Assim, após os “*happenings* processuais” eles eram informados da possibilidade de procurarem alguém do grupo, posteriormente ao encontro, para compartilhar qualquer tipo de situação vivenciada e sobre a qual quisessem ou precisassem trocar. Já nas noites de performatividade no CCSP esta ferramenta era utilizada através da informação sobre um *email* do grupo que estaria

disponível para receber quaisquer partilhas posteriores¹⁰⁹ – desta iniciativa três pessoas procuraram o Coletivo¹¹⁰.

F. mutirões de ação¹¹¹:

Ações de *afeto social* (SILVA) em que o URUBUS trabalha agregando-se a grupos, artistas, organizações ou cidadãos para realizar ações híbridas de diálogo e assistência a determinados projetos ou comunidades. Esses mutirões foram iniciativas do Coletivo realizadas de modo independente, tanto em parceria com a FatCap¹¹² quanto no Festival BaixoCentro¹¹³, que tiveram diferentes conceitos operadores.

A ideia “afeto social” está contida em Armando Silva (*Imaginários urbanos*/2011), quando o autor aponta a passagem do grafite político e contestatório presente até a década de 1970 em diversos contextos da América Central para uma “escritura-grafite” que continha ainda a preocupação com o “afeto social”, mas agregava valores estéticos e estilísticos maiores (2011: 4). Faço uma apropriação dessa ideia do “afeto social” como um elemento presente em manifestações urbanas que têm enfoque e compromisso na ação social, utilizando-a, também, para designar ações que, então, “traduzem” este “afeto social” em liminaridades que envolvem atitudes cidadãs, gestos simbólicos, motins de afeto e curativos sociais.

A galeria FatCap foi uma galeria-ocupação realizada durante sete meses pelo artista plástico Rafael Vaz, que um dia, após quatro meses de observação do local e estudo jurídico, convenceu seu tio e seu pai a colocarem um fogão e uma geladeira

109 Para esta assistência o Coletivo tomou específicos *urubus* responsáveis pela função, agindo um ou outro, de acordo com a necessidade apresentada. Sendo que, a partir desta abordagem, a *performer* Ivana Santos assumiu no programa um papel em que exerce prioritariamente a sua atividade de terapeuta transpessoal.

110 Uma querendo observar um padrão de reação emocional, outra querendo trocar sobre questões de vocação profissional e uma terceira querendo aproximar-se do Coletivo.

111 Este trabalho foi realizado tanto ao longo de uma semana na galeria FatCap, quanto ao longo de um dia (e algumas visitas a campo) na comunidade Moinho. Realizados na organização do plantão de ocupação artística *Uma Nuvem em meio à Fumaça*, aglutinando também outros artistas e não artistas, realizada em dezembro de 2011 na FatCap – “ocupação-galeria” criada pelo artista Rafael Vaz em casa que estava abandonada há dez anos, na Vila Madalena, e ocupada artisticamente durante nove meses, quando, por decisão judicial, teve de voltar ao aban/dono (o plantão de ocupação foi o evento de despedida da ocupação). E no Festival BaixoCentro (em março de 2012), quando o coletivo organizou um mutirão de ação na comunidade do Moinho, aglutinando o auxílio de instituições beneficentes, artistas e profissionais de outras áreas (psicologia e neurologia), na realização de um dia de ações na comunidade recém-abalada pelo pior incêndio já enfrentado. (Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=CoFvNpLKP00>).

112 Ver: <http://www.brasildefato.com.br/node/9933>.

113 Ver: http://www.youtube.com/watch?v=0qvIJu8_qO8&feature=youtube_gdata.

velha que tinham em casa em um caminhãozinho do seu tio e rumarem do Grajaú para uma casa abandonada há trinta anos na R. Agissé 280, na Vila Madalena (SP). Lá carpiu, pintou parede, arrumou telha, trocou porta, janela, colocou fechadura, trocou privada, atualizou a energia elétrica e abriu as portas, recebendo no espaço todo aquele que quisesse expor, entrar e apreciar as obras ou simplesmente bater um papo. Mas já nas primeiras semanas, o dono, que há anos os vizinhos diziam não aparecer, entrou com uma ação de reintegração de posse, ganhando após sete meses depois. Hoje (2014), dois anos e meio após a reintegração feita (2011), segue a casa ao aban/dono.

Nesse contexto, o “mutirão de ação” *Uma Nuvem em meio à Fumaça*¹¹⁴ foi a organização de um plantão de ocupação artística, atomizado e articulado pelo URUBUS na última semana de “galeria”, como um “rito de despedida”. Nele foram aglutinados diversos artistas e não-artistas que imprimiram distintas formas de ocupá-la: noite de cinema no quintal¹¹⁵, instalação fotográfica no jardim do fundo¹¹⁶, exposição de *fotoperformance* no corredor¹¹⁷, grafites nas fachadas, fogueira e música na lua cheia, jogo performativo de grafite e música¹¹⁸, espetáculo teatral¹¹⁹, instalações performativas¹²⁰, momentos de convívio, manifestações espontâneas, oficinas¹²¹, etc.

(F.42 a 44)

114 Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=CoFvNpLKP00>.

115 Dos articuladores do cineclubes kinô.

116 A instalação *Árvore de Natal Fotográfica*, realizada por Sabrina Meira com fotos de diversos fotógrafos e aberta a quem quisesse colocar novas fotografias.

117 Como a série de *fotoperformance* *Investigação feminina e o flerte com a morte*, quando, em 2011, o performer Joaquim Lino passou três dias na casa da sua avó, fechada desde a sua morte há anos, provando as suas roupas.

118 O trabalho *Cuidado Tinta Fresca!* desenvolvido por Bieto, Luba Araújo e Rodrigo Scarcello.

119 O espetáculo *Café da Cia. Efêmera*.

120 Como a realizada por Larissa Isidoro em que, após engessar todo o seu corpo, cortou “a sua múmia” em distintas partes e expôs seus pedaços em diferentes locais do terreno.

121 Como a oficina de calendário maia de José Trassi.

No caso do Festival BaixoCentro, o Coletivo colocou-se como aglutinador e operador mobilizando diversas formas de “afeto social” ao longo de um dia de “mutirão” na favela do Moinho¹²² (centro de São Paulo). Durante semanas anteriores o Coletivo conviveu com a comunidade com visitas a campo e estabeleceu parcerias com líderes comunitários, com associação beneficente e templo afrodescendente vizinhos à comunidade e com agentes da subprefeitura Sé – angariando apoio para realizar melhorias no campo de futebol da comunidade (recolhendo materiais e unindo-se a agentes comunitários dispostos a engajar-se), conseguindo a compra de materiais que permitiram o envolvimento de duas integrantes-*urubus*¹²³ atuando nas áreas da psicologia transpessoal e da naturologia, articulando um jogo performativo em que as *performers*¹²⁴ trocavam com as pessoas uma história de vida por um botão de rosa e uma indicação de um outro morador para quem elas deveriam narrar a história recém-ouvida, mobilizando ações em fotografia¹²⁵ e projeção de filmes¹²⁶, interações relacionais com origami, desenhos e poesias¹²⁷, paisagens sonoras, etc.

(F.45 a 47)

Analisando estas ações foi possível observar um dos elementos que interessa a Ileana Caballero (2011), o que ela denomina como “gestos simbólicos”: ações que colocam na esfera social vontades coletivas, construindo outras manifestações do “ser político”. Atividades que não buscam fins estéticos, mas que produzem “uma linguagem que absorve a percepção” e suscita “olhares a partir do campo artístico” (2011: 14).

122 Três meses depois do pior incêndio enfrentado pela comunidade. Ver: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/09/corpo-carbonizado-e-encontrado-na-favela-do-moinho-apos-incendio.html>.

123 Ivana Santos, que é também psicóloga e Tânia Piffer, que é também naturóloga.

124 Juliana Bueno e Sandra Lessa. Vale considerar que esta atividade foi uma articulação com a pesquisa pessoal realizada pela atriz e pesquisadora Sandra Lessa, que desenvolve estudos teóricos e práticos sobre a figura de uma “persona-narradora” que coleta, “re-cria” e conta histórias de vida em cima das histórias de vida de pessoas comuns. Experiência a partir da qual foi reproduzido um fragmento de sua dissertação - ver em Anexos.

125 Maitê Casacchi.

126 Mundo em Foco.

127 Dani Boni e Isabel Weffort Rodolfo.

Na Árvore serão utilizadas diferentes estratégias para impressões do “ser político”. Nestas ações específicas o Coletivo pôde verticalizar o experimento em ser um aglutinador, propulsor e sustentador de encontros e ações coletivas, além de agente. Nelas os integrantes-*urubus* radicalizam-se como cidadãos, mais que *performers* ou integrantes de um coletivo artístico, deparando-se com múltiplas barreiras e conflitos, pois encontrar o outro não é, necessariamente, um ato simples e prazeroso. Dificuldade que pode ser acompanhada no seguinte depoimento:

*Os maiores desafios foram sutis, os de atravessar as barreiras invisíveis culturais, sociais e políticas encerradas dentro das crenças das pessoas e minhas, e acessar na ação do aqui e agora seus 'molinhas', seu 'vivo quente', seu coração.*¹²⁸

Vale considerar que a qualidade experimental e experiencial do Projeto Árvore lança-o, inevitavelmente, ao encontro com o erro, com o inesperado e com o frágil. Por mais que possa haver um planejamento prévio da ação sempre o instante presente e as suas nuances a determinarão, assim, muitos planos prévios mostram-se ineficazes no “quente da hora”, levando a infindas adaptações. Além disso, no convívio com situações e realidades limites o desconforto será uma presença, não é necessariamente confortável dormir em árvores, não é necessariamente confortável conviver com os moradores de rua, não é necessariamente confortável embater-se com policiais, dentre outros. Mas será uma pesquisa, justamente, mobilizar recursos internos e aprimorar ferramentas de comunicação que permitam aos *urubus* transpor essas dificuldades utilizando as suas próprias presenças e energias (e também coletivas) para as transmutações necessárias.

G. Projeto Árvore em oficina - Heliópolis¹²⁹:

Projeto pedagógico de intervenção urbana performativa e ação *site specific* em que o URUBUS desenvolveu um plano de ações na comunidade de Heliópolis, com a realização de oficinas de intervenção urbana, grafite e artes plásticas a partir de materiais recicláveis e da *I Mostra de Ações de Heliópolis* – composta por intervenções do URUBUS, de outros grupos e artistas convidados e de alunos das oficinas.

128 Ivana Santos.

129 Realizado de outubro a dezembro de 2012 no bairro Heliópolis, dentro do projeto HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL (Centro de Convivência Educativo e Cultural de Heliópolis, Secretaria da Educação da Prefeitura da Cidade de São Paulo e UNAS).

(F.48 a 50)

H. *Estou com a macaca!:*

Série em *fotoperformance*, intervenção performativa e relacional em que a “Macaca” viaja pelo mundo tirando retratos em paisagens culturais e “não lugares”¹³⁰, com passantes ou “outros macacos” e veiculando-os nas redes sociais.¹³¹

(F.51 a 53)

2.3.1 Orientação das plataformas artísticas

As práticas da Árvore acontecem, portanto, de diferentes modos, com diversas ferramentas e distintas materializações. Porém, sempre guardando o desejo¹³² de exercer impacto:

- político – ao estabelecer comunidades participativas;

130 AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

131 Ver ambos os trabalhos em Anexos.

132 “Não é a ausência de desejo e de pensamento, e sim a completa incorporação deles na experiência perceptual, que caracteriza a experiência estética, tal como distinta de experiências especialmente ‘intelectuais’ e ‘práticas’” (DEWEY, 2010: 442).

- ético – ao basear-se na troca amorosa, porosa e solidária¹³³;
- social – ativando zonas autônomas¹³⁴;
- cultural – “mixando”¹³⁵ distintos conteúdos culturais na confecção antropofágica de expressões, significações e simbolizações próprias;
- antropológico – criando empíricas rituais públicas e contemporâneas que detonam relações humanas diferenciadas e ressignificadas (com o homem, com a natureza, com a cidade/comunidade e com o cosmos)¹³⁶;
- urbano – intervindo nas *corpografias urbanas* (BERENSTEIN);
- público – operando uma arte pública (em ambiente, com acesso, com a participação e com “função” públicos);
- ambiental – descobrindo e construindo relações entre homem e natureza em potencialidades alteradas e intensas de contato, interação e integração (seja esta natureza urbana, seja esta natureza selvagem, seja esta natureza o corpo humano)¹³⁷;
- e espiritual – investigando um caminho e uma prática de integração do indivíduo com o ser/corpo, do indivíduo com o outro, do indivíduo com o meio e do indivíduo com os movimentos cósmicos¹³⁸.

133 Edgar Morin adverte ser necessário tomar consciência de que a ética está associada à solidariedade e que este é o único caminho para que a humanidade de fato possa ser chamada assim neste novo milênio (MORIN apud PETRAGLIA, 1995: 72). Tania Alice, ao cercar suas fundamentações sobre o uso de práticas meditativas e respiratórias no treinamento para o *performer* relacional, compreende que a liberdade que a meditação e a respiração controlada (*pranayama*) podem trazer ao corpo permite “um alinhamento com o universo, que nos ajuda a penetrar em nossa missão de dar e receber amor, ato concentrado dentro da atividade performática.” (2014: 11). Dewey diz que, para que “a habilidade seja artística, no sentido final, ela precisa ser ‘amorosa’” (2010: 126).

134 “Estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade?” (BEY, 1985: 4).

135 A mixagem é um dos fenômenos apontados por Bourriaud (*Pós-produção*/2009) no que ele observa como sendo as ferramentas artísticas contemporâneas de pós-produção – que “reprogramam o mundo já produzido” (2009: 22). Para ele, nesse efeito de apropriação da pós-produção “não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica” (2009: 22).

136 “Nós somos totalmente filhos deste universo, mesmo sendo diferenciados. A partir desses eixos podemos compreender como somos totalmente naturais e como nos tornamos progressivamente estrangeiros, solitários e exóticos com relação a este universo;” (MORIN, 1988: 98).

137 “É preciso, pois, compreender-se enquanto ‘ser terrestre’ e habitante de um todo planetário, cuja complexidade lhe permite vislumbrar a necessidade e a urgência de solidarizar-se com o universo.” (MORIN, 1988: 268)

Portanto, todos os trabalhos da Árvore estarão envoltos por essa “estrutura de intentos”, sendo que cada um trará uma específica proposta artística para se vivenciar, provocar e investigar esses conteúdos. Assim, na mesma medida em que cada trabalho será distinto e independente, conterà alguns parâmetros e procedimentos de linguagem comuns. Essa característica forneceu ao programa o desenvolvimento de uma estrutura de ordenação, criação e operação artística que concilia “a âncora e a deriva” – que contém territórios bem delimitados e “fixos” em conjunto e cooperação com limites indefinidos e mutáveis, no que tange aos intentos dos determinados trabalhos, bem como, às soluções distintas que serão dadas ação a ação para se trabalhar os específicos intentos no específico trabalho.

Por exemplo, a específica relação de ocupação pública – se permanente, se nômade, se ao longo de dias, se urbana, se sertaneja, etc. –; os determinados interesses relacionais – ações mais pautadas na interação (como o *Corpos/*), ou que atravessam e são atravessadas pela interação podendo ser mais “umbilicais” (como as vivências em árvores), ou dispositivos relacionais instalados em contextos urbanos (como pendurar balanços), etc. –; os *leitmotifs specifics*; os determinados tipos de investigação, experiência e expressividade corporal; o nível de indefinição e abertura do “pré-elaborado” para as determinações do “tempo da ação”; o jogo de composição e diálogo entre as diferentes linguagens; as distintas propostas performativas e de acontecimento; as determinadas plataformas vivenciais; as abordagens lúdicas, as específicas instalações e ambientações e os ciclos rituais.

2.3.2 Níveis de público

Para observar a recepção no Projeto Árvore estabeleço três distintos níveis e “tipos” de público: os *transeuntes* – os passantes que presenciam as ações de modo mais pontual, passando por ela param, mas relacionam-se mais distantes e contemplativos –; os *participantes* – aqueles que interagem ou participam de modo mais direto –; e os *vivedores* (SITUACIONISTAS) – aqueles que imergem e vivenciam as ações de modo

138 A prática da yoga em seu sentido filosófico e espiritual está diretamente vinculada sua etimologia, onde “yoga” é “ligar”, ‘manter unido’, ‘atrelar’, ‘jungir’...” (ELIADE, 2001: 20). Nela, o caminho de contato com o divino está diretamente pautado na experiência do corpo – *asanas*, *pranayamas*, *mudras*, *bandhas*, *kriyas*, etc. Uma das definições possíveis para yoga pode ser “a união harmônica de todos os aspectos constituintes do Ser (físico, mental e espiritual)” (D’ADDIO, 2009: 20), por isso suas práticas nunca focarão o trabalho somente sobre um único aspecto. Para Dewey, “as oposições entre mente e corpo, alma e matéria, espírito e carne, originam-se todas, fundamentalmente, no medo do que a vida pode trazer” (2010: 89).

mais intenso e vertical, muitas vezes se integrando plenamente a elas –. Ao longo do capítulo três será possível acompanhar distintos exemplos desses níveis de recepção a partir dos relatos reflexivos sobre os três específicos trabalhos.

2.3.3 Processualidades

Cada trabalho/ação exige, portanto, um determinado planejamento e procedimento de elaboração e construção criativa, pelas suas especificidades de operação, pelas suas lógicas de organização artística, pela sua particular “configuração técnica” (as linguagens, pessoas e funções que estarão envolvidas em suas realizações), e pelos seus específicos propósitos. Mas também esta distinção se construirá sobre bases e procedimentos comuns delimitados por “guias” do Projeto, dos quais gostaria de destacar três:

2.3.3.1 O treinamento do artista-performer

Performer, para o Projeto Árvore, será entendido como aquele que se propõe a estar vinculado ao trabalho, portanto, ao “experientiar” tendo como forte tônica da sua posição, presença, olhar, proposição e investigação, o corpo – nas intensidades imersivas e nas expressividades performativas. Assim, serão “*performers*” os que nas vivências em árvores permanecem em suas copas, que no *Corpos*/ “vestem” suas máscaras rituais (ornamentações corporais) e tracejam *errâncias* (BERENSTEIN) anárquicas, ou que, por exemplo, imergem durante um dia e uma noite em uma caverna na encosta de um alto paredão de arenito formado há 225 milhões de anos¹³⁹ para durante a madrugada iniciar seu “rito fúnebre” – quando o URUBUS criou, ritualizou e vivenciou processos de mortes pessoais dos *performers*¹⁴⁰.

Mas todos os *urubus* (*performers* “ou não”, artistas ou não) serão considerados no trabalho com presença e atividade performativa. Pelo envolvimento/empenho corporal/existencial intenso que terão com o acontecimento – por exemplo, dormir

139 Durante o Triássico, o movimento tectônico que iniciou a abertura do Atlântico sul, quando o fundo do mar Siluriano-Devoniano (o mar que existiu na região da Serra da Capivara há 300 mil anos) levantou-se do âmago da terra e ergueu-se em majestosa serra – complexos de serras formadas por rochas sedimentares, arenitos e conglomerados que hoje formam o PARNA Serra da Capivara. (Ver: <http://www.fumdham.org.br/geologia.asp>).

140 A partir de reflexões coletivas sobre a morte, de discussões e problematizações sobre os ritos fúnebres ocidentais, de trocas sobre as mitologias pessoais dos *urubus* e do diálogo imaginativo e poético com os homens que habitaram a região há cerca de 100 mil anos. Ver: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2008/06/01/niede-guidon/>.

durante dias na rua¹⁴¹, escalar altas árvores para fazer grafites sobre elas ou postes de iluminação pública de 30/40 metros de altura para alterar suas luminosidades, ser o “guardião do fogo” = entrar todos os dias na caatinga atrás de lenha para a fogueira noturna, passar dez horas realizando uma única pintura corporal, estabelecer dinâmicas de *healing music*¹⁴² relacionais em espaços e com participação pública, etc.

Pelo fato de as intervenções artísticas serem majoritariamente “reveladas”/públicas – por exemplo, a operação dos *live paintings* dos “pintores-performers”¹⁴³ nos ritos de pintura corporal, a confecção de instalações urbanas (mandalas orgânicas, balanços, lambe-lambe, etc.), as “trilhas sonoras” improvisadas ao vivo com a participação pública e regidas pelos “músicos-performers”¹⁴⁴, etc. –.

E pelo interesse em desenvolver um estado de presença e jogo coletivo que possibilite uma prontidão disponível e potencializada à improvisação e adaptação às diversas solicitações do “tempo da ação” – sejam as circunstâncias contextuais, as interações espontâneas dos cidadãos, as intervenções policiais, as mudanças climáticas, os imprevistos internos à estruturação, etc. –.

Dilatamos o princípio contaminado pela ideia que Janô (o Prof. Dr. Antônio Januzelli) aplicava em suas aulas de interpretação na graduação do Departamento de Artes Cênicas da USP, considerando-o como base fundamental ao treinamento do ator:

“Qual o caminho do **H** para o **A**?”

Ou seja, qual o caminho do **homem** para o **ator**? Pergunta à qual, após período de silêncio, debate e reflexão, respondia:

“O caminho do **H** para o **A** é o mesmo que devolve o **A** para o **H**.”

Para o caso uso: o caminho do **homem** para o **artista** é o mesmo que devolve o **artista** ao **homem**. Ou ainda, com a influência de Grotowski: “O ator é um ser humano que se des/cobre de tal maneira a re/velar [= desvelar] algo do homem.” (GROTOWSKI, 1968: 121 in apud SCHECHNER, 2009: 335) Para o caso, o artista pode ser um ser humano que descobre, revela ou desvela algo do Homem ao ser humano.

141 Em depoimento, o *urubu* Rodrigo Scarcello revelou: “inicialmente, os maiores desafios eram o desconforto de passar dias e noites na rua e a segurança, pois ficávamos expostos com o equipamento que chamava atenção (de um modo diferente do que a nossa presença)”.

142 Atividades musicais que trabalham a cura pela sonoridade e música.

143 Álvaro Franco, Bieto, Fabíola Salles, Floriana Breyer, Maíra Mesquita, Marcelo Dênny, Márcio Maracajá, Mavutsinim Praça e Nael K’asses.

144 Mavutsinim Praça, Rica Calado, Ricardo Marcondes, Rodrigo Scarcello e Tânia Piffer.

Assim, em determinados períodos, a maior parte dos integrantes do Coletivo realizam ciclos de “treinamentos pré-expressivos” como exercícios de potencialização dos seus estados de presença, prontidão e jogo (individuais e coletivos), mas também como meio de sensibilizar suas consciências para o contato com o *outro*. Não o “exercitar do corpo” para colocá-lo a serviço da personagem, da *persona* ou da situação cênica, mas para ampliar suas cavidades à experiência e para lubrificar seus interiores ao encontro. Deleuze e Guattari dizem: “procurem seus buracos negros e seus muros brancos¹⁴⁵, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga” (2002: 64). Propósito que bebe disso, procurar os “buracos negros” e os “muros brancos” para traçarmos as “linhas de fuga” e os “arranjos singulares” (GUATTARI).

Então, para desenvolver este treinamento pré-expressivo estendido a todos os *urubus* o Coletivo desenvolve práticas baseadas, principalmente:

- **no kempo**¹⁴⁶ – práticas corporais em árvores, os princípios físicos do “combate” enquanto interação e deslizamento¹⁴⁷, o exercitar do devir animal através do estímulo aos instintos e às “qualidades animais interiores”¹⁴⁸, o estado coletivo de “manada/bando”, o treinamento de potências e de repertórios físicos individuais e coletivos, etc.

No volume três de *Mil platôs* (1996), Deleuze e Guattari apresentam o *devir animal* como um estado essencial ao masoquista, pois na manifestação de seu “axioma de adestramento das forças instintivas às forças transmitidas” (1996: 20) operará a inversão das forças transmitidas ao homem – o “cavalo” irá transmitir suas forças ao masoquista para que suas forças inatas “sejam domadas” (1996: 20) e não o contrário, o

145 “... a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias” (DELEUZE e GUATTARI, 2002: 36).

146 O Kempo ou *Vajramusti* é uma arte marcial indiana milenar oriunda, provavelmente, dos *Kshatriyas* – os membros da classe dos guerreiros da Índia antiga. Ele trabalha sobre um repertório de movimentos, qualidades e estados animais (macaco, tigre, gato, serpente, garça, sapo, entre outros), que estimulará o contato do praticante com os seus instintos, forças e “energias animais”.

147 Para fins “práticos”/físicos e também filosóficos/políticos.

148 Seu repertório corporal tem por base explorações sobre movimentos e estados animais, assim, um dos seus pilares estará calcado na investigação, sensibilização e despertar dos instintos animais-humanos. As corporalidades e práticas terão por objetivo o reconhecimento, a apropriação, o treinamento e o aperfeiçoamento/fortalecimento das energias e qualidades animais no homem. Assim, por exemplo, ao praticar o tigre o praticante deverá encontrar a sua “força interior de tigre” para que, então, as posturas e repertórios físicos possam ganhar o preenchimento, o tônus e a qualidade necessários.

homem transmitindo sua força ao cavalo para que seus instintos sejam domados –. Ou, então, como uma característica *nagual* – da distinção entre *tonal* e *nagual* apresentada por Castañeda –, onde o *tonal* é o organismo e tudo o que é organizador, significância, significado e significante. E coexiste com o *nagual*, onde o CsO substitui o organismo, a experimentação substitui a interpretação, as micropercepções substituem o sujeito, etc. Quando a história (individual ou geral) é substituída por “circuitos de intensidades” (1996: 28), devires-moleculares, espíritos-animais, possessões e pela “não rostidade” (1996: 48). Ou, ainda, como um poder xamânico, quando os *devires-animais* referem-se a espíritos animais muitas vezes corporificados no xamã em estados de possessão.

À luz desses princípios a ideia de *devir animal* será investigada no programa Árvore como potência de ação e corporalidade performativa – animalidades, forças instintuais, fluxos de intensidades, circulações e preenchimentos mutáveis das cavidades, “espíritos-animais”, etc. –, mas também incorporando “devires-flores”, “devires-rochas”, “devires-céu”, “devires-cinza”, “devires-piche”, “devires-prédios”, “devires-outro”, devires outros. Em um estado por onde fluem múltiplas circulações, contaminações, preenchimentos, energias, intensidades e vazantes. Na investigação e exploração vivencial de estados porosos que permitam, revelem e instaurem *corpos em potência*.

- **na yoga**¹⁴⁹ – também inspirados no que levanta Tania Alice ao considerar a presença dos *pranayamas* e da meditação no treinamento do *performer* relacional: como práticas que exercem ação sobre as estruturas energéticas e afetivas do praticante – vinculando-as ao atletismo afetivo de Artaud que considera a respiração como um canal para que o ator “observe” as dinâmicas e os conteúdos afetivos internos e impulsos, exercitando sua capacidade de afetar e de ser afetado. Ou percebendo a meditação como um exercício do poder de “contemplação” dos próprios movimentos internos, permitindo que se escolha com maior liberdade mecanismos/formas de reação perante os estímulos. Assim como, compreendendo ambos como possíveis práticas contemporâneas de resistência às realidades da vida urbana.

149 Não há uma datação segura sobre a origem da yoga, algumas vertentes apostam em vestígios arqueológicos encontrados no Vale do Indo que revelam, em uma pedra talhada com aproximadamente 2.700 a.C., a imagem de um deus de três cabeças sentado em postura de meditação (lótus). Antigamente seu sistema prático-filosófico era transmitido oralmente de mestre para discípulo, o que dificultou a existência de documentos que pudessem comprovar dados.

Mas, além disso, utilizando o trabalho e a consciência individual da respiração como “autoescuta”, como controle e fluxo/liberação do próprio estar e agir/fruir, para a criação, o desenvolvimento, reconhecimento e atividade de uma “respiração coletiva”/“escuta coletiva”. A escuta, o controle, o fluxo/liberação, o estar e o agir/fruir de um “respirar coletivo”. Respirar e “respirar junto”, estar ciente, atento e ser responsável por isso, a sua própria respiração e a “respiração coletiva” – que, como diz Schechner sobre a energia coletiva¹⁵⁰, é além de só a soma das respirações –. O “respirar coletivo” como uma espécie de “sustentáculo dramatúrgico”, uma “linha de desenvolvimento” para estados e interações – nada se conta, nada se sabe sobre o que irá acontecer, não há nenhum roteiro, nada a ser realizado, respira-se e “segue-se” atento, aberto/receptivo e em prontidão. Criando um “denominador comum” de estado, presença, atenção e disponibilidade. Instaurando um “campo sutil” de ligação e sustentação através de um “vínculo invisível”, porém contaminável¹⁵¹ e sentido¹⁵².

Além disso, para esta “antropofagia arbórea” haverá também a relação com a etimologia da palavra “yoga” = *yuj*, que será “ligar”, “manter unido”, “atrelar”, “jungir” ou “integrar” (ELIADE, 2001: 20; D'ADDIO, 2009: 10). Portanto, à sua percepção e exercício de integração dos aspectos percebidos como separados no ser – o físico, o emocional, o mental e o espiritual¹⁵³ – e no Ser – a integração do princípio individual (*jêvâtaman/âtman/“o homem”*) ao Princípio supremo (*Paramâtman/brahman*¹⁵⁴/“o universo”).

A origem de práticas como a *Kundalini Yoga* e a *Hatha Yoga*, mais diretamente, foi fortemente influenciada pelo “período tântrico indiano” (dado do séc. VI ao XIII) – um movimento de diferentes escolas que integraram ideias e ideais metafísicos restritos e elitistas, às crenças e práticas populares – popularizando o acesso ao sagrado em um movimento de contracultura. Nesta perspectiva, a sexualidade passou a ser sacralizada e ritualizada, alimentos proscritos (vinho e carne vermelha) passaram a fazer parte de

150 “... a energia de um grupo é maior do que, e diferente de, a energia de um indivíduo, ou do que a soma das energias dos indivíduos que constituem o grupo” (SCHECHNER, 2009: 338).

151 Vale considerar que grande parte das ações e vivências acontecem em silêncio, “respiração” e ação. Esta atitude leva o público a também se aquietar. Após reconhecerem que não receberão uma resposta direta sobre o que está acontecendo, enfim, contenta-se em ficar em silêncio contemplando.

152 Em uma das vezes, um “vivedor” (o Cachorrão) disse: “É disso que vocês estão falando, está tudo dito. Silêncio. E mais nada”. (Conteúdo de vídeo analisado durante o período de desenvolvimento do mestrado.)

153 “Quando eu falo de espírito, ou de mente, ou sentimento, ou psiquê, eu estou me referindo a dimensões do corpo. O corpo é um organismo de adaptabilidade infinita” (SCHECHNER, 2009: 338).

154 SILVA, Gerson D'Addio da. *Curso básico de yoga – teórico/prático*. São Paulo: Phorte, 2009. p. 19 e 27.

determinadas cerimônias e o corpo passou a ser visto como a “nobre morada da alma”¹⁵⁵. Não algo que deve ser temido, negado e negligenciado (como era na fase pré-tânica e como segue sendo ainda hoje na maioria das culturas), mas sim conhecido, desfrutado e zelado para que, assim, “a libertação” possa ser alcançada. Essas práticas consideram o corpo humano em uma totalidade – física, emocional, mental, respiratória, energética e espiritual –, compreendendo que a conexão com as dimensões divinas acontece através do mergulho, do desfrute, da integração e do aprimoramento do corpo humano – suas funções físicas, emocionais, respiratórias e mentais.

Para o Projeto Árvore o corpo será compreendido também assim, tanto integralmente quanto como a manifestação, matéria e canal “do divino”.¹⁵⁶

- **nas atividades lúdicas** – Johan Huizinga, ao considerar que “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (2000: 3), chama o homem de *Homo Ludens*. Para ele, o jogo é anterior à cultura e reconhecível mesmo no reino animal, sendo o fator lúdico extremamente importante para as civilizações. Em todas elas é possível encontrar a presença do lúdico não servindo “apenas” como um fenômeno fisiológico, um reflexo psicológico, uma ferramenta social ou uma manifestação puramente biológica, mas como uma “função significativa” (2000: 5). Uma “função significativa” que não é racional, ou não se poderia considerar o jogo nas realidades animais. Diz também que apenas como totalidade é possível avaliar e compreender o jogo, portanto, o seu significativo não será nem externo e nem posterior a ele (“ao jogar”), mesmo que possa reverberar em ambos. Para significar o jogo precisa ser jogado, ou seja, experimentado. No experienciar será feito (ou não) o “seu sentido”, solicite ele intensamente a sua integridade e energia física, solicite ele intensamente a sua imaginação, solicite ele intensamente a sua inteligência, etc. Ou seja, solicite ele intensamente algum aspecto do seu corpo. Ele expressa o seu significado no conhecimento revelado ao ser praticado, um conhecimento revelado no/pelo vivenciar do corpo, no toque físico da experiência imediata. Para o autor, será possível negar “quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, a verdade, o bem, Deus” (2000: 7), negar a seriedade, mas não o jogo. Só que, “reconhecer o jogo é (...) reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência,

155 Ver: http://tantrasagrado.com/sexo-tantrico-masculino-feminino/uma-breve-historia-do-tantra/?inf_contact_key=c8a9e88676cc13eee7c5395ce97650d83f8a1965d24b0d393ed36011e0805b89.

156 Em seu manual de psicomagia, Jodorowsky diz que normalmente confundimos a nossa individualidade, o nosso “ego *personal*”, como sendo o nosso “Ser essencial” (2004: 135).

não é material” (2000: 7). Sua experiência traz a lembrança da existência “supralógica” do homem e demonstra a sua natureza irracional¹⁵⁷.

Huizinga considera que os ritos acontecem dentro “de um espírito de puro jogo” (2000: 8). Janô, em suas aulas, dizia que o ator ao entrar em cena não pode saber tudo o que vai acontecer (mesmo que preveja), deverá entrar dotado de inocência, lúdico, aberto ao “jogo vivo que é a cena”, caso contrário, ao entrar esse ator já estará morto. Muitos povos nativos norte-americanos¹⁵⁸ possuem a cosmovisão da Roda de Cura – cada ponto cardeal do planeta (Mãe Terra) orienta o “caminho quádruplo”, o caminho que os guerreiros têm de percorrer ao traçarem os seus percursos sobre a terra. Cada ponto é dotado de seus espíritos-guardiões, seus animais de poder, suas cores, seus aspectos da natureza, seus aspectos humanos, dentre outros – o Sul é dotado da força da “criança interior”, representada como um estado interno de disponibilidade alegre, como a “força do curador” associada à constante disposição de aventurar-se levemente pelos acontecimentos da vida.

Victor Turner (2005) diz que o significado é dado quando tentamos associar as “conclusões” dos nossos ancestrais (cultura, língua, moralidades, costumes, etc.) ao nosso presente (a partir do que pensamos, sentimos ou desejamos), verificando em que medida aquelas “conclusões” iluminam ou se relacionam com as questões do presente. A partir dessa visão, mesmo o “atribuir significado” é uma viagem lúdica entre essas “conclusões ancestrais” e o “agora”.

Esses conteúdos inspiram e ancoram as funções e utilizações do lúdico na Árvore, por um lado, relacionado, como apontado acima, à sua função significante se manifestar na experiência imediata, no “efeito de presença”. Na Árvore, como no jogo, o “efeito de sentido” (GUMBRECHT) acontece no “efeito de presença” (ou na presença em si), ou seja, o sentido se dá no/do experienciar e será o experienciar o que revelará o sentido, além de o sentido em si.

E por outro, no domínio ancestral e animal do lúdico – como um dos caminhos possíveis de investigação e exploração performativa e vivencial do irracional e do supralógico/*devir animal*. Checando a força arquetípica da experiência lúdica e as orientações a mobilizações energéticas, subjetivas e comunitárias que essa experiência contém, revela e potencializa. Assim, diversas abordagens lúdicas são tomadas nos procedimentos criativos e ações do Projeto.

157 Ver: http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf.

158 Lakota, Seneca, Cheyenne, Cherokee, etc.

2.3.3.2 *Arbografias e corpografias urbanas*

Após, então, “o *insight*”¹⁵⁹, dois relevantes passos foram necessários (dentre inúmeros): 1. subir em árvores; 2. “frequentar a cidade” com um objetivo definido – conhecer suas árvores.

Para o desenvolvimento do primeiro passo seria necessário “voltar a subir em árvores”. Voltar em uma remissão ao passado, sim, com certa nostalgia. Por este singelo “ato de outrora”. Há que se considerar que este ato, o subir em árvores, é mais comum à infância.¹⁶⁰ A não ser em determinados contextos ou para fins específicos. Mas é na infância que o homem é dotado de curiosidade capaz de jogá-lo lúdico no ato ancestral, talvez mesmo por um sabor arquetípico, de pendurar-se pelos galhos, olhar de cima das copas, comer os frutos nos pés, deitar-se em meio às flores, balançar com a dança do vento, ouvir a música das folhas, dentre variedades. Obviamente, não se poderá generalizar, muitas crianças não sobem em árvores. Uma das *performers urubu*¹⁶¹, por exemplo, subiu pela primeira vez em uma árvore em um dos nossos treinamentos arbóreos. Assim como outras pessoas encontradas ao longo das ações que nunca haviam subido em árvores, sendo que algumas subiram nas ocasiões pela primeira vez e outras preferiram não. É certo que nem todas as crianças guardaram ou guardam este desejo, esta brincadeira. Mas também é certo dizer que, atualmente, este é um dos atos ancestrais humanos que vêm se extinguindo em meio às artificializações da vida, principalmente se pensarmos em contextos metropolitanos, mas não apenas¹⁶². Um dos

159 O “*insight*” que originou o Projeto Árvore.

160 Tomando uma mitologia pessoal que terá ligação direta com o fato artístico – pela influência do depoimento autoral e pela demonstração dos processos de urbanização –, uma das brincadeiras prediletas da minha infância foi o que denominava com meus amigos de “brincar de aventura”. Quando enchíamos uma mochila de coisas úteis (um “traço mágico” que fazia a vez de um mapa, uma fruta e uma faca sem ponta, um pouco de barbante, um binóculo, um lápis, um papel e uma caixa de fósforos) e nos aventurávamos pela mata atlântica secundária e terciária que circundava o condomínio de prédios onde crescemos no bairro Campo Limpo (SP). Que, então, era um típico bairro de “periferia interiorana” de São Paulo, com ruas de terra, por onde circulavam bois e cavalos, com bica de água pura e onde começava uma urbanização ainda tímida (na década de 1980). Hoje, um centro periférico amplamente desmatado. Mata que acompanhei sendo derrubada por empreendimentos imobiliários. Fato que motivou, na infância, o meu primeiro motim – quando impedimos que um trecho desta viesse abaixo adentrando em seu território e permanecendo lá durante um dia inteiro. Em 2012 a área verde restante desta região foi transformada pela Secretaria do Verde no Parque Linear Horto do Ypê.

161 Ana Paula Moreira.

162 A existência do Projeto Árvore me levou a um fluxo vital de nomadismo, de 2009 a 2012, quando morei em diferentes lugares do Brasil – Piauí, Maranhão, Ceará e Goiás – e “mochilei” por diferentes partes do mundo – Europa, Turquia, Egito, Peru e Bolívia –, desenvolvendo observações de campo, trabalhos e experimentações “arbóreas”. Nessa deriva pude presenciar e busquei vivenciar distintas realidades comunitárias, distintas interações com o homem e com o meio – investiguei diferentes ações simbólicas, diferentes formas de percorrer, subsistir e de habitar, acampeei em praças públicas,

reflexos do distanciamento entre homem e natureza, que não o distancia apenas da natureza externa, mas também de si, de sua própria natureza. E também, um dos reflexos da crise pela qual passa o corpo da criança urbana e contemporânea, um corpo que cresce na maior parte do tempo (em casas ou apartamentos) em frente a uma “janela virtual” (computador, televisão, celular, *videogame*, etc.), utilizando corporalidades limitadas (mãos, dedos, sentados, deitados, bocas), perdendo as capacidades de integralidade de seus corpos, ganhando intensas dificuldades relacionais, enfraquecendo potências corpóreas¹⁶³, etc. Suas relações presenciais com as “coisas do mundo” (GUMBRECHT) estão cada vez mais mediadas, dispersas, superficiais e esvaziadas. Gradativamente essas crianças relacionam-se menos entre si, com as criaturas vivas ou com o meio que as circundam. Assim, a primeira relevância do singelo ato de subir em árvores dá-se como lembrança e resistência.

2.3.3.2.1 Plano processual público

Uma das investidas iniciais do Projeto é o desenvolvimento de planejamentos processuais públicos nos quais o Coletivo investiga bases que pretende trabalhar em determinada ação, em situação pública – em ambiente e com a interação pública. Esses *planos* acontecem em si como “intervenções processuais” – atividades que ao mesmo tempo operam como intervenções urbanas e públicas e servem para a construção criativa do Projeto –.

O primeiro *plano processual público* foi a realização de *pic-nics* quinzenais para discussões conceituais em distintos parques e praças da cidade de São Paulo¹⁶⁴.

O segundo (executado de 2005 a 2007, ligando o princípio do Projeto Árvore à vivência de quatro dias na Praça da República), foi a realização de encontros públicos semanais em que o Coletivo realizava práticas de kempo¹⁶⁵ participativas ou outras

pernoitei em árvores, visitei “ocupas”, etc. –, explorando conteúdos nômades e fazendo do andar a pesquisa.

163 Para as considerações sobre a infância tomo por base uma empírica pessoal no desenvolvimento de atividades infantis seja com intervenção urbana dentro do Projeto Árvore, realizadas em Floriano/PI e Heliópolis/SP, seja como professora de teatro ou arte-educadora-ambiental – em oficinas e atividades executadas em São Luís (MA) / Floriano, Picos e São Raimundo Nonato (PI) / Senador Pompeu, Guaraciaba do Norte e Fortaleza (CE) / Rio Grande da Serra, Paranapiacaba e São Paulo (SP).

164 Nessa etapa foram realizados encontros no Parque Alfredo Volpi, no Parque da Luz, no Parque Ibirapuera, na praça da R. Cristiano Vianna, na Praça das Corujas, na praça Elis Regina, etc.

165 Conduzidas por Mavutsinim Praça. Nesse período, o coletivo também realizou treinamento em acrobacia conduzido por Maria Druck.

experimentações vivenciais¹⁶⁶ (endógenas ou participativas), cada sábado em uma diferente árvore urbana da cidade. O objetivo desse *plano* foi desenvolver preparações psico-físicas e expressivas para os *urubus-performers* na relação com as árvores, fornecer conteúdos para as investigações relacionais, experimentar um processo que acontecesse como intervenção urbana e pública e realizar a sua *arbografia*¹⁶⁷ – o traçar de uma cartografia arbórea urbana.

Paola Berenstein, em *Corpografias urbanas* (2007), considera a experiência urbana, ou a experiência corporal da cidade, um tipo de microrresistência aos processos de espetacularização das cidades contemporâneas. Para ela, a experiência urbana foi “empobrecida pelo espetáculo” (BERENSTEIN, 2007: 2), a cidade é mero cenário, desencarnada, cada vez mais privatizada ou não apropriada. Levando o cidadão à perda da corporeidade e forçando uma reflexão sobre “as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão” (2007: 2). Assim, defende e investiga as *errâncias urbanas* como um tipo prático de resistência ao empobrecimento das experiências urbanas.

Os *errantes* são “praticantes da cidade” que não seguem estritamente as “sinalizações” de seus projetos urbanísticos, mas que se apropriam, improvisam e reinventam percursos e espaços. Sem a necessidade de serem vistos, pois não querem reforçar as imagens, os cenários, importando-se sim com as ações, as vivências, “experimentadas, com outros sentidos corporais” (2007: 3). Inscrevendo diferentes *corpografias* – para eles a cidade deixa de ser cenário e passa a ser vivida.

A partir dessa ideia a autora formula a noção de *corpografia urbana* como uma “cartografia corporal”, uma espécie de grafia que fica inscrita no corpo do cidadão a partir das suas experiências urbanas. Cada corpo pode acumular diferentes *corpografias* resultantes de variadas experiências. Nesta perspectiva, a cidade é “lida pelo corpo como conjunto de condições interativas” e o corpo expressa “a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade” (2007: 2).

166 As quais conduzi de acordo com os intentos coletivos de pesquisa e articulando seus conteúdos, artistas, mídias, improvisações e poéticas.

167 Foram visitadas árvores na R. Corifeu de Azevedo Marques, na Praça da República, na Praça Roosevelt, no Parque da Luz, no Parque Ibirapuera, no Parque Trianon, na Av. Pacaembu, na Av. Sumaré, na Praça Benedito Calixto, na Marginal Tietê, no Horto Florestal, no Parque do Piqueri, na Av. Higienópolis, no Parque da Água Branca, na Radial Leste, na Penha, no Ipiranga, no Campo Limpo, em diversos pontos do centro metropolitano, etc. Tendo o coletivo visto, desde então, muitas dessas árvores serem derrubadas.

Na realização do Projeto Árvore é possível observar práticas de *errância urbana* em seus procedimentos e em suas ações. Algumas de suas ações, em si, são veículos dessas *errâncias*, seja acontecendo com novas apropriações do espaço urbano – transformando a Av. Paulista em praia, habitando árvores urbanas, construindo acampamentos lúdicos em praças, etc. –, seja levando outros cidadãos a essas *errâncias* – levando-os a subirem nas árvores urbanas, a assistirem filmes projetados em suas copas comendo pipoca em praças públicas, a dançarem no meio da rua, a bronzear-se na Av. Paulista, a compartilharem uma sopa na calçada, a trocarem memórias de bairro, a deitarem sobre flores no meio do asfalto, etc. –, seja travando outras formas de contato e interação com o outro/cidadão. Como é possível observar no depoimento a seguir:

Através do Projeto você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida?

“Sim. A vivência ampliou meu olhar, minha escuta, e me aproximou de lugares e pessoas da cidade que, antes, eu não tinha interesse em perceber. Esta nova relação é sempre presente, desde então.”¹⁶⁸

À luz dessa ideia é possível definir que o *plano processual* mencionado propiciou ao URUBUS a construção de uma *arbografia urbana*. Nesse estudo, o Coletivo “cartografou” um quadro de árvores potenciais para o abrigo das vivências avaliando tanto as suas particularidades físicas (as espécies, as quantidades, disposição e força dos galhos, as vegetações associadas, etc.), quanto a relação com seus entornos/contextos (a localização na geografia urbana e as condições arquitetônicas arredores). Uma *arbografia* que não é apenas o reconhecimento e mapeamento das árvores urbanas, mas o seu reconhecimento e mapeamento experiencial.

2.3.3.3 Perspectivas xamânicas

Segundo Michael Harner (1982), a palavra “xamã” é oriunda dos povos Tungus da Sibéria e foi adotada pelos antropólogos para se referirem a figuras que em algumas sociedades eram chamadas de “bruxas”, “feiticeiros”, “curandeiros”, “magos” ou “videntes”¹⁶⁹. O xamanismo é uma das “tradições de cura” mais antigas¹⁷⁰, praticada por

168 Rodrigo Scarcello.

169 Ver: HARNER, 1982: 50.

diversos povos a partir de diferentes abordagens e técnicas, espalhados por distintas partes do mundo e que, ao longo dos anos, foi se reinventando a partir dos movimentos migratórios, da miscigenação dos conhecimentos e dos desenvolvimentos tecnológicos – quadro que José Magnani chama de “complexo xamanístico” (MAGNANI, 1999, 115). O processo xamânico, segundo Mircea Eliade (1986), é um “conjunto de ‘técnicas do êxtase’ que definem a vida mágico-religiosa de determinado grupo” (ELIADE apud CABALLERO, 2011: 75). Para Harner, o xamanismo é uma aventura mental e emocional na qual “paciente” e curandeiro ficam envolvidos e quando, através de uma “heroica viagem”, o xamã ajuda “o enfermo” a transcender “a noção normal e comum que tem acerca da realidade” (HARNER, 1982:13), inclusive a noção de si próprio como doente.

Em artigo publicado no *Annual Review of Anthropology* (1992), Jane Monnig Atkinson aponta para uma revitalização vivida nos últimos anos de estudos sobre o xamanismo. Um resultado dos interesses multidisciplinares sobre os estados alterados de consciência – induzidos pela “cultura da droga” –, por mecanismos terapêuticos oriundos do movimento de investida e valorização dos potenciais humanos e do meio ambiente, pelo interesse em perspectivas religiosas, filosóficas e espirituais orientais, e pelo interesse despertado pelos escritos de Carlos Castañeda a uma “antropologia popularizada” – cenário provindo da contracultura dos anos 1960/1970 (ATKINSON, 1992: 322). A autora, ao tratar sobre esta nova abordagem do xamanismo, distingue duas tendências, uma ligada a estudos nas áreas da psicologia, dos estudos comparados da religião e das novas formas de espiritualidade, abordando-o de modo mais generalista e com interesse, principalmente, nos estados alterados de consciência como capacidades psicológicas positivas e com valor terapêutico. E a outra vinculada ao campo antropológico e etnográfico, quando as práticas xamânicas são vistas imbricadas na trama dos contextos sociais, culturais e históricos em que acontecem e que terão como foco de análise questões de gênero, de poder/sistema político, de linguagem/sistema simbólico e de rito/cosmogonia.

Esse florescimento apontado por Atkinson, segundo Magnani, foi um dos responsáveis pelo surgimento do “neoxamanismo” (ou dos “xamãs urbanos”¹⁷¹). Para o

170 Vestígios arqueológicos demonstram sua presença no norte da Ásia há 40 mil anos (ver: TEDLOCK, 2005: 23 e 24).

171 Ideia apresentada pelo autor, os xamãs urbanos seriam praticantes do neoxamanismo em contextos urbanos através de diferentes práticas, cursos, celebrações, terapias, etc. (MAGNANI, 2005: 4).

autor, o xamanismo urbano é um circuito derivado do “neoesoterismo”¹⁷² – que incorpora inspirações de Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl Jung, Carlos Castañeda e Michael Harner, de cosmologias e práticas de diversos povos nativos das tradições americanas, de culturas pré-históricas e de ciências como a biologia molecular, a genética e a física quântica, com o pressuposto de ligar o homem contemporâneo a tradições imemoriais e a sabedorias perdidas ou restritas a pequenos grupos que ainda mantêm “um modo de vida em contato com a natureza” (MAGNANI, 2005: 4) –.

O autor diz que o “xamanismo urbano”, embora seja mais facilmente vinculado à primeira tendência apresentada pela antropóloga (visto os interesses no desenvolvimento pessoal e a bibliografia consultada), surgirá a partir da relação com o contexto. Desse diálogo com o contexto, suas práticas – em trânsito por diferentes áreas e responsável por diversas propostas, arranjos e métodos – constroem caminhos alternativos para experiências espirituais, terapêuticas, religiosas e de socialidade. Para ele, apesar do ecletismo de cada um dos arranjos, esses “caminhos” dividem uma matriz triangular: em uma ponta está o “Indivíduo” em diversas “versões” – “eu interior”, “eu superior”, “lenda pessoal”, “*self*”, “*inner spirituality*”, “*self-spirituality*”, “*inner voice*” –; na outra, o polo de onde esse indivíduo emanou, do qual faz parte e para onde tende, a “Totalidade” – “Transcendência”, “Absoluto”, “Cosmos”, “Princípio Supremo”, “Natureza” –; e na terceira ponta a história da humanidade, a longa caminhada “matizada pelas idiossincrasias de cada cultura”, o que faz a mediação entre o “Indivíduo” e a “Totalidade”, a “Comunidade”:

(...) depositária e guardiã de cada tradição particular e dos meios que possibilitam a seus membros, em cada contexto histórico, alcançarem sua verdadeira natureza. O modelo ideal, portanto, supõe o indivíduo, tomado em sua integralidade (corpo / mente / espírito), que pertence a e se aperfeiçoa no seio de uma comunidade (...) ambos imersos e integrados numa realidade mais inclusiva e total, da qual é preciso tomar consciência (MAGNANI, 1999: 93).

172 Neo-esoterismo (ou Nova Era) é o que o autor denomina como o fenômeno de consolidação de formas de religiosidade não institucionalizadas, que incluem desde livros de autoajuda, oráculos e sistemas divinatórios a rituais ligados ao ocultismo europeu ou às correntes teosófico-espiritualistas, às práticas corporais orientais, às terapias alternativas e ao vegetarianismo. Fenômeno que acolhe a circulação pelos mais variados sistemas, sem oposições ou sectarismos (MAGNANI, 2005).

Caballero (2011) provoca um diálogo entre Victor Turner e práticas cênicas do grupo peruano *Yuyachkani* desenvolvendo a ideia de “*communitas* xamânicas”. A autora privilegia o aspecto e sentido curativo do xamanismo trabalhando sobre a perspectiva geral do xamã como um “sanador popular” capaz de transformar situações de “trauma e dor em experiências fortalecedoras para a continuidade da vida” (CABALLERO, 2011: 75). Assim, estabelece contato com algumas ações cênicas do grupo peruano¹⁷³ considerando-as como ritos de “purificação, limpeza e florescimento” (2011: 78) da sociedade civil recém-abalada pelo período da Guerra Suja¹⁷⁴. Para ela, alguns desses atos cênicos são ao mesmo tempo éticos e simbólicos, como, por exemplo, quando a atriz (na *Antígona* montada pelo grupo) enterra a máscara mortuária de *Polinice* em meio às famílias das vítimas civis, simbolizando uma possibilidade às suas ânsias reais de “enterrar seus mortos” – os “tantos seres queridos desaparecidos” nos vinte anos de guerra (2011: 74). Nesse contexto, considera que as ações cênicas propiciam experiências e caminhos possíveis de restaurações simbólicas – “*communitas* xamânicas”.

O programa artístico faz diálogo com as práticas xamânicas como ferramenta de treinamento performativo e coletivo e no estabelecimento de parâmetros e conceitos operadores. Assim, são realizados laboratórios que permitam: intensos mergulhos para o autoconhecimento, imersões na natureza, o acesso e a experimentação de atos simbólicos e mágicos, a busca de ações que sirvam como “veículos sanadores populares” e a utilização de pragmáticas e técnicas de organização comunitária.

Exercitando o que Cohen diz das características de desenvolvimento pessoal do artista performativo, ou do que diz Grotowski sobre o ator como uma criatura que deve ter “a coragem dos que se desarmam, a coragem de se revelar (...) não deve ilustrar, mas sim concretizar com seu próprio organismo um ‘ato da alma’” (GROTOWSKI apud SCHECHNER, 2009: 333). Traduzindo novamente ator para artista e compreendendo como uma das concretizações desses “atos da alma” o “conhecer a si mesmo” para, então, chegar mais perto da compreensão humana sobre o outro. Sendo que o “ato da alma”, para a *Árvore*, não será feito em/para modelos ou técnicas expressivas, mas

173 Principalmente *Ismene* (com escrita cênica de Teresa Ralli e Miguel Rubio) e *Rosa Cuchillo* (criada e executada por Ana Correa).

174 Guerra que durou de maio de 1980 a dezembro de 2000, quando o Peru foi palco de graves violações humanas resultantes da disputa entre o grupo Sendero Luminoso do Partido Comunista Peruano e as Forças Armadas do Estado, e na qual o principal alvo foi a sociedade civil, resultando em mais de 70 mil cidadãos peruanos mortos ou desaparecidos.

como lapidações existenciais. Como caminhos de preparação performativa relacional que exercitam/sensibilizam parâmetros e atributos humanos do *performer/artista/urubu* para que ele se encontre sensibilizado com o outro, feito de mesma matéria. Portanto, sustentando suas perspectivas relacionais, a ideia do “mergulho” é tomada para dar “subsídio humano”¹⁷⁵ aos *urubus* para encontrarem-se abertamente com o outro, desprovidos de qualquer partitura de interação e suscetíveis às infindas “novidades” que o encontro pode apresentar.

Além disso, é considerado como relevante este “mergulho no humano” dada a intensidade das propostas realizadas, característica que, para que não “engula” os artistas-*urubus*, exige deles algum conhecimento e domínio (não no sentido de controle, mas de reconhecimento e influência) sobre as instâncias e forças psíquicas, emocionais, comportamentais, energéticas e físicas que podem operar no ser humano ao se deparar com situações limites e liminares. Um exemplo disso foi o ocorrido com uma integrante-*urubu*¹⁷⁶ que participava pela primeira vez de uma atividade do Coletivo na imersão no PARNA (*entreextremos*) e que teve que se retirar durante alguns dias do trabalho para poder “organizar” os movimentos internos mobilizados pela/na imersão. Assim, esse “domínio” é importante, primeiro, para manter-se são e segundo, para que sejam proveitosas e aprofundadas as nuances, qualidades e oscilações pelas quais inevitavelmente se passará ao realizar tais atividades.

Por exemplo, reconhecer quais os mecanismos que se ativam no determinado indivíduo quando exposto a condições psíquicas extremas e exercitar o reagir/“traduzir em ação” este pulso/impulso interno *no/para* o jogo performativo – o que pode ser visto, por exemplo, em um dos diversos embates que “as ações travaram” com a polícia, quando um policial manteve a arma apontada para a copa da árvore onde estavam as *performers* mandando que elas descessem¹⁷⁷, fato que em uma causou medo (que utilizou o impulso interno para “traduzi-lo” em tentativas de se esconder atrás dos galhos) e em outra raiva (que utilizou o impulso interno para enfrentar a polícia e em

175 Inteligência emocional, destreza relacional, estados de escuta e silêncio internos, generosidade a “outros encaminhamentos”, disponibilidade a surpreender-se, atenção amorosa, compaixão (do latim *patior cum* – “sofrer com”), etc.

176 Luciana Araújo, cinegrafista.

177 Fato ocorrido na vivência de quatro dias na Praça da República, em 2007. Vale ressaltar que legalmente não há nada que impeça o cidadão de subir em árvores urbanas, exceto se esta árvore for tombada ou localizar-se em determinados parques ou terrenos privados. Nesse episódio, a árvore era tombada, mas o Coletivo possuía todas as devidas autorizações da Secretaria do Verde, da Subprefeitura e da própria Polícia Militar. Acontece que nos quatro dias o Coletivo foi abordado de distintos modos e por distintas patrulhas (da Polícia Militar e Metropolitana), sempre apresentando a documentação necessária e pasmos tamanha usurpação por vezes apresentada.

seguida desceu próxima ao solo para deixar extravasar ao lado dos mendigos seu choro) –. Ou seja, as *performers* não forjaram o estado interno ou representaram a reação, elas vivenciaram e foram “atravessadas pelo estado” no encontro relacional com o meio, “sentindo-o conscientemente” e agindo criativamente no/ao “jogo”.

Uma outra opção de procedimento que pode ser citada é o que o Coletivo denomina como as “medicinas pessoais”¹⁷⁸. Esta ideia de “medicina pessoal” está relacionada à investigação, reconhecimento e apropriação das mitologias pessoais¹⁷⁹ e nuances (das potências/habilidades às fragilidades/aos desafios) físicas, emocionais, psíquicas, energéticas, criativas, intelectuais, “sutis”¹⁸⁰, dentre outras, de “cada *urubu*”. Para, então, utilizar essas características pessoais em ações potenciais. Ao invés de tentar transformar algumas dessas características pessoais em função de uma “padronização de identidades”, de empenhos, funções e desenvolvimentos que seriam ideais ao trabalho, respeita-se e constrói-se com as capacidades/qualidades/características/limitações pessoais de cada *urubu*, colocando-as a serviço de espaços de alteridade. Por exemplo, alguns artistas naturalmente apresentam dificuldades em processos mais racionais e intelectuais de criação, em contrapartida têm potências mais lúdicas, emocionais ou intuitivas. Diante desse quadro, as discussões conceituais são construídas com aqueles que apresentam interesse e disposição para elas, deixando para se construir com esses outros procedimentos criativos. Esta opção foi assumida, embora traga adversidades – como a lentidão da apropriação coletiva das abordagens conceituais, a fragmentação dos conhecimentos articulados ou, em alguns casos, o empreendimento de “esforços duplos” –, pelo sentido

178 Alejandro Jodorowsky, a partir da tradição “bruxa”, “xamânica” ou “curandeira” mexicana diz: *“Los médicos profesionales, hijos fieles de la Universidad, desprecian estas prácticas. Según ellos la medicina es una ciencia. Quisieran llegar a encontrar el remedio ideal, preciso, para cada enfermedad, tratando de no diferenciarse los unos de los otros. Desean que la medicina sea una, oficial, sin improvisaciones y aplicada a pacientes a los que se les trata sólo como cuerpos. Ninguno se propone curar el alma. Por el contrario, para los curanderos la medicina es una arte”* (JODOROWSKY, 2004: 5).

179 Histórias/experiências/marcas de vida.

180 A ideia da energia sutil é trabalhada em muitas práticas corporais orientais. Por exemplo, na *yoga* são os *chacras* (centros energéticos) e os *nadis* (canais de fluência do *prana* – energia vital universal), no *chi kung* e no *tai chi chuan* são o *chi* (essência/energia/força motivadora da vida), no *aikido* o *ki* (energia vital ou espiritual), dentre outros. A fisiologia sutil é uma ciência construída basicamente sobre práticas, vivências subjetivas e conhecimentos intuitivos que se não permite os mesmos critérios de compreensão e análise da fisiologia clássica na maioria das vezes encontra associações com ela. Como, por exemplo, as semelhanças entre influências e posições atribuídas a cada *chakra* e as funções das glândulas endócrinas existentes nos mesmos locais (D'ADDIO, 2009: 205). Estas energias sutis estariam ligadas às energias vitais e às suas manifestações em cada corpo, guardando aspectos comuns e particulares. Assim, cada ser percorreria de uma forma a experiência de compreensão e manifestação dessas energias, em si e através de si.

interno ao programa de privilegiar a pulsão orgânica da vida sobre as determinações prévias (mesmo que estas possam ser mais proveitosas para a realização da pesquisa artística), valorizando as alteridades, desenvolvendo uma “tecnologia da adaptabilidade” e investindo no Coletivo como um organismo receptivo e de ação – agindo muitas vezes de “modo relâmpago” e sempre recebendo novos cocriadores e participantes.

Outra perspectiva xamânica está ligada à sua vertente “sanadora popular”, quando a ação pode alterar “enfermidades” a estados de reequilíbrio e fortalecimento (individuais ou coletivos), mesmo que efêmeros. Assim, ao compreender, por exemplo, como um dos estados de enfermidade social a “distância urbana” entre seres humanos, haverá a aposta em “fendas relacionais” como possíveis manipulações em benefício dos estados de reequilíbrio/(re)encontro – como, por exemplo, levar um cidadão comum e um morador de rua a travarem contatos diretos, intensos e afetivos (as “latências de transmutação”) –; ou, ao se considerar como “enfermidade” a não apropriação dos cidadãos sobre os espaços públicos da sua cidade, convidar/permitir/proporcionar que as pessoas sentem, deitem ou rolem nos gramados e nas calçadas de suas praças (as “latências de apropriação”); ou, realizar fogueiras públicas onde as pessoas podem sentar-se em volta do fogo e trocar experiências, contar suas histórias, compartilhar conhecimentos, conversar ou ficar em silêncio observando as chamas juntas (as “latências de comunhão”); ou, ver brincarem um desconhecido e uma *performer* que está no meio da rua só de calcinha e com o corpo borrado de uma pintura desgastada por horas de suor e ação (em nenhuma tentativa de representação), e o desconhecido, na verdade, “nem aí” para o fato de ela estar seminua e os dois travarem um jogo em tal diversão e simbiose que findam em sair gargalhando, cada um para seguir o seu rumo com os olhos brilhando de alegria, ambos desconstruídos em suas máscaras sociais em um encontro privilegiado entre humanos (as “latências de libertação”); ou, subir em uma árvore e passar dias silenciosa sobre ela, vendo “o mundo seguir em sua correria”, contando as horas pelos ciclos de sol e lua, completamente imersa e atenta à rotina cotidiana e ao mesmo tempo literalmente suspensa nela (as “latências de resistência”), etc. Atos/ações presentes nas intervenções da Árvore, a partir de dispositivos previstos ou de espontaneidades, que realizam suas “manipulações sanadoras populares” na medida em que revelam/presentificam potências de transformação, cuidado, restauração e presença.

Outro aspecto relevante de ligação entre os “anseios arbóreos” e as práticas xamânicas gira em torno do devir-animal. Michael Harner (1982) aponta que a conexão

entre os humanos e o mundo animal é essencial ao xamanismo, nele o xamã opera conhecimentos e técnicas para evocar seus “animais de poder” (espíritos-guardiões) ou para ajudar entes comunitários a realizarem tal intento – estes “animais de poder” são espécies de *alter ego*. Para tribos do México e da Guatemala são o *nagual* – tanto o espírito animal quanto o xamã que se transforma no animal de poder. O xamã acredita que o seu poder é o mesmo dos animais, das plantas, do sol e de outras energias do Universo – na compreensão e no exercício dos *devires*: devir-animal, devir-planta, devir-sol, devir-universo, etc.

A partir de Deleuze e Guattari (2012), os *devires* são compreendidos como circuitos de intensidades que desfalecem os estratos e as “rostidades”:

Se a cabeça, mesmo humana, não é obrigatoriamente rosto, o rosto é produzido na humanidade, mas por uma necessidade que não é a dos homens “em geral”. O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto (DELEUZE e GUATTARI, 2012: 40).

À luz de suas compreensões as “máquinas de rostidade” são uma produção social que opera a “rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios” (2012: 54). Para eles, as sociedades primitivas não têm a necessidade das “rostidades”, “sua semiótica é não significante, não subjetiva, essencialmente coletiva, plurívoca e corporal” (2012: 47), eles utilizam os corpos não como “rostos”, mas como *devires* – “espírito-jaguar, espírito-pássaro, espírito-ocelote, espírito-tucano, que se apoderam do interior do corpo, entram em suas cavidades, preenchem os volumes, ao invés de lhe criar um rosto” (2012: 48). Assim, além das ligações feitas anteriormente entre o *devir animal* e o Projeto Árvore, suas é possível afirmar que suas investigações querem fazer revelar, oscilar e tensionar o *tonal* e o *nagual* (CASTAÑEDA), desfalecendo o “rosto” para revivificar a corporeidade desfeita.

Para Carlos Castañeda (1984), o *tonal* é uma espécie de coleção das memórias e informações contidas no consciente, as formas de interpretação cultural, uma ilha na qual estão presentes as coisas que podem ser nomeadas. Já o *nagual* é o oceano indizível existente em torno da ilha, as infinitas possibilidades, o silêncio absoluto. À luz de Deleuze e Guattari (2012), o *tonal* é representante do organismo, do organizador e do organizado, do significante e do significado, suscetível de explicação e de interpretação. Coexistente ao *nagual*, que é o corpo sem órgãos, a experimentação, os

fluidos, os fluxos de intensidade, “o vento”, as micropercepções, as fibras, os contínuos de afetos, etc.

Como salienta José Magnani, um dos fatores responsáveis pelo surgimento do “xamanismo urbano” está relacionado à necessidade de cidadãos urbanos de entrarem em contato com modos de vida mais integrados à natureza. De alguma forma o Projeto Árvore surge também dessa necessidade – o anseio de aprofundar o diálogo entre homem e natureza e o enfoque de promover/mediar “tonalidades” e possibilidades deste contato. Vontade que se vem impulsionada por uma onda contemporânea, vem prioritariamente impulsionada por um instinto – *artistas-humanos-animais* que desejam uma presença e interação mais potente e integrada com a Terra *aqui e agora*. Para Harner, os xamãs absorvem do “jardim da Terra” os poderes “para ajudar a salvar outros seres humanos (...) dando-lhes força para a vida diária, para a comunhão com as criaturas irmãs e para viver uma existência jubilosa, em harmonia com a Natureza como um todo” (1982: 98). Deste mesmo “jardim” os *urubus* vêm experimentando beber e aprender, tentando construir um objeto relacional público que ilumine o “jardim”, ao prever e mobilizar-se para uma comunhão coletiva das forças presentes na experiência imediata – o estar vivo, as forças da natureza, as singelas presenças diárias, o encontro com as “criaturas irmãs”, etc. –, no desfrutar de instantes mais jubilosos e em integração com o todo.

Para explorar esses territórios o Coletivo buscou conhecer, experimentar, iniciar-se e desenvolver algumas práticas e vivências aplicadas em “espaços neoxamânicos”, como os comentados por Magnani. Tendo, o Coletivo (em grandes e pequenos nichos) participado de práticas como: técnicas de cura, círculo do sagrado feminino, *temaskal* (sauna sagrada), cursos de ervas (banho, aromaterapia e defumação), rituais com plantas e substâncias de poder (ayhuasca, san pedrito, kambô, rapé, sananga ou marijuana), *vision quest* (rito de passagem provindo de culturas nativas norte-americanas, quando o indivíduo permanece sozinho durante quatro dias em jejum em uma mata erma), transes xamânicos guiados pelo uso de instrumentos (tambores, flautas e maracás) e o *talking stick* (o “bastão da fala”) – ferramenta comunitária de culturas nativas da costa noroeste da América do Norte, quando a comunidade senta-se em círculo dotada do objeto de poder (o bastão falante), e compartilha-o entre todos os presentes (que terão o dever de “expor com o coração” as suas considerações integrais sobre o específico assunto

comunitário em voga, assim como o dever de não interromper as outras falas ouvi-las também com o coração” —.¹⁸¹

A partir desses contatos o Coletivo passou a integrar alguns dos seus conteúdos ao programa, reinventando-os em suas processualidades, conceitos operadores e ações.

Assim como, passou a inventar *seus* conteúdos e compreensões de perspectivas xamânicas, dotados de outras/próprias materialidades, simbologias, funções rituais e estéticas. O próprio ato de passar quatro dias sobre uma árvore é visto como um ato xamânico, ou dotar-se de uma máscara ritual e interagir em potencialidades com os contextos cotidianos, ou imergir em uma caverna e passar a noite na escuridão, ou ganhar um abraço de um menino de rua e ter o coração tomado de amor, entre outros. No contexto das “*communitas* xamânicas”, como nos contextos relacionais nos quais não se sabe claramente quem é público e quem é artista, não se sabe também quem é curandeiro, quem é enfermo ou o que é curado – como espécies de “laboratórios xamânicos” independentes e mestiços, de bruxarias urbanas contemporâneas, de apropriações dos poderes totêmicos dos *manenbunden* (BEY), de curandeirismos experimentais e feitiçarias intersticiais.

2.3.4 Orquestração coletiva de experiências

Ao unirmos a compreensão de “produção de presença” (GUMBRECHT) à ideia de uma produção de experiência (de *modalidades de experiência*), findaremos em ter um ato que “empurra para frente” experiências. Ao tomar experiência à luz de Dewey, produzir experiências representará “empurrar para frente” interações entre criatura viva e meio. E no caso da Árvore as interações produzidas terão o intento de alterar e potencializar o impacto da/a experiência imediata. Portanto, no objeto artístico experiência e presença são investigados com o fim de alterar a potência da experiência vital.

181 Dinâmicas realizadas nos seguintes espaços: ISH (Instituto Ser Humano – na R. Natingui e na cidade de Pedra Bela), Reino do Sol (Parelheiros), Espaço Pachamama (Vila Madalena), no Sítio São Benedito (Jquitiba), com a xamã Dona Francisca (da etnia Shawanawa, do Acre), com o xamã Don Jose Shairy Quimbo (da etnia Otavalo, do Equador) e com o xamã Don Juan Alejo (dos Andes equatorianos). Além destes, algumas atividades foram desenvolvidas de modo independente pelo URUBUS, considerando que quatro de seus integrantes (Ana Lúcia Guimarães, Carol Pinzan, Ivana Calado e Mavutsinim Praça) iniciaram-se e são condutores de alguns destes conhecimentos.

O ato criador do programa é “parir” essas “potências”, mas não só parir, conduzir. O intuito do Projeto Árvore não está ligado apenas ao atomizar, mas ao atomizar, fertilizar, orquestrar e semear. Criar, operar e reger experiências – coletivamente. Reger, não controlar, orientar – partindo do pressuposto e princípio de que a experiência é viva e deverá fluir organicamente.

Tomarei a ideia de “orquestrar” em seu sentido literal – compor diferentes partes de uma música tocada por uma orquestra¹⁸² –, e também pautada no regente – aquele que, em tempo real, conduz a orquestra. Podemos pensar que a orquestra são os *urubus*, cada qual com sua mídia/prática/função “em mãos” e regidos pela coordenadora, mais integrada e consciente do todo. Ou podemos pensar que essa orquestra é a cidade – seu tempo, sua lógica, suas realidades e determinações – e os regentes são os *urubus* que manipulam/jogam com estas presenças a fim de modular *outras* presenças. Ou mesmo, que o específico solo de um instrumento da orquestra será o regente, colocando todos em sua escuta. Ou ainda, que a orquestra é o URUBUS e quem os rege é a cidade, a natureza ou o outro.

Isso para articular a ideia de que, na produção das *modalidades de experiências arbóreas* vão agir e combinar distintas perspectivas, pessoas, linguagens, manejos, métodos, forças, dentre outros – as distintas partes da orquestra –, no desenrolar do acontecimento. Agir e combinar a partir de uma “regência” – uma presença que pode ser uma pessoa, um fluxo urbano, um fenômeno natural, um parâmetro artístico, dentre outros, agindo potencialmente no tempo da ação e conduzindo o desempenho/desenvolvimento do experienciar –, e de uma “coordenação da experiência” que articula distintos “instrumentos” – diálogo com o entorno, orientação no fluxo dos inesperados, dinâmicas de grupo, investigação e operação de linguagem, intervenção sobre os “gráficos” rítmicos e de movimentação energética da experiência performativa, parâmetros para a exploração das corporalidades, diálogo com “*performances*/fenômenos naturais”, etc. –, em tempo real, a partir da escuta a cada “naipe”¹⁸³, com um envolvimento corporal no evento e a serviço da tessitura da “experiência”.

182 Ver: <http://www.priberam.pt/dlpo/orquestra%C3%A7%C3%A3o>.

183 Cada um dos grupos de instrumentos em que geralmente se divide a orquestra. Sendo naipes, para este caso, desde as distintas linguagens e práticas envolvidas ao público participante, à articulação dos

E ao tomarmos uma perspectiva colaborativa, coletiva, relacional e “heterárquica” de atuação de grupo, essa *regência performativa* estará envolta em uma rede de cocriadores (músicos, iluminadores, artistas plásticos, não artistas, *performers*, etc.), também eles dotados da regência da/na experiência – considerando que ela poderá ter operação complexa e simultânea, que a experiência coletiva ao se dar sofre deliberação de todos e que a experiência como tal é um fenômeno dinâmico, plurívoco e vivo. Assim, os *urubus* constroem juntos uma teia de *regência performativa coletiva* das experiências produzidas e vivenciadas.

2.3.5 Do efeito performativo

Outro aspecto interessante de ser observado no processo criativo do programa é a proliferação da potência e do efeito performativo a diversas instâncias de operação e dos operadores artísticos. Um efeito performativo que lança todos os *urubus* ao estado potente de presença, agindo no *aqui agora* da ação e atrelado ao acontecimento artístico/intencional com diferentes níveis de envolvimento corporal e da subjetividade – “manipulando” específicas técnicas, práticas e linguagens para mediar a determinada experiência em seu efeito poético/estético/vivencial, e também “sendo manipulado” por ela. Como pode ser ilustrado no depoimento abaixo:

Acho que exerci diversas funções, talvez um pouco de cada uma: dei treinamento, coordenei pinturas corporais, pintei corpos, entreguei meu corpo como suporte e atuei, cantei, toquei instrumentos, acompanhei os performers dando assistência e segurança, e só estava habituado a dar treino.

184

Um efeito que se alastra a partir dos distintos níveis de complexidade da “maquinaria experiencial”, por conta das específicas opções de construção criativa e de linguagem do Coletivo e como impressão das necessidades e nuances do tempo da ação – em uma valorização e intensificação da presença e do estar coletivo no instante presente.

2.3.6 Da “recepção”

O nível de envolvimento a que essas *modalidades de experiência* lança o *agente performativo*¹⁸⁵ – na perspectiva do seu envolvimento presencial com o evento –, torna-o um “vivedor”¹⁸⁶ privilegiado das experiências produzidas.

Se tomarmos a perspectiva de Féral (1985) do *performer* como observador da obra¹⁸⁷, o que se faz também para Glusberg¹⁸⁸, olharemos para o fato de que determinadas obras contemporâneas – que têm na experiência um foco – oferecem a esse “*performer-observador*” experiências e perspectivas privilegiadas das experiências atísticas – tendo acesso a “ângulos”, acontecimentos, realidades, potências e fruições únicos das experiências produzidas. Permitindo que eles percorram as experiências em percepções¹⁸⁹ muitas vezes mais intensas, marcantes ou mesmo esteticamente mais abrangentes e integrais que as oferecidas/acessadas pelo público – principalmente se compreendermos estética à luz de Dewey, que a entende pela acepção aristotélica da *Aisthesis* e delimita um campo dos sentidos:

O “sentido” abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. Inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si - ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata.
(2010: 88)

Esse fenômeno lança um novo desafio à expressão artística contemporânea – mesmo sendo este um apontamento precoce, é claro que essas “situações artísticas” que têm foco na produção de experiência já operam relações diferenciadas com relação à experiência da recepção/do público – tirando o espectador da orientação cartesiana do

185 Artista ou não artista, *performer*, ator, diretor ou qualquer outro “técnico artístico” envolvido potencial e criativamente nos meandros e nas entranhas de estrutura das ações.

186 Tomando “vivedor” a partir dos situacionistas: um público que é “vivedor”, participativo da situação. E para o caso, um “vivedor” que é “*performer-observador*” (o “performar” na sua condição de “observar”).

187 Que estará expresso no “direito do olhar – o olho [...] operando deslizamentos, superposições, ampliações em um espaço e sobre um corpo tornados os instrumentos de sua própria exploração” (FÉRAL, 1985: 135).

188 Que diz que “o *performer* atua como um observador [...] ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado...” (GLUSBERG, 1987: 73).

189 Gumbrecht ao falar sobre a figura do “observador de segunda ordem”, surgido na era moderna e que teria sido responsável por dar forma à epistemologia do século XIX realizando uma redescoberta sobre o corpo humano, utilizará uma distinção entre experiência (“apropriação do mundo pelos conceitos”) e percepção (“observação do mundo pelos sentidos”) (2004: 62).

sentido¹⁹⁰, rompendo com posturas e situações de conforto, propondo superfícies vivenciais à experiência da recepção, “fundindo” as figuras do atuante e do público, etc. –; mas se o foco está na experiência produzida e as experiências dos “*performers-observadores*” revelam-se mais interessantes que as disponibilizadas ao público, quais são os limites de aprofundamento, envolvimento, diversificação e intensificação possíveis para a experiência do público?

190 Para Gumbrecht, mesmo que qualquer forma de comunicação implique uma produção de presença e de sentido, pois haverá algum elemento que tocará materialmente o corpo das pessoas antes que elas atribuam sentido (mesmo que seja um toque puramente visual, por exemplo). Mas o edifício teórico ocidental – erguido sob a égide do “*cogito* cartesiano” –, “fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano.” (2004: 38)

CAPÍTULO 3 - Os universos provisórios, as comunidades intencionais e as celebrações do instante: modalidades de experiência arbórea

3.1 Das liminaridades e das *communitas*

O antropólogo Victor Turner nos anos 1950, ao observar como a tribo *Ndembu* ganhava “vida em momentos de crise” (DAWSEY, 2005: 165)¹⁹¹, elaborou o modelo de *drama social* e as ideias de liminaridade e *communitas*. Turner, ao analisar como os conflitos eram trabalhados na ação social, percebeu que seria necessário observar os ritos de passagem¹⁹² e os seus efeitos de estranhamento sobre “o familiar”. O que John Dawsey considera como uma sacada de Turner – perceber como as sociedades “sacaneiam” a si mesmas suscitando “efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana”, por meio de ritos, festas, carnavais, cultos, procissões, música, dança, rebeliões, dentre outros. Em suma, de universos sociais e simbólicos “que se recriam a partir de elementos do caos” (DAWSEY, 2005: 165).

Como diz Caballero (2011), o *drama social* está ligado ao grupo das estruturas positivas, “das sociedades estruturadas e fundadoras de *status* e hierarquia” (CABALLERO, 2011: 38). Para Turner, o *drama social* é um “tipo específico de unidade de experiência”, uma “forma protoestética” na qual, ao observar “movimentos de uma comunidade através do tempo” (TURNER, 2005: 181), será possível reconhecer uma estrutura dramática nos seus interiores, em que operam quatro diferentes fases¹⁹³:

1. ruptura/fenda;
2. crise e intensificação da crise;
3. ação reparadora;
4. “desfecho (que pode levar à harmonia ou cisão social)” (DAWSEY, 2005: 165) / “reintegração” (CABALLERO, 2011: 38).

191 Ver: TURNER, Victor. *El proceso ritual*. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus, 1988 / TURNER, Victor. *Antropología del ritual*. Comp. Ingrid Geist. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.

192 Para tanto vai se apoiar em Van Gennep, que associa os ritos de passagem a situações de margem ou *limen* (umbral).

193 Partindo do modelo de três fases (ou sub-ritos) de Gennep: 1. separação; 2. transição (liminar); 3. reagregação.

Para o antropólogo os processos rituais de primeira e terceira fases¹⁹⁴ contêm uma “fase liminar” (2005: 183), um estágio no qual são vivenciadas “situações ambíguas, com imagens monstruosas, símbolos sagrados, provações, humilhações, instruções paradoxais e esotéricas, emergências de tipos simbólicos representados por palhaços e mascarados, anonimatos” (2005: 183) e outros fenômenos liminares. Diz que a vida cotidiana acontece em meio à expectativa de causa e efeito, no modo indicativo, num senso de racionalidade. Já a liminaridade pode ser descrita como “um caos frutífero, um armazém de possibilidades, não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas, um processo de gestação, uma irrupção fetal de modos apropriados de existência pós-liminar” (2005: 183).

O antropólogo, ao analisar estas situações liminares, observa quatro condições:

1. a função purificadora e pedagógica deste período de ações curativas¹⁹⁵ e restauradoras;
2. a experimentação de inversões – “o que está acima deve experimentar o que está embaixo” (TURNER, 1988: 109);
3. a realização de uma vivência que aconteça no interstício entre mundos;
4. a criação de *communitas*, expressas em “‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais” (CABALLERO, 2011: 36).

Para ele, os rituais produzem um poderoso *espelho mágico* no qual a coletividade pode, em experiência coletiva, olhar para si. Segundo John Dawsey: “No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser” (2005: 165). Afirmando que nas sociedades industrializadas esse espelho se quebrou.

Para Caballero (2011), Turner colocou a emergência da liminaridade como um umbral entre etapas não restrito à dimensão do sagrado, mas no foro mesmo da

194 Para o autor “o mundo do teatro” se assemelha à terceira fase, da reparação – onde os ritos reparadores podem incluir adivinhações (que estão ligadas aos espíritos, deidades, bruxos ou feiticeiros), ritos curativos (possessão, transe e mediunismo), ritos iniciatórios/ritos de aflição (que também poderão ser tidos como ritos terapêuticos) ou “cerimônias de crise da vida” (2005: 183) (puberdade, casamento e morte).

195 “De fontes liminares, imagens e criaturas ctônicas irrompem com poderes de cura para revitalizar tecidos sociais” (DAWSEY, 2005: 166).

sociedade. A autora insiste na dimensão da liminaridade “fora da esfera estritamente sagrada, pelo potencial que representa para refletir as situações cênicas e políticas inseridas na vida social, propiciadoras de trânsitos efêmeros, mas de alguma maneira também transcendentais” (2011: 38).

As *communitas* são temporais e transitórias, nelas as relações entre iguais dão-se espontaneamente, “sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco” (2011: 38). Elas acontecem como antiestrutura. Para Turner, na manifestação da antiestrutura, na produção do desvio pode-se observar com maior intensidade as estruturas sociais, detectar seus elementos não óbvios. Nos momentos de suspensão é possível perceber profundidades dos laços que unem as pessoas: “Despoja-se dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente” (DAWSEY, 2005: 166). Para o autor, nessas experiências um “senso de harmonia com o universo se evidencia e o planeta inteiro é sentido como uma *communitas*” (TURNER, 2005: 185).

3.2 Do *leitmotiv* específico arbóreo

Termo originário da música e da literatura, o *leitmotiv* é um procedimento artístico aderido pelas artes cênicas a partir do fortalecimento da figura do encenador (no teatro) e do “estabelecimento” da *performance art*. Segundo Cohen, uma tradução possível para ele é vetor (2004: 25). Um procedimento que apresenta alternativas a construções performativas que não pretendem conter narrativas lineares, estruturas aristotélicas ou textos prévios, mais disposto aos graus de liberdade e entropia característicos dos modelos caóticos da cena contemporânea, um suporte mais dinâmico de criação e “textualidade”, potente aos estados laboratoriais, de mutação, transição e hibridização, etc. Essa concepção do *leitmotiv* permite que a obra opere (ou “seja operada” por) redes e simultaneidades para onde confluem significados tanto manifestos quanto subliminares, sustenta uma condição vetorial para a condução e o encadeamento de seus motes, eixos ou universos.

À ideia de vetor, Cohen adota a terminologia “linha de força” (2004: 25) acrescentando perspectivas de uma fisicalidade e utiliza procedimentos como o *storyboard* para suas roteirizações performativas, sugerindo-o como uma manifestação

possível da estrutura em *leitmotiv* – onde o desenho “partitura” o acontecimento performativo.

A rede de operação do *leitmotiv* é dinâmica, algumas vezes não sendo totalmente consciente nem para os criadores/guias/operadores, pois seu sistema lida frequentemente com transições, mutações e passagens – além de considerar conteúdos explícitos e também ocultos.

No programa *Árvore* o desenvolvimento das experiências combina o *leitmotiv* a “noções *specific*”, construindo estruturas largamente porosas de sustentação das ações. Assim, todas as ações:

- estruturam-se em *leitmotivs* que podem ser um universo simbólico, um eixo temático, uma realidade contextual, uma específica pesquisa ou proposta de linguagem, um *tempo ritual* ou uma combinações dentre estes;
- operam redes simultâneas de conteúdos, ações e situações, não lineares, não discursivas e não representacionais, dispostas à liberdade e entropia e que desdobram-se em múltiplos “resíduos artísticos”;
- executam-se em parâmetros laboratoriais/de experimentação que confluem presenças e sentidos manifestos e também subliminares em agenciamentos híbridos;
- revelam-se *apenas* na execução e através de diferentes mutações e passagens;
- constroem com o contexto distintas abordagens de diálogo e intervenção/transformação;
- acionam diferentes *narrativas experienciais* de vivência e interação entre os cidadãos e entre o cidadão e o meio.

Os *leitmotivs specifics arbóreos* podem ser sugeridos pela “árvore da vez” (no caso das vivências em árvores), pelo contexto abrigo da ação, por intenções intrínsecas à pesquisa e/ou por intenções específicas de relação com o evento ao qual possam estar

vinculados (Riocenacontemporânea, Virada Cultural, etc.). Eles determinam parâmetros de composição do acontecimento inspirando: os dispositivos relacionais que serão ativados, as visualidades que serão utilizadas (cores, objetos, experimentos de iluminação, elementos interativos, etc.), as paisagens sonoras que serão experimentadas (tanto na opção dos estilos sonoros quanto das “fontes” e dinâmicas – se ao vivo, se pré-gravada, em qual suporte e com qual “formação”¹⁹⁶, etc.), as improvisações performativas que serão propostas, os jogos interativos que serão acionados, as zonas de convívio que serão construídas, a “narrativa ritual” que será criada (tanto com relação às “cosmologias” particulares quanto à sua organização e materialidades), as resoluções que serão tomadas em torno das necessidades básicas (tomar banho, ir ao banheiro, cozinhar, dormir, etc.), as ornamentações corporais que serão elaboradas, as corporalidades que serão investigadas, os suportes de linguagem que serão criados/friccionados, etc.

3.3 Oscilações entre presença e sentido

Dentro da compreensão da *cultura de presença* e da *cultura de sentido*, Hans Gumbrecht diz que todas as culturas são configurações complexas que congregam e nas quais oscilam componentes de presença e de sentido, assim como, em todos os objetos culturais será possível discernir “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”. Por sua vez, a experiência estética acontece, por vezes, como uma interferência entre os “efeitos de presença” e os “efeitos de sentido” (2010: 22).

No caso da *Árvore*, o “efeito de sentido” estará prioritariamente atrelado aos rumos oriundos aos procedimentos, aos propósitos e aos desejos¹⁹⁷ de pesquisa – os questionamentos, os anseios, os interesses, os objetivos e os pensamentos que movem o desenvolvimento e as investigações da pesquisa artística, as direções que eles ganham na materialização das ações e para quais perspectivas querem apontar em sua

196 Vale observar que formação aqui tomará não o sentido restrito das formações musicais – da formação da banda ou dos músicos a partir de quais instrumentos, etc. Mas tomará, também, o sentido dos músicos, por exemplo, poderem estar em volta de pessoas tocando os instrumentos de encontro com o corpo delas, estarem sobre a árvore, estarem camuflados aos transeuntes captando seus comentários para posterior utilização destes na criação de paisagens sonoras, etc. Para a criação sonora são investigados procedimentos e perspectivas da musicoterapia, da *healing music*, de práticas xamânicas, de tradições populares brasileiras e da música contemporânea.

197 “O CsO é o campo de ‘imanência do desejo’, o ‘plano de consistência’ própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo).” (DELEUZE e GUATTARI, 1996: 18)

comunicação/manifestação. Esses “efeitos de sentido” são inerentes e estão presentes “no processo” e nos meandros/nas entranhas artísticas/criativas, mas “esse sentido” enquanto “sentido”, enquanto conteúdo reflexivo, conceitual e discursivo a ser expressado, interpretado ou lido, não pretende, necessariamente, se revelar no acontecimento performativo – não estará explícito, não será contado, não será dito, “não importará”, a não ser em ato, como o adubo da flor que brota.

Vale lembrar que a “prática da cena” (CABALLERO) arbórea, prioritariamente, não prevê dramaturgias, textos prévios (a não ser textos de apoio conceitual), *folders* explicativos ou narrativas (lineares ou não lineares) a serem contadas, suas ações preveem “roteiros de ações”, constroem e dinamitam narrativas abertas, vivenciais, incontrolláveis e experienciáveis. Assim, seu sentido primeiro será “ser presença”.

Portanto, as ações propostas não tornarão explícitos os seus “propósitos”, os seus conceitos/sua ideia ou intenções. A grande parte do tempo, inclusive, os artistas estarão em silêncio, apenas realizando suas presenças, ações e interações. O sentido do ato estará essencialmente em sua existência. Durante as vivências em árvores, por exemplo, os *urubus* quando perguntados sobre “O que estão fazendo aí?”, tendem a responder: “O que você acha que estamos fazendo aqui?”. Dando espaço às vozes¹⁹⁸: “protesto”, “greve”, “arte”, “estão aí pra falar do meio ambiente”, “é um ritual?”, “pra ficar em silêncio”, “não tem mais nada o que fazer”, “é bruxaria?”, “veio morar na rua”, “pra não derrubarem as árvores?”, “tá de férias?”, “ta fazendo de conta que é macaco?!”, “não sei”, “sua mãe te expulsou de casa?”. Assim, seu “efeito de presença” não virá para elucidar, explicar ou expor o seu “efeito de sentido”, mas para ter “sentido” em sua própria “presença”. O que está sendo visto não deve ser interpretado para algo além do que é visto, o que está sendo visto está e terá validade no estar em si – além dos efeitos (de presença ou sentido) que ressoarão livremente nos múltiplos sentidos (da significação e do sentir) do “público”.

Como dito, a intenção de sua *produção de presença* (GUMBRECHT) pretende tornar presente atos que intensifiquem o impacto das “coisas do mundo” no corpo humano, alterando também o impacto do corpo sobre as “coisas do mundo”, assim como, alterando as “coisas do mundo” e o corpo – como se ligadas principalmente às superfícies da pele, ao tônus dos músculos, ao batimento do peito, ao cheiro do corpo,

198 Alguns exemplos de respostas recebidas.

às cores do concreto, aos ciclos da Terra, aos passos dos transeuntes, aos voos das andorinhas, etc. Ainda que dotados do desejo de fazer “saltar aos olhos” a presença da vida gritando enclausurada por detrás dos muros altos, das nuvens cinzas, das notas verdes, dos arranha-céus, dos retrovisores, dos cobertores de feltro¹⁹⁹ – as instâncias vivas e orgânicas envoltas e esmagadas pelas maquinarias impessoais e artificiais. Trazer para diante as experiências soterradas pelo acúmulo das mercadorias, do dinheiro e do asfalto. Perfurar/resistir com *gestos singelos* – contemplar, ter passos lentos, estabelecer vínculos desinteressados, desfrutar mais livremente do tempo vital, ter as potências do seu corpo ativadas, observar a natureza, conversar com um desconhecido, deitar na praça para ver as estrelas, compartilhar uma refeição com um estranho, brincar nos espaços públicos como quem se apropria “do quintal”, cuidar e transformar estes espaços, etc. Despertar as potências corporais/do ser – sentidos, instintos, mobilidade, autopercepção e autoconsciência, sensibilidades, movimentos, a capacidade de aquietar-se interiormente, de entregar-se, de sentir, dentre tantos –, oprimidas, amputadas e manipuladas pelos diversos sistemas de regulação da vida²⁰⁰.

Nossa análise das ações da Árvore apontam para o fato de que elas “produzem presenças” em realidade pública alterando as *qualidades presenciais* dos corpos, do meio e das relações – ao “convidar” o transeunte a parar seus passos e contemplar a árvore pela qual passa diariamente e nunca havia notado, ao colocar cidadão comum e morador de rua em contato comunitário (como, por exemplo, ao ajudarem o URUBUS a carregar baldes cheios de água para os banhos das *performers*²⁰¹ sobre as árvores, ao cozinhareem juntos uma sopa feita no “fogão de sarjeta”, ao cantar parabéns para um morador de rua que confidenciou tarde da noite, após passar o dia todo aos “pés da árvore”, que naquele dia era o seu aniversário, dentre outros), ao ocupar de forma cuidadosa espaços públicos imprimindo neles melhorias, ao confeccionar corpos-rituais em interação potente com a *urbes*, ao desconstruir em ato físico os limites castradores impostos sobre o corpo (ficar nu em ambiente público, interromper o trânsito, invadir viaturas policiais, dançar com um desconhecido em praça pública, dormir dividindo um cobertor com um menino de rua, abraçar durante horas uma árvore, etc.), ao permitir

199 Os cobertores cinzas típicos dos moradores de rua paulistanos, que pela rua do Gasômetro, região onde são comprados, levam um apelido: “tomara que amanheça”.

200 “As disciplinas do corpo e as regulações da população são os dois polos a partir dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (OLIVEIRA, 2007: 23).

201 Faço a observação de que a maioria das vivências em árvore foram realizadas apenas com mulheres sobre a árvore.

que o outro reaja com absoluta liberdade à presença da ação artística moldando o jogo performativo no correr dela e nos diálogos com isso, ao criar *tribos urbanas efêmeras*, ao ser surpreendido em uma tarde de chuva e frio por pessoas vindas de outra zona da cidade trazendo uma garrafa térmica com chocolate quente para ajudar as *performers* na jornada de mais duas noites sobre a árvore, ao investigar a construção e a vivência de comunidades temporárias com mundividências próprias²⁰², etc.

3.4 Enquanto a árvore espera na semente encuba *communitas*

Aqui serão abordadas quatro realizações²⁰³ da vivência em árvores urbanas *enquanto a árvore espera na semente*, realizadas entre 2006 e 2012 nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, tanto por meio de financiamento público ou participação em eventos culturais quanto de modo independente.

Vale considerar que ao fazer a análise destes três trabalhos deveremos nos concentrar em analisar aspectos centrais dos seus processos criativos, das suas abordagens relacionais, das suas estratégias de ação e de dificuldades encontradas, observando também alguns dos “efeitos” (de presença e sentido) produzidos no contato com o outro e o contexto. Tendo o propósito de demonstrar e revelar acessos, ligações e diálogos da empírica com os conteúdos conceituais levantados.

3.4.1 Raízes das vivências em árvores

As vivências em árvores (*enquanto a árvore espera na semente*) configuram-se na criação de zonas vivenciais e de convívio construídas em torno e nas copas de árvores urbanas. Essas vivências desenrolam-se em uma dinâmica que oscila entre a espontaneidade e as determinações do tempo presente da ação, e *plataformas de operação* pré-elaboradas: propostas relacionais, rituais e artísticas previstas e previamente estruturadas (“vertendo-se” tanto ao meio quanto aos seus transeuntes-cidadãos, bem como a outras criaturas vivas).

Este aspecto é outro motivador para os treinamentos coletivos de presença performativa – exercitar a porosidade, a apreciação, a entrega e a prontidão necessárias

202 “... em uma cidade o físico produz efeitos no simbólico: suas escrituras e representações” (SILVA, 2011: XXIV).

203 Sendo que nos trabalhos práticos, em Anexos, é abordada também uma quinta vivência, feita durante dois dias na Figueira das Lágrimas em Heliópolis.

para transitar entre o conhecido/combinado/demarcado e o completamente novo/diferente/supreendente/desconhecido.

As *plataformas de operação* são pensadas de acordo com o *leitmotiv specific* que inspira a vivência, sendo espécies de “roteirizações” das ações e experimentações, que pretendem ser contempladas em seus acontecimentos, mas que não serão necessariamente contempladas.

3.4.2 48h na Praça XV, centro do Rio de Janeiro

A primeira ação do *enquanto a árvore espera na semente* realizada pelo Coletivo teve duração de dois dias e aconteceu em uma seringueira branca da Praça XV no centro do Rio de Janeiro, ao lado do acesso ao catamarã que liga Rio e Niterói, durante a Mostra Universitária do Festival Riocenacontemporânea em 2006.

Neste contexto o Coletivo não teve prévio conhecimento sobre o local e a árvore que realizaria a vivência, esteve a cargo da produção do festival definir o local (a partir de alguns pedidos técnicos e conceituais feitos pelo coletivo) e nele o URUBUS deveria encontrar uma árvore minimamente adequada para a ação, um dia antes do início da vivência (a primeira dificuldade encontrada).

Assim, galgaram seu *leitmotiv specific* olhando para as próprias “entranhas de pesquisa” e elegendo, neste olhar, parâmetros que consideravam interessantes serem vivenciados e experimentados. Trabalhou-se, então, sobre a ideia dos “esfacelamentos de máscaras” – espetaculares, pessoais, sociais, culturais, contextuais, comportamentais, urbanísticas, dentre outras –. Analisando atualmente, o que já revelava um substrato de intento ritual, como se esse fosse um rito coletivo de iniciação ao esfacelamento das “rostidades” (DELEUZE; GUATTARI).

A partir desse *leitmotiv specific* o URUBUS estabeleceu como:

Dispositivo relacional

A instalação de esteiras embaixo da árvore para servirem aos trabalhadores da obra civil vizinha nos seus horários de descanso – como um ato do “esfacelar de distâncias” –.

Nas vivências fazemos um estudo do contexto e buscamos distintas estratégias de contato com as pessoas que normalmente circulam por ele. Sem precisarem ser, necessariamente, contatos diretos, às vezes poéticos, relacionais, sugeridos, em interfaces interativas, objetuais, sinestésicas, dentre outros.

A realização de um jantar participativo aos “pés da árvore”, quando pedimos pizza *delivery* também como um dispositivo de expansão do extracotidiano.

Buscamos articular diferentes estratégias que utilizem características, realidades ou elementos constituintes e frequentes dos/nos contextos, tentando expandir os seus alcances e efeitos de intervenção. Por exemplo, “forçando” a presença de um *motoboy* na ação, ou inserindo um catador de lixo na vivência, ou utilizando carros de som nos planos de intervenção, ou contratando comerciantes locais, entre outros.

Instalações poéticas

A suspensão de balanços²⁰⁴ e instalação relacional com bexigas – o lúdico como potência do “esfacelar de padrões comportamentais”.

Uma das estratégias de abordagem do lúdico é fornecer possibilidades, dinâmicas e objetos lúdicos ao “público” que circula pela cidade.

A construção de estruturas de cordas e roldanas para a suspensão e permanência temporárias de coisas (tecidos, caldeirões com água para os banhos, roupas em cabides, etc.) – o “esfacelar espetacular”/a “revelação da maquinaria” –.

Nas vivências arbóreas as *performers* estão dispostas à apreciação pública “como animais em um zoológico”, expostas integralmente aos olhares públicos, por vezes alimentadas como também apedrejadas. Tudo é explícito, privacidade é uma “construção” – alguma situação ou artimanha que poderá ser inventada para amenizar os efeitos escatológicos ou criar outros –. Nesta perspectiva, as *performers* operam em uma variação de ação e presença que vai desde desenvolverem partituras físicas, construções de imagens poéticas, estados de contemplação, exploração de *máscaras rituais* (ornamentações corporais), até simplesmente existir (“como pessoa”) sobre uma árvore.

(F.54 a 56)

204 A instalação de balanços e variações dos balanços nas árvores nasceu da parceria com a artista Fabíola Salles (que assim findou em integrar o coletivo) que já desenvolvia trabalho com balanços.

A instalação de tecidos coloridos (como os tecidos de circo) usados como “redes”, pra quando o corpo se esfacela.

E a realização de um “banho de sombras”, uma instalação de tecidos e contraluz que envolvia os banhos noturnos tomados pelas *performers* fornecendo um banho de silhuetas para o “público”, como uma das *poéticas da nudez* – o “esfacelar das prisões do corpo” –. Esta proposta das *poéticas da nudez* se faz presente ao longo do programa em diferentes frentes e de diferentes modos. Sua existência pauta-se: 1. no prazer em ficarmos nus; 2. nos intentos de ressignificação e libertação do corpo; 3. na transgressão da lei e do *status quo*; 4. na exploração do corpo-humano-animal; 5. no diálogo com o primitivismo.

A opção feita, no caso, de uma nudez que resvala no explícito, que revela e esconde liberando os imaginários fez-se a partir de um episódio ocorrido dias antes da realização da vivência, em intervenção processual realizada em árvore urbana na cidade de São Paulo. Quando uma das *performers* no desenvolvimento de improvisações ficou nua e o fato provocou que um cidadão, que há um tempo observava a experimentação, comesse a se masturbar em plena praça, à tarde, com outras pessoas ao seu lado. Até que uma mulher, indignada, botou ele pra correr de calça arriada.

Experimento de linguagem

A criação de ambiência luminosa com fogueira alimentada com a participação pública – o “esfacelar de limites da ação criativa”.

Uma das estratégias utilizadas pelo Coletivo será esta de sempre buscar meios de inserir os presentes no funcionamento/nas estruturas das ações. Como forma de fortalecer a sensação e inclusão microcomunitária, quebrar as barreiras entre propositores e não propositores, artistas e não artistas, e deixar que as criatividade e potências aconteçam.

A criação de instalações luminosas – o “esfacelar das áreas cinzas e sombrias” –. O coletivo vai oscilar nesta abordagem de utilização de interferências e “desenhos” de luz, breu/escuridão ou “luz ambiente” (a iluminação própria do local).

A criação de paisagens sonoras compostas ao vivo. As vivências podem contar com a presença dos músicos integralmente no período da ação, em prontidão e disponibilidade ao improviso sonoro com situações contextuais, interagindo livremente com o tempo da ação, utilizando recursos eletrônicos, acústicos, vocais, no solo ou

sobre a árvore, etc. Pode contar também com instalações sonoras dispostas em alto-falantes distribuídos em diferentes locais da árvore, com carrinhos de som (de mão) construídos pelo coletivo e que carregam em algumas ações, poderá contar com o silêncio constante na ação, com *healing music*, com “músicas extáticas”²⁰⁵ (tambores, maracás, flautas, cristais, diapasões, etc.), dentre outros.

Inspirações contextuais

Nas manhãs, na chegada dos três primeiros catamarãs que trazem, majoritariamente, pessoas que moram em Niterói e atravessam para irem trabalhar no Rio, uma *performer*²⁰⁶ tocava um berrante – “esfacelar do tempo vital no ponto cartão” –.

Nas situações de construção de “estruturas” sobre a árvore (cordas e roldanas, tecidos, etc.) os *urubus* vestiam chapéus de operários criando “um diálogo” com os trabalhadores da obra civil que existia ao lado da árvore – o “esfacelar das diferenças”.

Captação em áudio do anúncio das saídas dos catamarãs e veiculação desses anúncios em horários trocados, ou seja, todas as saídas dos catamarãs anunciam: “próxima saída às ... horas e ... minutos”, assim os *urubus* captaram esses anúncios e veicularam as gravações simultaneamente às oficiais, mas em horários trocados, levando as pessoas a estranhamentos temporais – o “esfalecer da sensação cronológica do tempo” –.

A captação de falas espontâneas das pessoas com relação à *performance* e utilização de trechos em paisagens sonoras construídas na ação – o “esfacelar da supremacia”, os múltiplos detentores de voz.

205 Sonoridades rituais e de processos de transe.

206 Mirian Blanco.

(F.57 a 59)

Jogos performativos

Dispositivos de “deriva” e guia performativo para a chegada das *performers* na árvore:

1. para chegarem à árvore na Praça XV, cada *performer* construiu e percorreu um trajeto específico (não definido anteriormente) partindo de Botafogo e tendo três horas para estar no “pé” da árvore – uma foi de ônibus descendo de ponto em ponto até chegar à praça, outra saiu andando pelas ruas do Rio até se perder totalmente e tomou um metrô, a terceira tomou um táxi e a quarta foi caminhando –; 2. no meio deste trajeto elas tiveram que deixar para trás os sapatos seguindo descalças²⁰⁷; 3. ao chegar na Praça XV estabeleceram interações corporais extracotidianas com o meio e seus fluxos até chegarem à árvore – o “esfacelar de identidades e identificações”.

(F.60 a 62)

O momento de construção das estruturas de cordas e roldanas sobre a árvore,

207 O calçar e descalçar os pés na Árvore é um ato/referência simbólica ao vestir-se do “ordinário” e do “extraordinário”.

quando os *urubus* criaram um paralelo performativo com a realidade da obra civil ao lado vestindo chapéus de operários, no momento em que se concentravam em montar a “tecnologia do puxadinho”²⁰⁸ que deu suporte e condição estrutural à execução da vivência – o “esfacelar das diferenças” –.²⁰⁹

O “banho das toalhas”, tomado durante a tarde pelas *performers* nuas e expostas, que banharam umas às outras sobre a árvore, suspendendo vinte metros de altura caldeirões cheios de água, despejando-os sobre suas cabeças em níveis diferentes de galhos e, posteriormente, envolvendo-se em toalhas rosas – das *poéticas de nudez*.

Situações de convívio²¹⁰

O jantar de pizza *delivery*.

Devires-animais

Comer com as mãos. A persona-aranha²¹¹ que fazia as instalações e aplicações de tecidos e roupas na árvore e arredores. Dormir sem nenhum suporte apenas com o corpo em contato com a árvore e cobertores. A estrutura pensada para o banheiro como uma “não estrutura”, uma situação de pássaro, ave, urubu – uma caixa de feira pendurada sob um “V” (bifurcação) de dois troncos servia como uma “proteção de vaso sanitário” (tanto dando a “referência” para a queda dos excrementos quanto uma mínima proteção para as mulheres ao serem vistas por baixo), as *performers* sentavam-se no “V” do tronco (tendo a caixa para dar um parâmetro para a queda dos dejetos) e uma bacia com saco plástico e cal dava o amparo para os dejetos que vinham de cima.

Ao dizer que o URUBUS estabeleceu estas *plataformas* não representa necessariamente que estas foram todas as plataformas previstas, mas que foram as

208 Esta ideia da “tecnologia do puxadinho” é um parâmetro de escolha e pesquisa do URUBUS, que vai se referir à arquitetura das favelas, às ferramentas e artimanhas desenvolvidas nos presídios, ao jeitinho de se virar pra dormir na rua, à gambiarra, à tecnologia à moda brasileira, à engenhoca popular, a dar um jeito com o precário e no marginal. E neste caso me refiro, justamente, à estrutura de roldanas e cordas, que nos serviria como sistema de suspensão, como se urdimentos de um “teatro precário”.

209 Será importante tomar conhecimento do fato de que nas vivências em árvores o URUBUS não pretenderá construir grandes e pesadas estruturas sobre elas, não querem criar casas em árvores, mas sim habitar árvores. Algumas estruturas serão previstas, com fim utilitário, com fim estético e/ou com fim simbólico, mas com muitas reservas para o cuidado com a árvore, para não “humanizar” em demasia a ocupação; e serão dinâmicas (majoritariamente, que entram e saem).

210 O que chamo de “situações de convívio” são situações de convívio e participação pública pré-elaboradas, sendo que muitas situações de convívio orgânicas e espontâneas acontecem ao longo das vivências. Pois elas não são endógenas, pelo contrário, são porosas e abertas ao convívio com o entorno. Exceto a realidade sobre a árvore, que muitas vezes ganha contornos mais endógenos – dias sem falar, práticas meditativas e outras explorações corporais, momentos de resguardo, refeições, etc.

211 Criada pela artista plástica-*urubu* Floriana Breyer.

executadas. Assim como, não representa que apenas elas aconteceram, naturalmente as vivências são preenchidas de muitos outros eventos – coletivamente, em pequenos nichos, nas interações que cada “urubu” vive com o acontecimento ou o público, ou individualmente. E são esses “acontecimentos naturais”, essas situações que preenchem e permeiam as vivências em caráter inesperado, imprevisível e espontâneo, que vão recolher e determinar, majoritariamente, a atenção e energia coletivas. Nesta ocasião, os seguintes acontecimentos são os mais relevantes de serem apontados:

1. a vivência acabou despertando a afetividade e curiosidade das pessoas que realizavam a produção da mostra, que passaram a frequentar “a árvore” como “momentos de respiro”, a utilizá-la como ponto de encontro, pra “fechar a festa” (a festa do festival) com o raiar do sol, pra “comer uma pizza” e pra “ver as meninas descenderem”²¹². A criação de uma *communitas* afetiva espontânea, que ao final foi ritualizada e celebrada com a “descida das meninas” pulando do alto da árvore em seus braços.

2. nesta *communita* criada, um outro fato relevante de ser apontado foi o episódio em que foram (aproximadamente vinte pessoas) até a árvore, quando o sol nascia, para “fechar a festa”. As *performers* haviam passado a noite sem dormir, uma série de intempéries impediram que algumas de suas redes de tecido subissem para auxiliá-las no sono – era a primeira noite em que elas dormiriam em uma árvore, os experimentos noturnos anteriores haviam sido feitos “em claro” –. Além disso, estavam a praticamente vinte e quatro horas sem comer. A entrada prevista para a subida na árvore teve um atraso por problemas na estrutura da produção, esta dificuldade fez com que as *performers* ficassem três horas a mais em estado e jogo performativo “com a praça”, debaixo de sol quente, descalças em concreto ardente e sem saber ao certo quando poderiam subir. Feita a subida, realizaram árduos esforços na montagem “dos puxadinhos” (as estruturas de cordas, tecidos e roldanas), subindo e descendo muitas vezes galhos altos e verticais, içando cordas, ferramentas, caixas, roldanas, ganchos e caldeirões cheios de água, para os banhos.

Por uma escolha ingênua e estúpida, os *urubus* haviam previsto para aquela noite um “brinde a Dionísio”, à lua que crescia, ao viver em árvores, à arte, à vida, assim, seu cardápio seria de queijos, pães e vinhos. O coletivo não previu os trinta e quatro graus da noite carioca, nem que àquela altura prefeririam uma água ou que estariam com tanta

212 Estas expressões em aspas correspondem à coloquialidades ouvidas durante as ações.

fome querendo mesmo “arroz e feijão”, tolos. E de fato, o coletivo não previu que comeria muitas horas depois do previsto, que as *performers* teriam um gasto de três/quatro horas a mais de energia com a interação performativa com a praça, que o pão recebido fosse ser daqueles pães sovados e, ainda, velho, ou que o vinho fosse ser daqueles galões de cinco litros e doce, e que esqueceriam o queijo. Não previam que fındariam a noite famintos, exaustos e sem “redes” (dormindo com o contato direto entre corpo e árvore).

Assim, quando a “galera” da produção chegou para “fechar a festa” as *performers* estavam sem comer, sem dormir e sem descansar. O impacto causado pela presença das pessoas que subiram na árvore, que tinham suas presenças agitadas da festa, que haviam bebido e que falavam alto, trouxe luz pela primeira vez sobre a compreensão do processo de “dilatação dos sentidos e corporalidades” que acontece na permanência na árvore; por um lado, por uma qualidade da própria interação com a árvore e, por outro, pela sensibilidade que vai ocorrendo pelo desgaste físico. A permanência na árvore vai naturalmente lançando o ser para um devir-animal, outras latências do corpo passam a pulsar, pouco a pouco o homem tornando-se/deixando-se bicho, encontrando e transbordando animalidades, zoomorfisando-se, o corpo humano vivo e irrestrito vai expandindo alcances, potências e presenças – a audição fica mais aguçada, o reflexo mais ágil, as mãos e os pés “tornam-se” garras, seus odores ficam mais fortes, as sensações dos seus campos energéticos dilatam, o corpo ativa um estado concentrado de presença, dentre outros. Dewey dirá que o animal encontra-se totalmente integrado com o seu meio, “plenamente presente e participante dos seus atos”, podendo figurar como símbolos “da unicidade da experiência que tanto fracionamos, quando (...) o pensamento nos distancia do mundo” (2010: 82). A presença corporal ocasionada na longa permanência em árvores, de certo modo, ativa a percepção desta “unicidade da experiência”, a integração com o meio ganha distinção, há maior profundidade e intensidade na relação com o instante presente, os atos e as pulsões. Devir-animal, devir-árvore, devir-vento, devir-formiga, devir-noite, reterritorializam-se sentidos e bordas, entranhas e músculos.

(F.63 a 65)

3. Uma outra “dificuldade de campo” apresentada foi a árvore em si. Geralmente, na possibilidade de escolha do URUBUS com relação à árvore que pretende habitar, eles optam por árvores de copa mais horizontal, que forneçam menos escaladas e maiores possibilidades de horizontalizar o corpo. Um dos aspectos de maior fadiga das vivências em árvores é o fato de o corpo não conseguir ficar totalmente na horizontal, mesmo no uso de suportes como tecidos-redes, por exemplo, como cada árvore oferece possibilidades próprias de amarração; assim, nem sempre é possível prendê-las de modo que o corpo alcance a posição horizontal. Além disso, para que seja possível suportar mais facilmente longos dias sobre a árvore, é importante que o corpo consiga encontrar na relação com ela posições em que consiga soltar-se, entregar-se e relaxar totalmente, fato que poderá ocorrer quando a árvore possui galhos mais horizontais, pois, com galhos mais verticais, ela obriga o corpo a estar sempre em uma posição fora de eixo, em oscilação constante de desequilíbrio e equilíbrio ou verticalizado. Ou seja, as árvores de troncos verticais, além de determinarem maiores escaladas para as locomoções (e maior força dos braços, pernas, mãos e pés), exigem maiores esforços na posição estática do corpo e permitem menores repousos. O corpo sobre a árvore é um corpo em constante risco, a queda povoa todas as suas possibilidades e tentativas de locomoção e mesmo de permanência, há um estado de constante tensão e atenção. E a árvore da Praça XV era assim, vertical e alta, o que agravou o desgaste físico das *performers*.

4. José Eduardo dos Anjos foi quem anunciou a presença dos “anjos” que “guardam” as ações arbóreas. Já na tarde em que o coletivo chegava na árvore, Eduardo misturava-se aos transeuntes curiosos, fundido em meio aos operários que circundavam a árvore, de camiseta verde camuflada como as dos exércitos. À noite foi visto novamente, mais à vontade já conversava com um “urubu” ou outro, perguntando

coisas, comentando outras, até que ofereceu sua ajuda. Ajudou a iluminadora Arianne Vitale a montar as estruturas de arame que envolviam alguns troncos e onde foram montadas luminárias de lata de alumínio, esticou cabos com os músicos Rica Calado e Rodrigo Scarcello para ligar o equipamento de som, bateu um papo com Floriano Breyer e Gabi Itocazo, e veio ao “pé” da árvore se apresentar. Depois, sentou-se em uma cadeira de praia (das instalações poéticas e inspirações contextuais) e ficou largo tempo observando. Hora ou outra levantava, conversava com alguém, colocava mais lenha na fogueira, circundava a árvore para contemplar de diferentes ângulos, voltava e sentava-se. Já tarde da noite, levantou-se, cumprimentou as pessoas que estavam no chão e despediu-se: “tchau, até amanhã!”. Ao ouvir, pensei mais uma vez que ele era um operário que no dia seguinte viria trabalhar na obra ao lado.

No dia seguinte, passou pela primeira vez na árvore durante a manhã, com uma “cara mal dormida”. Acenou a todos, permaneceu conversando um pouco com os “urubus” no chão e foi embora. Voltou à tarde, já com outra aparência. Algumas vezes ele vinha ao “pé” da árvore e trocava algumas palavras com alguma *performer* que estivesse por ali, às vezes inseria-se mais nas atividades e noutras apenas contemplava. Esteve na “pizzada” junto com o coletivo, as pessoas da produção e outros transeuntes, ajudou os “urubus” a armarem-se com a chuva que chegou de surpresa e deu boa noite. O dia seguinte seria o dia da saída, chegou pela manhã e integrou-se outra vez ao coletivo ajudando na desmontagem.

O rito de saída da árvore, estava decidido, seria um fruto da vivência. O coletivo, ao prever suas *plataformas*, abriu para que a experiência determinasse a forma como as *performers* deixariam a árvore e voltariam a pisar a terra – é comum, dentro das vivências, os momentos de subida/chegada e descida/“saída” da árvore serem ritualizados. E como já revelado, para ritualizar a saída as *performers* pularam de cima da árvore (com aproximadamente 10/15 metros de altura), na “rede” formada pelos braços da “galera da produção” que estava no chão. E aqui preciso contar uma experiência pessoal.

Nas ações arbóreas, majoritariamente, tenho um envolvimento de *performer*, além de regente (etc.). Assim, nesta ocasião estava nesta condição, sobre a árvore. Havia passado fome, havia dormido umas seis horas num total de dois dias, havia transitado intensamente pelos íngremes galhos da árvore em prol das diversas necessidades, havia experienciado pela primeira vez um quase desmaio por desgaste em um dos locais mais altos da árvore quando desarmava a estrutura do banheiro (50

metros de altura), havia passado frio, havia tomado chuva, todas as minhas articulações doíam e ao mesmo tempo estava dotada de uma força interior, de uma energia vital e de um estado de presença nunca antes experimentados. Acontece que, creio que pelo nível de sensibilidade que meu corpo findou em alcançar com a experiência, além de por causa do poder da experiência em si – o “habitar árvores”, força que descobrimos na experiência – ao pisar no chão ocorreu-me totalmente surpreendente, não pude conter a pressão que meu corpo recebeu da terra e assim, ao tocar o solo com os pés tombei como uma taboa. Mas não estava desmaiada, pelo contrário, na alteração de uma consciência lúcida da ordem do inefável. Assim, quando cai no chão permaneci deitada, em silêncio, respirando, sentindo profundamente aquela experiência completamente nova, aquelas sensações, os circuitos internos povoados por compreensões arquetípicas, lapsos de memórias celulares que batiam na minha mente como se fosse possível acompanhar longínquas informações das necessidades de adaptação das espécies, vislumbrar os caminhos percorridos pelos organismos animais e o sentido no desenvolvimento dos corpos (animal-humano), dentre outros delírios, quando se aproximou bem perto de mim uma voz. Uma voz suave, delicada, que mesmo na sensibilidade do meu momento pousou leve nos meus ouvidos. Era a voz de Eduardo, dos Anjos. Chegou manso, me conduzindo em uma espécie de meditação, uma visualização, como se me contasse uma história:

distante, em uma rua calma, como uma rua de bairro num domingo cheia de crianças brincando, vem um homem, de camisa amarela. Vem caminhando devagar, não tem pressa, olhando a rua, ele conhece desde muito tempo aquela rua e ela parecia a mesma. Vê as crianças brincando, ele se lembra de quando era criança e brincava naquela rua também, jogava bola, pião, bolinha de gude, empinava pipa, andava de bicicleta... Ele vinha caminhando devagar pela rua que há muitos anos ele não passava ali. Um passo depois do outro, calmo e com medo. O homem tava caminhando de volta pra casa. E enquanto andava o homem pensava, será que ele ia ter coragem de entrar outra vez em casa? Até que ele chegou na frente dela. Olhou ela um tempo, não reconhecia, estava diferente. Será que era a casa dele mesmo? Será que devia mesmo fazer isso? A casa ainda era uma casa azul. Tomou coragem e andou devagar pra não fazer barulho até a porta e segurou na maçaneta. Não teve coragem de abrir de cara, ficou um pouco parado, na porta, segurando a maçaneta. O coração do homem estava disparado. Ele quis correr, deu vontade de desistir. Daí o homem ficou quieto, respirou fundo, bem fundo, fechou os olhos e entrou. O homem voltou pra casa.

E silenciou. Silenciou o meu entorno, José dos Anjos saiu. Fiquei

profundamente tocada com aquela história, não havia entendido muito bem o que havia levado ele a me conduzir por essa “paisagem”, não sabia se estava fazendo algo similar com as outras meninas, tinha os olhos fechados, em um profundo estado de introspecção, não tinha vontade de me mover e me sentia como aquele homem, me sentia tendo voltado para casa, para uma casa que eu nem sabia que existia, uma casa que eu nem sabia ao certo o que era, onde era, mas um lugar familiar, arquetípico, de um reconhecimento ancestral e transcendente.

Bom tempo depois, quando já estava em pé há bastante tempo, já tinha conversado, andado, comido um pouco, fui atrás de encontrá-lo, não o via por ali. Quando perguntei para o Rodrigo e ele me disse: “O Eduardo? Então, depois daquela hora que ele ficou falando com você ali, ele veio, deu tchau pra todo mundo e foi embora dizendo que tinha que ir pra rodoviária pra pegar o ônibus que ele tava voltando pra casa.” E foi quando descobri que ele vivia entre as ruas e os albergues. E foi quando me lembrei que Eduardo dos Anjos, naquela tarde, vestia uma camiseta amarela. E foi quando pensei que talvez José dos Anjos tenha partido em busca de sua casa azul.

Ele nos apresentou que a vivência nas árvores tocava profundamente em um tema que seria subjacente a qualquer uma de suas ações e que, também, se apresentaria como uma potência própria da experiência – “voltar pra casa”. Algo na experiência toca a relação (o campo) afetiva das pessoas. Pessoas que por algum motivo, olhando para nós, “reencontram um lugar familiar” – a casa, o afeto e a família. Como se pudesse traduzir-se, também, como: os primórdios, o amor e a ancestralidade. Vendo-nos e interagindo conosco em uma zona de suspensão das nossas realidades, mas também em um mergulho profundo em suas marcas e afetos. Nesta interação eles (re)encontram com o amor, o lúdico, o respeito e a igualdade, em uma suspensão liminar. E no “espelho mágico” encontram com urgências/feridas internas – a casa, o amor e a família. Um laço invisível e incontrolável se faz no nosso encontro (*urubus*, “eles” e árvore), que nos envolve e que nos escapa, mas nos submerge no contato com o amor, a casa e a ancestralidade – em diferentes dimensões e funduras do existir.

3.4.3 24h na Praça Roosevelt, centro de São Paulo

Esta ação aconteceu durante um dia na Virada Cultural 2007, em uma falsa-seringueira (ao lado da Igreja da Consolação), na Praça Roosevelt²¹³.

Limpeza foi um universo inspirado, em primeira instância, pela árvore eleita - uma falsa seringueira vizinha à Igreja da Consolação que tinha sua raiz tomada por ebós²¹⁴, excrementos, preservativos usados, jornais, sacos plásticos, pomba morta, pertences dos moradores de rua e dezenas de insetos verdes grandes. E inspirado também pelo contexto - àquela altura (antes da recuperação realizada pela Prefeitura de São Paulo em 2011) a árvore se encontrava em um dos trechos mais ermos da praça, dominado por usuários de drogas e moradores de rua, realidade que espantava a circulação de cidadãos comuns. Fato que na realidade, havia se instaurado no território alguns anos antes após outra intervenção realizada pela prefeitura, que retirou o parquinho que existia naquele trecho e construiu uma rua (que ligava nada a lugar nenhum).

Assim, o *leitmotiv* Limpeza veio orientar a ação performativa no sentido da limpeza física da árvore, da limpeza das relações de apropriação e valorização dos espaços públicos, da “limpeza social” e da “limpeza energética” do espaço. A limpeza física determinou *plataformas* como a ação performativa de chegada do URUBUS à árvore, quando, vestidas de uniformes de gari recolhidos na prefeitura da cidade, as cinco *performers*²¹⁵ iniciaram a vivência a partir dos arredores da praça até chegar à árvore, realizando uma limpeza física real neste percurso e, principalmente, no corpo-arbóreo.

O que se via na raiz da árvore era uma mistura de terra seca com restos de velas pretas e vermelhas, penas de galinhas, garrafas de pinga, excrementos humanos e os insetos verdes grandes que procriavam neles, cuecas sujas, camisinhas usadas, um sapato feminino, um saco plástico preto cheio de pertences rotos, alguidares, percevejos, farofa, um aspecto e odor nauseantes. E nesta raiz uma *performer* grávida deveria

213 A área onde hoje fica a praça pertencia a Dona Veridiana Prado no século XIX. Ela possuía um sobrado ao lado da antiga Igreja da Consolação, onde costumava ficar quando estava na capital. Na época, a região era considerada um dos subúrbios de São Paulo. Quando Dona Veridiana começou a construir seu palacete em Higienópolis, no final dos anos 1880, a chácara começou a ser lotada, dando origem a ruas e, mais tarde, àquela que ficou conhecida como Praça da Consolação. (Ver: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Roosevelt)

214 Oferendas dedicadas a determinadas entidades, por praticantes de religiões afrodescendentes (Candomblé, Umbanda, Quimbanda, etc), para se fazer o bem ou o mal.

215 Ana Paula Moreira, Carol Pinzan, Dani Boni, Ivana Calado e Miriam Blanco.

permanecer²¹⁶ durante as vinte e quatro horas de ação, transmutando em si e trazendo consigo a transmutação das realidades físicas e sensoriais daquele espaço e daquela realidade.

(F.66 a 68)

Por “limpeza social” deve-se entender o oposto dos processos de gentrificação dos centros metropolitanos, da marginalização dos moradores de rua, da demonização dos usuários de drogas ou de qualquer outra segregação entre cidadãos (habitantes de uma cidade). Pelo contrário, essa limpeza social aderida e exercida pelo coletivo representa o encontro – a limpeza estabelecida, mesmo que em situação efêmera, na possibilidade de um encontro distinto entre seres humanos, distinto em relação ao habitual e por isso encontro, não passagem, tropeço ou esbarrão. Entre seres humanos e urbanos, limpeza representada não pelo “varrer a sujeira”, mas pela união de elementos distantes, “varrendo” pré-conceitos, medos, abismos, contatos, convívios, existências, em atos de liberação e libertação. Cedendo ao tempo existencial de cada homem presente, instantes vitais possíveis de se experienciar relações extraordinárias, “inseridas no ordinário”, que quebrem barreiras e imposições sociais, econômicas, culturais, simbólicas, dentre outras.

Nesta vivência algumas ações foram tomadas como forma de intensificar este “contato entre distantes”:

Dispositivo relacional

A realização da sopa comunitária, que contou com o período de preparação e partilha da sopa, com a participação do “público” e dos moradores de rua.

A construção de uma fogueira e disposição de camas (de papelão e tecido) em volta dela e disponíveis aos cochilos tanto dos moradores de rua quanto do público-transeunte.

Dispositivo de ativismo

Contratação de um catador de lixo (Roberto) que auxiliasse em tempo integral a montagem, a operação e a desmontagem da ação.

Vale observar que esta relação de travar contato com um catador de lixo em “termos contratuais” não se estabeleceu, em absoluto, de forma simplesmente “comercial”. Este laço se deu envolto em muitos afetos e outros encontros. Primeiro foi necessário buscar algum catador que pudesse estabelecer esta relação com o coletivo sem danos. Esta busca acabou por travar um diálogo diferenciado entre o artista e o morador de rua, foi preciso uma espécie de estudo de campo sobre os moradores de rua – ir em dias distintos, quase nos mesmos horários, reconhecer os rostos mais frequentes, etc. Um cuidado porque esse catador teria acesso à minha casa (que na ocasião era próxima à Praça Roosevelt), transportaria uma quantidade grande de equipamentos técnicos, etc. Assim, foram alguns os contatos anteriores - diversas caminhadas pelo centro da cidade dado o encontro, diversas outras buscas e encontros para armar as combinações.

Lembrando que, ao se considerar este tipo de participação, é necessário ter em mente:

1. O “contrato” com pessoas que não têm endereço fixo ou números telefônicos, assim, toda a comunicação se faz mais trabalhosa e arriscada;
2. O “contrato” com pessoas que sobrevivem a partir de outras lógicas, que não seguem lógicas que normalmente estamos habituados: a agenda, o acordo, o compromisso, o horário, a lei, etc. Assim, há toda uma “outra forma” de se estabelecer um acordo, um contrato, uma relação, uma previsão, um combinado, etc;
3. Esta escolha é em si uma opção pelo risco – o risco de a pessoa não aparecer, o risco de ela surtar durante a realização do trabalho, o risco de algum pertence do grupo ser roubado, etc.

Sendo que a escolha faz sentido por ser ela um posicionamento artístico, ético, político e humano. Assim, após a operação artística manteve-se um contato com o catador (Roberto), que chegou a prestar outros serviços para o coletivo. Elo que se

desfez quando Roberto, que na verdade estava foragido da polícia, foi preso. Roberto se chamava Rogério.

(F.69 a 71)

Dispositivo ritual

A manutenção de uma fogueira acesa durante as vinte e quatro horas.

Experimento de linguagem

Jogos de improvisação com grafite sobre a árvore.

Disponibilização de “gelatinas”²¹⁷ coloridas para que as pessoas pudessem trocar a cor da luminosidade sobre a árvore.

Dinâmicas de improvisação musical.

(F.72 a 74)

3.4.4 100h na Praça da República, centro de São Paulo

Esta ação aconteceu durante quatro dias em junho de 2007, de modo independente, em uma falsa seringueira, na Praça da República²¹⁸.

217 Filtro utilizado na iluminação espetacular para dar cor à luz.

218 Conhecida antigamente como Largo dos Curros, era ali que os paulistanos do século XIX assistiam a rodeios e touradas. Nessa época, como era uma área desvalorizada e afastada da região central, a cidade mantinha no local um hospício e um hospital para portadores de varíola. Posteriormente, foi chamada de Largo da Palha, Praça das Milícias, Largo 7 de Abril, Praça 15 de Novembro e, finalmente, em 1889, Praça da República. (Ver: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_da_Rep%C3%BAblica_%28S%C3%A3o_Paulo%29)

Processo:

Esta ação foi o motivo do nascimento do trabalho, ao dar início ao seu desenvolvimento tínhamos como pretensão esta realização: passar quatro dias sobre uma árvore urbana (que, no meio do processo, chegou a ser considerado como “passar sete dias sobre uma árvore urbana”, e que, na verdade, findou em ser “passar quase cinco dias sobre uma árvore urbana”). Neste processo (que compreendeu de 2005 a 2007), foram realizados os primeiros treinamentos do coletivo para habitar uma árvore – em acrobacia, yoga e kempo –, as etapas do plano público processual – no qual desenvolvemos ao longo de um ano treinamentos públicos de kempo em árvores urbanas e outros experimentos performativos “endógenos” ou participativos, cada sábado em uma árvore diferente da cidade de São Paulo²¹⁹ –, um longo período de visita a campo construindo a sua *arbografia* – quando, durante seis meses, percorremos a pé as extensões do que é compreendido como o centro metropolitano da cidade de São Paulo²²⁰, fazendo um levantamento (observação e dinâmicas práticas) das árvores possíveis para abrigar a ação –. Tomávamos que esta árvore deveria situar-se em um ambiente urbano com bastante fluxo de transeuntes, com a possibilidade de acesso humano fácil às suas raízes (ou seja, não ser circundada por ruas e avenidas), com força e amplitude suficientes para suportar, por vezes, vinte pessoas sobre ela, com características mais horizontais de distribuição e disposição dos galhos (um dos aspectos que trazem maior desgaste físico nas vivências em árvores é a impossibilidade que o corpo ganha de ficar na posição horizontal), e com possibilidades próximas de abastecimento de energia elétrica e água.

Este processo gerou algo profundamente relevante, o programa artístico. Ao nascer o movimento coletivo para dar matéria à ideia – “passar quatro dias sobre uma árvore” – havia entre ela e a execução uma miríade de enigmas e errâncias. Não sabíamos como fazer aquilo, não sabíamos o quê fazer naquilo, não sabíamos como chegar àquilo, não sabíamos o que seria aquilo, mesmo que já fossem territórios visitados (por alguns integrantes) as práticas teatrais contemporâneas, experimentais, os espaços alternativos, a arte de rua, a ocupação pública ou a intervenção urbana, passar alguns dias sobre uma árvore para nós, ironicamente, era completamente novo. Novo

219 Tendo atingido durante este processo árvores das zonas sul, oeste, central, centro expandido, norte e leste.

220 Bela Vista, Bom Retiro, Cambuci, Consolação, Liberdade, República, Sé e Santa Cecília.

por si, fora os outros. Assim, o seu processo criativo foi se construindo em uma mistura entre descobertas, suposições, tombos, experimentações, intuições, estudos paralelos, arranhões, rascunhos, desapegos, reflexões, caminhos totalmente errados, acertos, encontros, intempéries, surpresas, o inefável e princípios, dentre os quais, a abertura. E na perspectiva da abertura e da experimentação, neste período processual, dois acontecimentos foram marcantes para o início de formulação sobre o programa: 1. ao realizarmos uma experimentação com pinturas corporais feitas em quatro *performers-urubus*²²¹ no Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP) pelo Prof. Dr. Marcelo Denny, interagirmos performativamente com uma grande árvore do corredor de árvores da avenida central da Universidade de São Paulo²²² e irmos para o Vale do Anhangabaú, em uma terça-feira à tarde de agosto de 2006, descobrimos a ação/trabalho *Corpos/*, que a partir de então foi sendo concebido, lapidado e experimentado; 2. enquanto “estávamos em processo” para a vivência da República, tivemos a oportunidade de realizar as duas vivências anteriores, narradas acima. Esta oportunidade abriu algumas compreensões ao desenvolvimento do trabalho: uma era que a sua processualidade não seria feita com um eixo só – a processualidade do Projeto Árvore –, mas com eixos também processuais, ou seja, não só o Projeto Árvore é processual como também a maioria dos projetos artísticos que o compõem (sendo que cada um irá trabalhar/apoiar-se da sua maneira nesta perspectiva processual); outra era que no substrato desta investida em habitar árvores havia um outro conteúdo, ainda oculto, uma outra pulsão de interesse que se anunciava e que revelaria outros modos de olhar para ela – cabia, então, descobrir que pulsão era esta e que outros eram estes. Assim, originou-se o programa Árvore.

Outro ponto interessante de ser observado neste processo foi a sua relação com a árvore escolhida.

O contato com as árvores trouxe surpreendentes parâmetros, ao longo de todo o desenvolvimento do programa, tanto para o Projeto Árvore quanto para as ordenações do coletivo, bem como para os seus indivíduos. Algo da sua condição de criatura viva, de ser pulsante, de consciência, se impunha/se impõe. A árvore é um organismo autossuficiente (embora totalmente dependente do meio), das suas raízes ela absorve a água e os sais minerais que espalha por todo o seu corpo com as seivas (o “seu sangue”) levando-os até as suas folhas, onde, da energia que recolhe do sol através da clorofila

221 Ana Paula Moreira, Carol Pinzan, Ivana Santos e Miriam Blanco.

222 A Av. da Universidade, em frente à Faculdade de Educação.

em junção com o dióxido de carbono que (para a sorte humana) ela recolhe da atmosfera, vai gerar a sua própria energia. Algo na árvore nos inspira autonomia, não a autonomia do organismo isolado, encerrado em si, mas daquele que está em constante contato, interferência, interação e interdependência com o externo e, ainda assim, é autônomo – gerador, semeador e irradiador da própria energia, da própria existência. Bebe do externo, sintetiza e devolve transformado – em uma atitude antropofágica. Além disso, sua condição de criatura viva sustenta a condição de muitas outras criaturas vivas (além da “nossa”), ao habitar uma árvore você coabita com pássaros, com formigas, com percevejos, com moscas, com abelhas, com ratos, com moradores de rua, ou seja, para o nosso habitar árvores é preciso coexistir respeitosamente com outras vidas – inicialmente a dela, assim, habitar árvores, para o URUBUS, nunca representou transferir para elas casas humanas (“humanizá-la”, na verdade, representou “animalizarmo-nos”). Um ser autônomo, vivo, mas não independente. Então, ser uma velha árvore do centro da cidade de São Paulo, por exemplo, representa “ter visto” a estrada de terra passar a virar paralelepípedo e depois asfalto, “ter visto” o cavalo passar a bonde e depois a carro e, ainda, a um trânsito insuportável de carros, “ter visto” suas tantas vizinhas tombarem para a construção de pontes, de edifícios, de pontos, de postes, e muitas vezes mesmo, por nada. Ter perdido a quantidade de sol que antes a abastecia, ter perdido a qualidade do ar que antes a penetrava, ter perdido os nutrientes da terra que antes a alimentavam, ter perdido os tantos casais de namorados que antes deitavam sob elas nas juras ou injúrias de amor. Ser uma velha árvore é ser testemunha do passar dos passos humanos ao longo dos anos sobre a Terra, é observar o seu desenvolvimento, o seu crescimento e o seu tormento. A árvore nos ensinou sobre o silêncio, o silêncio não como o oposto do barulho, do ruído, mas coexistente. O silêncio não como a ausência de som, mas como uma propagação contínua, assim como o som. O silêncio não como um estado inalterado, mas como um equilibrista que na corda bamba mantém seu equilíbrio apoiado nos desequilíbrios. Como a compreensão de silêncio interior germinada por muitas tradições orientais²²³, silenciar-se interiormente não é calar a mente, parar de pensar, ter apenas silêncio te preenchendo e mais nada. Mas sim, reconhecer(/ser) a presença destas situações todas, a tagarelice interior, as vozes mentais, a impossibilidade de aquietar-se plenamente, dentre outros, e dentro deste estado ter(/ser) a sua atenção interna assentadas em um estado de quietude, de

223 Budismo, yogas (indianas, tibetanas, etc.), práticas marciais (chi kung, tai chi chuan, aikido, kempo, etc), sufismo, meditação, etc.

possibilidade de contemplar estados todos, sem “tomar partido”, fundir-se a um ou outro, como se os visse com distanciamento. Assim como, também, estar em estado de quietude não requer apartar-se do caos, abster-se dele ou sublimá-lo. O estágio mais avançado de desenvolvimento de muitas dessas disciplinas/tradições, por exemplo, pensam-no totalmente integrado à vida e aos espaços cotidianos²²⁴. Como a velha árvore que, silenciosa, profundamente dotada de vida pulsante em seu interior e bordas, observa a cidade crescer, o caos se instaurar, a condição da vida humana se fragilizar e “mantém-se”, testemunhando silenciosa, a vida. E enquanto nos ensinava sobre a autonomia, o respeito e o silêncio, soprava uma sensação aos nossos ouvidos como se em dado momento a gente ouvisse o que as árvores estavam sentindo, querendo, nos dizendo.

Neste processo de escuta, um rio dado em dois afluentes:

Na execução da nossa *arbografia*, particularmente, provocava um desvio na rota de busca a campo coletiva, uma por saber que lá, na certa, encontraríamos a árvore²²⁵, mas outra, principalmente, por, àquela altura, a Praça da República estar delimitada por grades²²⁶ – e não nos interessava um contexto com circulação restrita de transeuntes ou sem circulação noturna destes, assim como, não nos parecia tão atraente ficarmos quatro mulheres, muitas vezes nuas, quatro noites sozinhas em uma “minisselva fechada” erma no âmago do centro urbano paulistano. Acontece que neste ouvir a árvore e o contexto, nenhum outro lugar parecia nos querer, por questões diversas: serem raras as árvores de grande porte da região metropolitana – e buscávamos uma assim –, pelas condições da árvore não serem propícias, pelo contexto arredor não ser adequado, por não haver uma estrutura mínima em volta que nos assegurasse, etc. Assim, já no final do nosso prazo fomos ao destino certo, batemos na República. E para comprovar a certeza, ao fazer uma leve curva adentrando no seu território, demos de cara com a árvore certa (parecia-se até com a árvore que visitava em meus sonhos). A risada coletiva na primeira vista trouxe confirmar, ali estava, ela.

224 Como a ideia da Flor de Lótus da yoga indiana, que seria o desenvolvimento de um estado meditativo imerso nos lugares mais inóspitos e com adversidades à prática.

225 Vale considerar que cresci entre o bairro Campo Limpo (onde morava minha mãe) e a Bela Vista (onde morava meu pai). Além disso, competi em federações esportivas ao longo de toda a juventude, fatos que me fizeram sempre circular e por lugares distantes da cidade. Fato que é primordial para a minha pesquisa artística.

226 No final da década de 1990 a praça foi delimitada por grades, assim a praça mantinha-se fechada à noite e sem nenhum tipo de segurança interna.

(F.75)

Dada a “sua imponência”, deveríamos, então, prever um diálogo com o que não queríamos, nem tantos transeuntes e isolamento noturno, estratégias teriam que ser pensadas, mas estava dado o galho. Dada a escolha, começaram os movimentos burocráticos – autorização da Polícia Militar, autorização da Subprefeitura Sé, autorização da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, etc.²²⁷. Em paralelo, começamos a conhecê-la com o peso, com a pele, com as mãos, com os corpos, em breves encontros: poucas semanas após a escolha, outro fato, a praça da República foi fechada para “obras de restauração”²²⁸ e assim permaneceu, por quatro meses. Durante esses meses, com os processos legais em circulação, conseguimos uma autorização para entrar no canteiro de obras para tirar fotos da árvore, não sabíamos àquela altura o que testemunharíamos. O que testemunhamos foi a derrubada de várias árvores de espécies secundária e terciária de mata atlântica, vindas abaixo como mais um elemento dos processos de “acinzentamento”, artificialização e gentrificação que a cidade de São Paulo vem sofrendo nos últimos tempos pela ação dos poderes públicos. A nossa árvore escolhida dos seus trinta metros de copa que abriam-se majestosos sobre a praça perdeu vinte. Perdeu o posto de maior e mais frondosa árvore da praça, permanecendo incrivelmente alta, profundamente sábia e bela. A árvore há muito nos chamava, como se pressentisse, queria uma despedida.

227 Para ser pensada, em termos jurídicos, uma intervenção urbana como essa são necessárias as legalizações junto à Polícia Militar e às subprefeituras, devido à ocupação do específico espaço público, e, a depender, da Secretaria do Verde, caso a árvore seja uma árvore tombada. Ou da específica administração do parque, caso ela esteja em um. Caso contrário, não há prescrita na lei objeções ao subir em árvores públicas.

228 Obras realizadas na Praça da República entre 2006/2007, durante a prefeitura Kassab, que investiu 3,1 milhões para recuperar parâmetros urbanísticos da praça em 1905 e pôs abaixo um grande número das árvores secundárias de Mata Atlântica que nela existiam (direta ou indiretamente).

(F.76 e 77)

Estratégia de ação

Uma estratégia de ação significativa desta vivência foi a forma de ocupação pública estabelecida também no solo. As vivências, por mais que venham ganhando, ao longo dos anos, autonomia e independência gradativa para a vivência sobre a árvore – o abastecimento de comida, de água, de objetos, o encaminhamento de excrementos, etc. –, são diretamente interconectadas e dependentes da permanência também dos integrantes-*urubus* no solo. Assim, ao haver *performers-urubus* sobre a árvore haverão também outros integrantes-*urubus* pelo solo, em pouso contínuo ou em ciclos de pousos, em diálogo criativo ou em apoio à vida. Nas duas vivências anteriores a estratégia adotada pelo URUBUS havia sido a permanência integral de todos os urubus-integrantes da ação, na ação – 48h na Praça XV e 24h na Roosevelt – quando, na Praça XV, os cinco artistas-*urubus* que ficaram no chão dormiram juntos na praça sobre esteiras de palha, usaram o banheiro da estação de catamarãs e não tomaram banho, e, na Roosevelt, não dormiram e usaram banheiros diversos (sendo que em ambas construímos duas formas distintas de barracas para abrigar os equipamentos de som – vale considerar que um dos jogos criativos acionados pelo coletivo ao longo das vivências são encontros de improvisação de música e paisagem sonora –).

Com esta experiência compreendemos o seu valor em vivências menores, mas compreendemos também que em vivências maiores essa estratégia, por termos logísticos, físicos, financeiros e humanos, não seria, necessariamente, interessante. Mas, ao mesmo tempo, compreendemos, ainda, que diante das nossas condições financeiras – ou seja, não seria possível comprar todos os equipamentos e pagar todos os serviços que nos dariam total autonomia para vivermos sobre a árvore tantos dias (ao menos àquela altura da nossa experiência em árvores) –, assim, não éramos, tampouco, totalmente

independentes. A vivência necessitava de um integrante-*urubu* em tempo integral no solo e isso despontou como um brilho.

Enquanto os outros integrantes-*urubus* transitavam pela árvore, geralmente passando o dia inteiro e indo dormir em casa, por vezes indo e voltando de trabalhos, às vezes levando junto as famílias, uma *performer-urubu*²²⁹ permaneceu na praça em tempo (quase) integral. E para isso, ocupamos o coreto. O coreto da Praça da República é uma arquitetura do século XIV que, há anos, oscila entre estar vazio pela vista grossa policial e estar pleno de colchões, cobertores, roupas, caixas, diversos e gente. Ao realizarmos as observações e estudos de campo da praça e da árvore escolhida, agora com a sua fisicalidade totalmente diferente (já não era tão horizontal, por exemplo, como havíamos a conhecido – perdeu muitos dos seus largos e esparramados troncos tendo sobrado, majoritariamente, a fisicalidade à qual vínhamos fugindo, troncos íngremes e mais verticais –), reconhecemos o coreto como um lugar potente para a ocupação – em termos artísticos e logísticos (interessante à ocupação artística pública e ao abrigo de materiais e possibilidades de suporte). Para ocupá-lo, uma nova autorização. Mas, para ocupá-lo, na verdade, a devida autorização – e este foi um ensinamento das ruas: pedir licença aos seus moradores.

Uma das abordagens relacionais aprendidas com o desenvolvimento do trabalho foi: 1. a realização de uma observação prévia detalhada e silenciosa do local, mesclar-se muitas vezes nele em meio às massas, não com um olhar qualquer, mas de rapina²³⁰; 2. o estabelecimento de um contato prévio com os moradores de rua que frequentam aquela específica cercania e um pedido de licença para poder realizar a ocupação.

Não sabíamos ao certo como faríamos mesmo, quente da hora, sem segurança, apenas com o conhecimento da Polícia de que haveria a ocupação (o que na maioria das vezes não “quis dizer nada”), entre outros, para colocar uma mulher de vinte e um anos para viver sozinha durante quatro dias no coreto da Praça da República (apenas com mais outras três mulheres que estavam em cima da árvore, por vezes nuas, e que, na verdade, dependiam dela), com todos os equipamentos do coletivo – amplificadores, refletores, computadores, projetores, instrumentos, objetos pessoais, roupas, cobertores, almofadas, lona, cordas, ferramentas, comida, água, dinheiros para gastos da produção, isopores, diversos e um fogão – sem que nos roubassem. Mas fomos do mesmo jeito. Duas semanas antes visitei o local e conversei com os moradores que estavam vivendo

229 Ana Paula Moreira.

230 Ou um olhar qual-quer, como poderia nos dizer Agamben.

no coreto (em termos de diálogo com a moradia de rua, algumas coisas precisam ser feitas mais em cima da hora e seguidas vezes, é difícil prever os seus fluxos de migração e ocupação, além disso, o que ficará retido na sua lembrança), contei a eles sobre a nossa pretensão e se poderíamos ocupar o coreto durante o período, disseram que tudo bem²³¹. Uma semana antes fiz o mesmo, afirmativo. E na semana, ainda, uma última vez e na quinta-feira (01/06/2007) quando chegamos, alguns deles nos ajudaram a carregar as coisas até lá.

Naquele tarde iniciava uma relação que em absoluto havíamos previsto, uma intensa relação que marcou todo o ciclo desta vivência, afetiva e profunda, com os moradores de rua. Resultou que a *performer-urubu* permaneceu no coreto, dormiu, arrumou, limpou, cuidou e cozinhou, muitas vezes deixando, durante longos períodos, tudo para trás, e não nos desapareceu absolutamente nada.

Durante os dias houve um núcleo de aproximadamente dez crianças, quatro casais (que estavam sempre juntos) e outros três moradores mais solitários que nos visitavam frequentemente, com tipos e níveis de relação e interação diferentes. Com eles compartilhamos a comida – nesta vivência fizemos todas as nossas alimentações no fogão que instalamos no coreto –, compartilhamos cobertores e almofadas, compartilhamos assistências – eles nos ajudavam a nos abastecer com água²³², a puxar cabos, a “ficar de olho” se a Polícia “vinha vindo” para que um integrante-*urubu*²³³ escalasse clandestinamente um poste de iluminação pública de quarenta metros de altura, sem equipamentos, para cobri-lo com um suporte inibindo a sua luz e nos possibilitando a utilização de refletores e cores, entre outros –, compartilhamos proteção – tornava-se realmente seguro estar nas condições de exposição em que estávamos nas madrugadas desertas da praça, a concessão e o olhar deles cuidavam de nós, e também, nós os protegíamos contra a Polícia (Militar e Metropolitana) e a Prefeitura Municipal, quando, todos os fins de tarde, naquela que era a semana mais fria daquele ano, recolhíamos seus cobertores, colchões e roupas sobre a árvore (onde todos eles, policiais ou agentes municipais, não sei ao certo o porquê, por mais que tenham imprimido uma série de intervenções e ameaças sobre nós, nunca ameaçaram subir), inibindo, assim, que seus pertences fossem levados pelo rapa.

231 Já tínhamos as autorizações oficiais que garantiam a nossa ocupação, mas obviamente não chamaríamos a polícia para fazer valer nossa ocupação.

232 Fornecida pela EMEI Armando de Arruda.

233 Mavutsinim Praça.

Leitmotiv specific e plataformas

Como havíamos encontrado aquela situação narrada sobre o fechamento da Praça da República houve, durante parte significativa do final do processo para a ação, a incerteza sobre quando iríamos realizá-la. Pois durante bastante tempo, ficou indefinida a data de finalização das obras da prefeitura. Assim, contávamos com um plano B (uma árvore B), mas, de fato, não tínhamos muitos parâmetros sobre qual seria o contexto da vivência. Então, nova vez o coletivo buscou um olhar mais endógeno para o encontro do seu *leitmotiv specific*.

Àquela altura, já estávamos nos universos das práticas xamânicas, neste sentido, vínhamos realizando estudos – a partir do estudo com os animais (kempo e devir-animal), do estudo com práticas de autoconhecimento e de estudos e vivências em práticas xamânicas – sobre uma tradição de ecologia interior de tribos nativas norte-americanas, chamada de Caminho Quádruplo²³⁴. Grosso modo, esta cosmovisão trabalha sobre a ideia de uma integração entre o homem e a natureza que articula os quatro pontos cardeais (e atributos a eles definidos) a quatro caminhos que julgam, na trajetória do ser humano sobre o planeta, serem primordiais para o exercício de uma vida plena – o caminho do guerreiro (norte), o caminho do curador (sul), o caminho do mestre (oeste) e o caminho do visionário (leste). O que nos interessava mais diretamente nesta narrativa era a relação estabelecida entre os pontos cardeais (como referências geográficas e dimensões terrestres) e aspectos intrínsecos ao existir humano. Este apoio entre Terra e homem em que ela ancora e fornece potências a ele. Com os arquétipos do guerreiro, do visionário, do curador e do mestre buscando compreendermos estas qualidades no homem, formas de se manifestarem, estas qualidades em nós. Com as cores que cada caminho ganha nesta cosmovisão: norte/guerreiro/vermelho, leste/visionário/amarelo, sul/curador/branco, oeste/mestre/preto. E com outros atributos – guerreiro: ar, criaturas aladas, meditação em pé, poder, mostrar-se, dançar, maracá, inverno e búfalo; visionário: fogo, criaturas rastejantes, meditação caminhando, visões, dizer a verdade, cantar, sino, verão e águia; curador: terra, criaturas de quatro pernas, meditação deitada, amor, estar atento, contar histórias, tambor, primavera e coio; mestre: água, criaturas aquáticas, meditação sentada, sabedoria, abertura, silêncio, varetas e ossos, outono e urso –, como inspirações, de mil poéticas.

234 Sintetizada no livro *Caminho quádruplo*: trilhando os caminhos do guerreiro, do mestre, do curador e do visionário.

Mas o mais importante nesta vivência foi que pouco do que foi previamente planejado restou, a vivência em si tomou conta de nós. E ao tomar conta, revelou caminhos profundos, demonstrando, ela própria, os seus nortes.

Acontecimentos

1. Quinta-feira – 31/05/2007 – 7h da manhã

A subida na árvore, sempre, de um modo ou de outro, é ritualizada. É necessário compreender que a ideia de ritual para o projeto estará centrada: 1. na presença, de uma espécie de superestrutura que envolve a ação, seja esta, por exemplo, um ciclo temporal que sustenta a motivação e a orientação do coletivo, o diálogo e a inspiração na relação com o meio e os resultantes materiais artísticos criados/friccionados no decorrer do trabalho (como foi o caso, por exemplo, do *entreextremos*), seja um tema que envolve toda a vivência e que pode passar praticamente invisível ao longo dela (como foi o caso, por exemplo, do *leitmotiv* do Caminho Quádruplo), ou seja, ainda e dentre outros, não termos nenhum *leitmotiv* ritual específico, mas estarmos envolvidos em uma “superestrutura ritual íntima” forjada pelo próprio desenvolvimento de todo o programa. O desenvolvimento do programa será ritual porque, à luz de Cassiano Quilici²³⁵, os ritos são “representações” de valores, ideias e visões de mundo de um determinado grupo (QUILICI, 2004: 64). Para Durkheim, “representações” são construções sociais. Paulo Borges diz que a “representação” no rito é, na verdade, reapresentação, um aumento celebrante e festivo “da intensidade do que se apresenta, do que já é presente” (2010: 49) – impressa e manifesta pela/na experiência do corpo (dançar, cantar, jejuar, sacrificar-se, sofrer mutilações, dramatizar, etc). Assim, pela criação de mundividências comunitárias próprias, por essa criação ter como horizonte o contato com o outro/o social no “lustrar” de “espelhos mágicos” (TURNER) que promovam meios de “reflexividade pública” (DAWSEY, 2005: 183) e pelo programa ter como propósito a experiência do/no corpo referente e na relação com a alteração da qualidade do que se faz presente, tem-se que seu desenvolvimento é um *continuum* de investigação e criação de um ritual contemporâneo; 2. o rito, para nós, estará baseado na percepção dele como um intervalo/período de tempo em que o indivíduo ou o grupo vivenciam uma determinada experiência liminar entre mundos (sejam estes os mundos do consciente e

235 Ver Antonin Artaud. *Teatro e ritual* (2004: 64).

do inconsciente, do *tonal* e do *nagual* (CASTAÑEDA), do “real” e do “profundo”²³⁶, do público e do privado, do cotidiano e do extracotidiano, do habitual e do inabitual, de um estágio ou situação de vida a outra, etc.), a partir de uma “convenção comunitária” (no nosso caso, de uma “comunidade intencional” com enfoque artístico), e que estabeleça diferentes situações e intensidades à experiência do corpo (com impacto sensorial, emocional, físico, mental, energético, etc.), produzindo, após a sua experiência, possibilidades de revitalizações (individuais ou coletivas); 3. a ideia de rito será, na maioria das vezes, oculta, invisível, fragmentada, não necessariamente material, como uma ligação sutil do coletivo. Dito isso, o rito de subida desta vez foi assim, oculto e silencioso:

Às 7h da manhã as *performers* deveriam chegar ao “pé” da árvore, vindas cada qual de sua casa, deixando tudo para trás (documentos, dinheiro, chaves, etc.). Na praça não deveriam se cumprimentar ou conversar, mas permanecerem em silêncio, primeiro, apenas contemplando a árvore, distanciadas. Uma árvore “agora outra”, não mais a árvore que haviam visitado anteriormente, sem tantos galhos, sem tanta extensão, com sua majestade violada. Ainda imponente, ao nos observar contemplando a árvore era possível verificar a insignificância dos nossos corpos humanos diante dela, centenária. Não haveria mais ninguém na praça ligado a nós, ali apenas as três *performers* preparando-se e adentrando uma jornada desconhecida. Assim, sem combinarem, em algum momento as três iniciariam suas aproximações da árvore, tiraram seus sapatos e subiram ainda em silêncio, e assim permaneceram longas horas.

É interessante observar como este singelo ato, subir em uma árvore em determinados meios urbanos, sem que se faça nada, por si, altera presenças – o cidadão que anda apressado, tomado de surpresa, para. O cidadão que passa todos os dias no mesmo local e nunca havia se atentado para aquela árvore, olha para ela. O cidadão que geralmente está correndo entre um local e outro, quando vê, está absorto, observando mulheres sobre uma árvore, sem compreender o quê fazem ali, por que ou para quê estão ali. O cidadão que praticamente não olha nos olhos dos tantos que estão ao seu lado, intrigado, puxa uma conversa com quem também observa, pergunta o que está havendo, levanta suposições, debate. Alguns sentam em algum lugar da praça, coisa que não estão habituados, para observar, mesmo sem entender o que está acontecendo, mesmo que as mulheres sobre a árvore estejam, também, contemplando a praça sob

236 Harner chama de Mundo Profundo as “realidades” por onde o xamã viaja em seu processo extático, quando em Estado Xamânico de Consciência (1982: 51).

outro ponto de visão, sem fazer nada, vestidas, distantes entre si e em silêncio. Uma vez, mesmo, um motorista, simplesmente por ter visto pessoas todas de branco sobre uma árvore no Ipiranga, absorvido, bateu o carro, em frente à árvore, de onde pudemos contemplar toda a confusão que se instaurou sem que eles lançassem a nós uma palavra sequer, como se fôssemos algo completamente estrangeiro (e simplesmente éramos duas mulheres de branco sobre uma árvore).

Vale considerar, por exemplo, que a presença gerada com todo este “efeito de sentido” que pôde ser acompanhado ao longo da dissertação poderá ser, simplesmente, mulheres/pessoas²³⁷ vestidas com uma cor única, digamos amarelo (poderão estar de outros modos também, mas apenas para tomar como exemplo), sobre uma árvore urbana. Às vezes longos períodos em silêncio, apenas lá, contemplando, estando, postas ao sol, sem interagir com ninguém, como liquens. Acontece que algo desperta um interesse e um impacto profundo em muitos daqueles que observam o simples ato/o simples posto/a simples presença. Eles não “precisam” saber exatamente o que estamos fazendo ali, eles próprios inventam, fazem suas ligações, constroem suas narrativas, afetam-se ou não, apenas interessam-se com o fato de estarmos ali, mulheres sobre uma árvore em meio à cidade. Como se uma curiosidade espécime saltasse dos seus genes e os desprendem um pouco de algumas órbitas tão lógicas humanas, sendo tocados em outras consciências, mesmo sem saber/apreender/compreender. Assim, eles passam a voltar todos os dias, várias vezes ao dia (antes do trabalho, na hora do almoço e no fim do dia) e mesmo no final de semana, trazendo a família da outra zona da cidade para “ver as meninas na árvore”²³⁸. Ou mesmo, se suas rotinas os permitirem, passando o dia “pela árvore”. Homens e mulheres, crianças.

Claro, muitos homens que acompanham as ações do Projeto Árvore plugados, grosseiramente, nas questões erógenas (seja por estarmos apenas mulheres sobre a árvore, seja por estarmos mulheres nuas sobre a árvore, seja por estarmos de corpos pintados pelas ruas), muitos foram os eventos neste sentido – uma roda de homens que encurralou uma *performer*²³⁹ de corpo pintado no CEAGESP, um homem que tentou

237 Das cinco vivências em árvores urbanas realizadas, todas tiveram a presença de homens no solo, assim como subindo e descendo das árvores, mas apenas uma teve a presença de dois homens sobre a árvore também. Nas outras, eram só mulheres. Este foi um fato que fez-se espontaneamente ao desenvolvimento do trabalho, que não é fechado, mas que muitas vezes poderá ser privilegiado (assim como o contrário), e que vem revelando sentidos.

238 Como muitas vezes se referem a nós.

239 Maria Druck.

pegar nos seios de uma *performer*²⁴⁰ também de corpo pintado em um bar na Barra Funda, um mendigo que tentou beijar uma *performer*²⁴¹ na boca, e ainda outros, dentre xingamentos e manifestações explícitas de excitação. Estas expressões nos importam pelo fornecimento de ricos conteúdos para a observação sócio-vivencial e também pela reação/presença/performatividade que impulsionam: o “ataque” do *performer*²⁴² sobre o grupo do CEAGESP dispersando, a reação da *performer*²⁴³ de tomar com as mãos o homem do bar pela garganta e fazendo-o interromper a sua ação, ou sair da situação de tentar ser beijada pelo mendigo dando beijos em seu rosto, (mo)ver uma transeunte a correr atrás de um cidadão com as calças arriadas por indignação, etc. Mas majoritários foram os que ultrapassaram os limites castradores.

Às 10h da manhã deste dia, o bastão que marcava o início do ciclo ritual (que a cada dia seria trocado por outro bastão ornamentado, cada bastão sintonizado a um ponto cardeal e fincado na praça na sua direção equivalente) foi fincado. Três *performers*²⁴⁴, todas as manhãs, saíam dos seus apartamentos para irem até a praça fincar o novo bastão aproximando-se, sempre, de “forma surpresa” para todo o resto. Com este ato, recebíamos a autorização de trocar os macacões²⁴⁵ sobre a árvore, cada dia uma cor diferente (branco, amarelo, preto e vermelho), que, simbolicamente, nos ligaria às direções e extensões da terra (pelos pontos cardiais). A cada dia, eles chegavam com um novo bastão, repleto de energia renovada²⁴⁶, trazendo fôlego para as longas horas.

Do primeiro dia de vivência será interessante apontar, ainda, que o dia passou entre a chegada dos outros integrantes-*urubus* à praça: lavar o coreto, ocupar o coreto, instalar a estrutura técnica (cabos, extensões, etc.), escalar o poste para interferir na

240 Rosany Lima.

241 Bruna Lessa.

242 Mavutsinim Praça.

243 Ivana Santos.

244 Bruna Lessa, Ivan Kraut (*in memoriam*) e Daniela Santos.

245 Uma vestimenta adotada pelo coletivo para passar a maior parte do tempo sobre as vivências em árvores por motivos práticos, conceituais e simbólicos – um, por serem propícios aos movimentos contínuos do corpo sobre a árvore, por conterem alternativas fáceis à necessidade de mangas (ou não) e de irmos ao banheiro sem necessitar tirar a roupa (construímos um dispositivo de zíper nele que favorece a isso); dois, pela composição entre cores e árvore e por tentarmos trabalhar sobre algo que não é roupa cotidiana, mas também não é figurino, mas também não é uniforme, e que traga uma sensação de unidade e organismos; e três, pela unidade buscada em muitas vestimentas rituais (como as sufis, tibetanas, swamis, etc.) que querem trabalhar a pulverização do ego enquanto a dissolução não da individualidade, mas da separação.

246 O bastão é um elemento presente em muitas tradições populares, para servir em danças como armas, para representar o assentamento de um santo, para representar o ciclo de colheita, para representar o giro da terra em torno do sol, etc.

iluminação pública, providenciar abastecimento de água, início da montagem das camas suspensas, dentre outros; e as *performers* sobre a árvore, de branco, em silêncio e contemplação. O branco – abertura ao contato –, o caminho do curador – o caminho de quem caminha em conjunto/em relação –, o elemento terra – do barro ao pó e entre eles a passagem jubilosa por ela –, as criaturas de quatro pernas – os macacos/antepassados –, o amor – a arma, o mistério e a dádiva –, a criança interior – a potência geradora – eram os sopros que nos ventavam.

E naquela tarde, bateu o primeiro vento forte em nós. Nossos estudos, feitos sobre as fotos tiradas com a árvore com uma copa vinte metros mais horizontalizada, que sustentariam três balanços vermelhos gigantes construídos para serem camas suspensas a trinta metros do chão, na prática tiveram que ser rearticulados. Então, os balanços ficariam apenas para o dia seguinte, naquela noite teríamos que nos virar ali mesmo, “no miolo”. Reparem, na semana mais fria daquele ano.

O “miolo” daquela árvore tinha uns vinte metros de diâmetro (pensando em sua parte externa, “o redor da árvore”), sua parte interna era irregular, com umas cavidades mais altas, outras mais fundas, outras mais largas, mas, ainda assim, o lugar mais confortável daquela árvore e único onde era possível estar em grupo. No “miolo”, juntamos todos os cobertores e almofadas que tínhamos, nos agasalhamos com tudo o que foi possível, tentamos ficar o mais próximas possíveis e ver se conseguíamos pegar no sono. Obviamente, passamos em claro aquele noite fria. Nós que ainda tínhamos a árvore, os cobertores, as almofadas, todos limpos, e os nossos próprios corpos para nos esquentar, “morremos de frio”. Não conseguimos pregar os olhos não tanto pelo desconforto da árvore, pois a isso estávamos acostumadas e as almofadas davam um bom recheio, mas pelo frio, o frio cortante da madrugada em meio ao relento urbano, o frio da noite escura e erma do meio da cidade, o frio tão habitual aos sonhos dos moradores de rua – uma fusão diferente começava a acontecer naquela vivência, estávamos nos fundindo a eles.

2. Sexta-feira, 01/06/2007

Nossa segunda manhã acordou inebriada da constante atmosfera de violência que paira sobre as ruas do centro²⁴⁷. Por volta das 6hs chegou aos “pés da árvore” um

247 Vale fazer o adendo de que morei muitos anos em diversos locais do centro de São Paulo, o que foi fundamental para este meu fazer artístico.

rapaz, bêbado, raivoso e “causando”. Estávamos as três *performers*²⁴⁸ sobre a árvore, havíamos passado a madrugada em claro e “mortas de frio”. Àquela altura o sol começava a despontar, além de cansadas nossos sentidos começavam a se dilatar – uma das descobertas empíricas das vivências em árvores foi o impacto que elas causam sobre os sentidos dos que permanecem sobre ela, como se alterassem seus funcionamentos, os “dilatassem” (em sensação de ampliação e porosidade/fusão), a visão ganha qualidades de rapina, a audição ampliasse, as cores tomam saliência, os poros e a casca tornam-se “uma coisa só”. Apenas o olfato passa a ter problemas, respirar nem sempre passa a ser mais fácil (poluição e mau cheiro), embora se permaneça mais atento à respiração.

Este é um ponto entre as vivências em árvores e as *qualidades de presença* / “presença performativa” – apenas o ato/a condição de estar sobre a árvore (em perigo, em locomoções que exigem atenção e esforços físicos intensos, em movimentação pela árvore majoritariamente movendo-se “com quatro patas”, vivenciando picos de estafa, exposto às condições climáticas, etc.) coloca o corpo em um estado de concentração ao instante, de potência e presença na experiência imediata. O que finda em ser um substrato dos “processos de presentificação” (ou práticas de presentificação) – seja das práticas meditativas, marciais, da presença cênica, das atividades esportivas, dentre outros – a concentração integral e potente da própria presença na experiência imediata. Esta é uma das características que fortalecerão também o devir-animal, a unicidade da experiência, potencialização do corpo e ampliação da integração com o meio (DEWEY).

Com relação à dilatação dos sentidos, supomos que é efeito de uma sensibilização instintual que a vivência naturalmente faz, do grande desgaste físico que ela provoca, da exposição constante “ao tempo” e às condições climáticas e pelo contato contínuo (mais como répteis que como humanos) entre pele e árvore. –, quando o impacto “do externo” sobre nós passa a tornar-se mais intenso – não só sobre o físico e as sensações, mas também as sensibilidades emocionais e psíquicas. O rapaz, no “pé”, continuou a beber e “causar” até umas 8h da manhã, quando resolveu subir até o galho mais perigoso da árvore (a aproximadamente 60 metros de altura), ainda mais bêbado. O movimento coletivo do URUBUS e também de alguns transeuntes foi tentar persuadi-lo da ideia. Mesmo o nosso silêncio (das *performers* sobre a árvore), após quase vinte e quatro horas, se quebrou. O rapaz aparentava ter uns trinta e alguns anos, evidentemente

248 Carol Pinzan, Ivana Santos e Miriam Blanco.

não era da rua, mas, também evidentemente, à margem. Gritava que ia subir e que “foda-se todo mundo”, que “vou ficar aqui mesmo”, que “se eu quiser eu me joga” e que “se alguém tentar subir aqui ou chamar a polícia eu pulo, que eu só estou precisando mesmo é de um pretexto”. Após tentativas de conversa, após violentas discussões, aparentemente pelo cansaço (do rapaz, do URUBUS e dos transeuntes), calaram-se todos, por um longo período.

Até que, suavemente, uma das *performers*²⁴⁹ conseguiu estabelecer uma conversa com ele, que ainda estava sentado lá no alto, agora em também silêncio. Uma conversa banal, descontraída, que após um tempo levou-o a descer, queria “jogar um tarô” – a *performer* é também psicóloga e “bruxa”²⁵⁰, um dos dispositivos relacionais que havíamos previsto (e usamos) nesta ação foi o diálogo com a feirinha de domingo da Praça da República, quando “montamos uns tabuleiros” interativos/relacionais para as pessoas sobre a árvore (o “tabuleiro” da cartomante era um desses) –, e do/no jogo, fez-se a luz: o rapaz havia saído há uma semana de uma clínica psiquiátrica, tentara se matar, estava viciado em cocaína, desiludido e desempregado, morava com a mãe, perdeu a namorada, “andava revoltado” (como expressou). “Recolhidos” em um dos troncos os dois passaram um longo tempo conversando, algumas vezes o rapaz chorou, enquanto a “vida na árvore voltou à sua rotina”. Após um período juntaram-se “a nós” (as duas outras *performers* que estavam no “miolo da árvore”), ele pediu desculpas pelo incômodo. Conversamos um pouco, ele sorriu, descendo-se para juntar-se aos outros *urubus* que estavam no chão. Conversou, observou, afastou-se um pouco até os “pés” de outra árvore próxima e ficou de longe, contemplativo e silencioso. Voltou, recebeu uma esteira de palha de um *urubu*, deitou-se nos “pés” da árvore e dormiu um longo sono inocente. Acordou no meio da tarde (quando já se instauravam “os piratas”²⁵¹), conversou com outros transeuntes que se aproximavam curiosos com a ação, “dava explicações” do que estava acontecendo, ajudou os *urubus* com a “suspensão da cama”, agora mais integrado e descontraído. Até que voltou a subir na árvore para se despedir, deu um abraço em cada uma das *performers* e partiu: “essa noite eu vou pra casa”.

Neste mesmo dia duas situações que nos acompanharam (e duas pessoas) se apresentaram: o Cachorrão e “os piratas” (com eles, a Paulinha).

249 Ivana Santos.

250 Taróloga, facilitadora de círculos de cura e de cursos com ervas medicinais – aromaterapia, banhos, defumação, florais e fitoterapia –, aplica terapia com pedras, dentre outros.

251 A turma de meninos de rua que integrou-se à grande parte da vivência, ver adiante.

A primeira vez que vi o Cachorrão foi no dia anterior, ainda pela manhã, quando de cima da árvore o vi de longe, me chamou a atenção porque penteava o cabelo com aqueles pentes de plástico coloridos – o dele era verde, daqueles que parecem escovas de limpeza, que tem que enfiar a mão dentro para pentear – se aproximando, quando vi pessoas olhando para cima da árvore olhou também, tomando um susto e caindo na risada. Estava sóbrio, a garrafa de dois litros debaixo do braço de plástico transparente com um líquido (não totalmente cheia) que, provavelmente, era aguardente, era a única coisa que denunciava a sua situação de rua, vinha alinhado, os cabelos até pareciam ter gel. Depois de um tempo, não o vi mais. Até perto da hora do almoço, nas vivências em árvores não nos atemos às horas, ao relógio, existimos de acordo com o ciclo de sol e lua, de fome e sono, e da cidade (em fissuras ao “domínio do tempo” de Bey). Assim, nos orientamos minimamente com relação aos horários de início, meio e fim do expediente pelo contato com o contexto. –, quando o vi novamente, agora deitado nos “pés” de outra árvore, nos observando ainda com a garrafa debaixo do braço, um pouco mais vazia. No final da tarde veio com um amigo, os dois transfigurados (bêbados), ainda com a garrafa nas mãos agora prestes a esvaziar-se. E à noite voltou, parecia um pouco mais sóbrio que da última vez, conversou um pouco com os *urubus* que estavam no chão e nos gritou (mandando beijos e acenando): “Meninas, eu vim dar boa noite! Boa noite pra vocês meus amores! Bom descanso! Amanhã eu venho ver vocês! Tchau!” (nada havia nos falado antes, depois soubemos que ele havia perguntado, já à noite, para os *urubus*, se podia falar com a gente).

Na manhã seguinte (sábado), estava ele de volta. Ao vê-lo foi como se a passagem do tempo não tivesse existido, o mesmo cabelo, a mesma roupa, a “cara boa amanhecida” e a mesma garrafa transparente, com uma quantidade de cachaça semelhante à manhã anterior. Vinha sorrindo, agora já falando diretamente: “Bom dia meninas lindas! Passaram bem? Dormiram bem? Fez frio, né? E como estão aí em cima, tudo azul?”, e ria. Sua alegria matinal inevitavelmente nos alegrava. Ficou mais tempo no “pé” da árvore pela manhã, conversou mais, perguntou do rapaz que também estava sobre a árvore, tentou conversar com ele, mas saiu dizendo: “Ah, então se joga!”. Na hora do almoço, neste dia, ele não apareceu, veio para o meio da tarde – e a cena se repetia, como se não houvesse havido o tempo, agora ele já estava bêbado, a garrafa esvaziando-se, seu cabelo despenteado e ele transfigurado. Esta é uma realidade do habitar as ruas, transfigurar-se. Como se a sua condição me levasse a adentrar também um buraco no tempo, ao qual ele me convidava, me recebia e me conduzia. A cada vez

que eu adentrava este buraco o tempo não havia existido – ele era o ponteiro, o relógio se marcava pelo ciclo da sua face, daquele ser, daquele corpo, que amanhecia alegre e são, que entardecia entorpecido, que anoitecia transfigurado e que deitava-se esperançoso com o alvorecer. Todos os dias, a mesma roupa, o mesmo pente, o mesmo ciclo e garrafas (na terceira manhã sua garrafa era diferente, verde).

Também naquela segunda tarde, de repente, não é possível dizer ao certo de onde, surgiram “os piratas” (como os apelidamos) – uma turma de umas quinze pessoas (entre jovens, crianças e bebês). Piratas porque em nossa *zona de pirataria poética* fomos pirateados por eles, piratearam nosso silêncio, piratearam nosso sossego, piratearam nossa paz, piratearam nossa organização, piratearam nossa “privacidade”, piratearam tudo, de timões em punhos, eles eram os verdadeiros corsários. Sobre a árvore o dia passou entre: “Tia, pode subi?”, “Tia, o que cês tão fazendo aí?”, “Tia, por que cês tão de amarelo?”, “Tia, a gente pode morar aqui em cima com vocês?”, “Tia, essa árvore é bonita, né?”, “Tia, fala pra ele parar!”, “Ô tia!”, “Ah tia, deixa eu subir de novo, não vou puxar cola aí, prometo!”, “Ih tia, a polícia, deixa eu tirar os bagulhos lá debaixo!”, “Tia, cê tá com fome? Se tivê a gente arruma comida pra você.”, “Eu, dizer meu nome? Digo nada. Ninguém sabe meu nome não tia, eles me chamam é de Gordinho.”, “Ô tia, não to fazendo nada.”, “Hey, moleque! Devolve minha cola! Ele roubou minha cola tia...”, “Ah tia, cê não manda na árvore! Eu vou subi! E vou subi com cola!”, “Ah tia, deixa eu entrar!”, “Tia, a gente vai ali dá um rolê e já volta!”, dentre tantos. Naquela tarde, pelas tantas venturas, haviam apenas *urubus* mulheres na praça – eu, Miriam e Ivana sobre a árvore, Dani nos seus “pés”, Ana cuidando de todas as coisas no coreto, Bruna fotografando e Ari ajeitando a iluminação noturna²⁵² – não sei se pela atmosfera maternal que se criou “os piratas” nos adotaram. Quando voltaram “do rolê” traziam colchões e cobertores, que colocaram nos “pés” dizendo: “Tia, a gente vai morar aqui com vocês.” Então, desenvolvemos atividades lúdicas com eles: dinâmicas de desenho, capoeira, pega-pega na árvore, jogo de bastão, cipó, “o que fosse possível”, em meio ao constante estado alterado e disperso em que vivem, sempre de garrafinha²⁵³ plástica (com cola) nas mãos.

252 Miriam Blanco, Ivana Santos, Dani Boni, Ana Paula Moreira, Bruna Bittar e Arianne Vitale.

253 Ao lembrar das garrafinhas plásticas nas mãos dos moradores de rua me lembro das ilhas de garrafas plásticas que, tomando grandes extensões de água, boiam correnteza abaixo do Rio Tietê (“com quem” convivi entre 2005/2006, ao pilotar uma voadeira no espetáculo BR-3). Como se elas marcassem um escoar da Vida, que vai escorrendo das nossas mãos, dos nossos dias, nos tempos atuais, nas grandes cidades, simplesmente a se esvair, esgotar-se, ser asfixiada.

(F.78 e 79)

Em nosso acordo “entre piratas”, na árvore só era permitido ficar sem cheirar e sem fumar (cola e cigarro). “Cláusula” que passou a inibir a subida dos mais jovens, ficando apenas as crianças ainda interessadas “na brincadeira”. Exceto uma adolescente, Paulinha. Paulinha era a única menina entre “os piratas”, tornou-se nossa aliada, foi a primeira a rejeitar a garrafinha plástica pra não perder a possibilidade de ficar sobre a árvore, enquanto eles iam e vinham sedentos em suas fissuras, ela permanecia em cima conosco.

Nesse dia descobri que “os piratas” em sua “face de rua” assumem *personas*. Alguns chegam a contar as suas histórias, como chegaram à rua, por que estão na rua, mas nunca, os seus nomes. Ao chegar “na rua” assumem outros: Roberto, Cachorrão, Paulo, Paulinha, Gordinho, Jonisley, William, Dona Maria, todos, seres com quem coexisti, todos, seres inventados. (Mais uma vez eles me tragam para um buraco no tempo, onde o ser e o não ser são legiões.) Inventados por eles próprios, dadas as circunstâncias da vida. Quem me revelou este segredo foi Gordinho, quando me contava que saiu de casa porque “na minha casa todo mundo é da rua, ninguém é de casa mesmo”. Foi quando me senti à vontade para perguntar para o Alemão, “e você?”. “Saí de casa porque a minha mãe morreu”; e desceu de volta à terra.

No chão, Dani Boni vivia uma história diferente. Dani estava grávida, desde a vivência na Praça Roosevelt, ela vinha “imersa” nas raízes, naquela vivência ao longo de vinte e quatro horas, nesta, de modo mais orgânico ao longo dos dias. Em dado momento desta tarde, Dani encostou-se mais próxima a uma raiz para descansar um pouco, sentir o sol se pôr, respirar do intenso frenesi da interação com “os piratas”, quando um menino se aproximou e sentou-se ao lado dela. Primeiro ficou em silêncio, depois tomou coragem e perguntou se podia fazer carinho na sua barriga, que assentiu.

Acarinhava a barriga dela e perguntava: “dói?”, “será que a criança sente?”, “você sente diferente?”, “cê tem mais fome?”, “vai ser menino ou menina?”, “já tem nome?”, “ninguém pode saber, mas meu nome é Rodrigo, tia.” – uma fenda. O menino contou seu nome, antes de contar a sua história. Estava na rua não fazia muito tempo, “um ano e pouquinho, eu sou lá da ZL” (zona leste). “Não aguentava mais ver o namorado da minha mãe bater nela, ela tava grávida. Meu pai já deve ter morrido, eu nunca mais vi. E minha mãe é trouxa, batia em mim por causa dele. Como eu ainda não sou grande, não sei me defender, vim pra rua. Nunca mais voltei. Minha mãe eu não sei, deve dar graças à Deus. Tenho pena da minha vó, coitada. Mas seu for na minha vó, ela vai me dar pra minha mãe e não quero mais morar com ela. Só que eu queria conhecer meu irmão, ia ser menino²⁵⁴.” Foi quando deitou em seu colo e chorou.

(F. 80 e 81)

3. Sábado, 02/06/2007

Uma adaptação significativa aos nossos “planejamentos arbóreos” foi necessária, as camas (os balanços vermelhos gigantes) seriam três, mas diante das novas possibilidades físicas da árvore seria possível suspendermos apenas uma. Menos mal, revezamos, cada noite uma dormiu na cama. E as outras “ficaram aqui no miolo mesmo”. Assim, tiramos no “jokempo”²⁵⁵, de sexta para sábado quem estrearia seria Ivana. Eu e Miriam ficamos no miolo, mais uma vez cobertores, roupas e almofadas, nos “pés” da árvore, aconchegados, “os piratas”. Ao “deitar” lembrei que havia passado a noite anterior em claro, ao “deitar” lembrei do dia que havia se passado, ao “deitar” percebi que estávamos dentro de uma fenda no tempo – um lugar onde a pausa e suspensão, a velocidade e o caos são todos materiais –, lembro de ter visto uma estrela,

254 Material retirado de diário processual da *performer*.

255 Aquela forma de seleção lúdica com a pedra, o papel e a tesoura.

um céu invernal aberto e dormi. Quando para a minha surpresa, no meio da noite acordo com gritos dos “piratas” lá embaixo e uma grossa corrente de chuva que descia pelos troncos da árvore e molhava as minhas costas – chovia, uma chuva torrencial. Gritávamos a Ana, que estava no coreto a uns cinquenta metros da árvore. Ivana estava bem, abrigada. Eu e Miriam tentávamos proteger as coisas – cobertores, almofadas – na árvore “não chove só de cima”, na árvore “chove também pelos troncos”. A água recolhida por sua copa escorre todo o seu tronco, molhando todo o seu “corpo”, ficando ela própria molhada. Além disso, “miolos” como o nosso ficam sujeitos a virarem “piscininhas” (e em muitas árvores urbanas, de ratos). A chuva e o vento eram tão fortes que, naquele momento, era possível apenas pegar a lona com a Ana no solo e nos cobrir, mais nada. O resto da noite, passamos assim, embaixo da lona, perdendo gradativamente as nossas almofadas e cobertores que se encharcavam com a água que escorria pelos troncos, ficando ensopados e nos ensopando, mais uma noite sem dormir.

A manhã de sábado despertou deserta, “os piratas” não estavam, o Cachorrão ainda não havia aparecido, quem não sabia que estávamos ali sequer olhava, passavam distraídos sob as sombrinhas, ainda garoava. Foi quando Ivana gritou do seu “palacete” (suspensa a trinta metros de altura, vinte metros distante, tendo passado a noite deitada, protegida e quente): “Tá tudo bem aí?”. E rimos. Tudo “em nós” estava ensopado – nossos cobertores, nossas almofadas, nossas roupas, nossos corpos, nossos pertences no coreto (só foi possível proteger os equipamentos eletrônicos, choveu pelas laterais do coreto e por suas muitas goteiras). No amanhecer do dia estávamos sós na praça (as três sobre a árvore e a outra no coreto), quem passava era um rastro tão veloz que quase não se via. Ana nos serviu um cafezinho quente (inesquecível cafezinho quente), e uma pergunta pairava entre nós: e agora? Não dormíamos há duas noites, estávamos ensopadas, na semana mais fria do ano, havíamos perdido tudo o que poderia nos deixar quentes, a árvore estava molhada, não dava pra ficar sentada, não tinha ninguém na rua, doíam nossas mãos, nossos pés, nossas costas e agora, íamos mesmo ficar mais dois longos dias ali? Como?²⁵⁶ Perguntas que atravessaram todos, embora não tenhamos expressado-as no dia. Apenas nos olhávamos, claramente cansados, claramente duvidosos, claramente frustrados e preocupados, mas na “respiração coletiva” sustentando o nosso elo invisível, em prontidão e abertos. Havia em nosso íntimo a

256 Vale lembrar que fizemos a ação de modo independente, assim, os cobertores e as almofadas que estavam ali eram todos de pessoas do grupo, ou seja, não tínhamos mais muitas opções em casa.

dúvida, o cansaço e mesmo a vontade de ir embora, mas uma força ainda mais íntima nos impedia de dar vida àquelas vozes.

Logo após o despontar do dia os *urubus* que, em suas casas estavam sintonizados conosco, chegaram. Trouxeram novas roupas e esperança, o primeiro passo seria, então, reunirmos nossas energias para montar uma “barraca” na árvore. Foi quando o Cachorrão chegou: “Gente! Eu vim ajudar vocês! Vamos ajudar essas meninas que estão aí em cima da árvore que elas estão muito bonitas aí.”. E assim passamos largas horas do dia, que permaneceu chuvoso. Com a barraca montada seria possível pensar melhor, enquanto isso os *urubus* que estavam no solo (Ana, Mavu, Rodrigo, Rica, Ari, Flor, Fafá e já a essa altura também Cachorrão) tinham um grande trabalho pela frente, “dar um jeito no coreto”²⁵⁷.

Sobre a árvore um dia frio, permaneceu garoando a manhã toda, quase não havia pessoas na praça, as que passavam vinham de sombrinha e pouco nos percebiam, no sábado chegou o silêncio. E depois de tanto calor humano do dia anterior, ele vinha primeiro com um vazio. Nem o bastão²⁵⁸ tinha “raiado”. O interessante é que era o dia do oeste (o mestre), do urso e da caverna (porque dizem que as forças rituais têm dessas coisas, “você chama e elas vêm”).

Sobre a árvore ainda pensava em estratégias, buscava observar o grupo, ver como estavam todos, como estávamos, qual era a “cara do tempo” (terrivelmente nublada), como poderíamos amenizar as coisas, suspender uma fogueira? Ligar para os amigos para angariar cobertores? Será que criamos um platô aqui em cima? Pensei. E ouvi: “Oi! Olha, eu passei aqui ontem, trabalho aqui perto, daí eu vi que vocês ficaram aqui o dia inteiro e me falaram que cês vão ficar aí até segunda?! Então, eu tava vindo trabalhar e pensei se vocês iam estar aí ainda, eu trouxe um chocolate, ó?! Pega, tá quentinho. Depois quando eu tiver voltando eu venho pegar a garrafa. Cês são doida! E como é que cês dormem?” Ouvi a resposta, naturalmente, permaneceríamos ali. Naturalmente.

Ao longo do dia as pessoas foram chegando, amigos, desconhecidos, transeuntes, diversos, com diversos tipos e níveis de “sustentação”. Este rapaz com uma garrafa térmica cheia de chocolate quente, logo, Maíra²⁵⁹ com cobertores, luvas e cachecóis. “O Rica Saito trouxe mais um edredom” (alguém falou), a Paulinha voltou:

257 Resgatar o que desse pra resgatar, torcer, estender, limpar, secar, tirar, desmontar, etc.

258 Os bastões trazidos pelos integrantes-urubus todas as manhãs e que “giravam” nossos ciclos.

259 Maíra Mesquita (“das estrelas” – o sistema solar).

“Ó tia, não é que as menina da árvore são da árvore mesmo?! Ó tia, trouxe um café pra gente.”. Um senhor, passando sob a árvore nos viu e, primeiro, puxou conversa. Depois, começou a nos jogar versos. Daí soube que tinha ali um músico(-*urubu*, Rodrigo) que era sanfoneiro: “Ah, não acredito! E você tem uma gaita²⁶⁰ aí?” “Pedindo-a”, quando recebeu “a gaita” se fez em seresta pra gente, cantando e tocando músicas tradicionais do sul, do Paraná, de onde vinha.

E no começo da noite: “EU NÃO ACREDITO! EU NÃO ACREDITO! Vocês estão aí mesmo? Porque eu não acreditei. Ele chegou em casa na quinta-feira e disse: (Fulana)²⁶¹, tem umas meninas lá em cima de uma árvore na República. Eu disse: Tem não homem, e pra que que ia te mulher em cima da árvore da República, deixa de mentira.. Daí na sexta vem ele de novo: (Fulana), eu to dizendo, tem umas mulher lá em cima da árvore da República e tão dizendo que vão ficar lá até segunda. Ôche, eu pensei. Mas pensei, tem loco pra tudo né, então até que pode ser. Mas menina, eu fiquei pensando naquele negócio, não falei nada. Mas fiquei pensando, e que danado é que essas mulher tão em cima da árvore e não querem desce? Tá bom, fui dormir. Quando eu acordei de madrugada com aquela chuva já acordei gritando: Ô (Beltrano)! E as menina em cima da árvore? (Risos.) Meu Deus do céu, e não é que cês tão aí em cima mesmo?!”. Vinham com outros três casais da zona norte, ela, a mulher, disse ter falado tanto no ouvido do marido que ele “me trouxe pra ver as meninas na árvore. E olha fia, eu pensei que cês deviam estar com fome, então eu trouxe bolinho, trouxe café nesta garrafa, aqui tem suco ó, de goiaba, eu que fiz. Como é que faz pra levar pra vocês aí em cima? Vocês vem pegar?”.

Aquilo que parecia um “desastre ambiental” nos soou como um vulcão de afetos rasgando o ar em erupção e nos enchendo de desconhecido fôlego: começava a salientar-se algo também inexplicável que acontece nas vivências em árvores, a irradiação de “ondas de amorosidade”. Como se dela esferas de afetuosidade cercassem as calçadas, rasgando os véus que cobrem nossas vistas e nossos rostos cotidianos, esvanecendo camadas invisíveis de dureza interior que às vezes nem reparávamos ter. Ao olharmos o outro passamos a ver *um* outro, que é o mesmo (mesmo não sendo, não importa). Provindo dos mesmos primatas, também um filho de alguém, tem fome, sente medo, sorri, contém em si latências de violência, têm feridas e é dotado da transmutação, possui poderes de cura, também ama, que já se sentiu sozinho, sonha, *um*

260 Na região sul do Brasil, de onde ele era, a sanfona chama-se gaita.

261 Não me lembro de seus nomes.

outro. Na efemeridade das vivências caem “máscaras” – classe social, camada cultural, situação econômica ou gênero – aos seus “pés” as pessoas/cidadãos passam a se relacionar naturalmente, sentam lado a lado, conversam, trocam opiniões, fazem piadas, pessoas que normalmente não notariam umas para as outras, que teriam raiva ou medo. Foi interessante descobrir o efeito desta plataforma de pesquisa, de deixarmos “subliminar” para as pessoas “o que estamos fazendo ali” (que aquilo é uma *performance*, que vamos passar tantos dias na árvore, que somos um coletivo artístico, etc.). Esta informação ela existe fragmentada, há momentos de maior fluxo de pessoas em que um já sabe e corre o boca a boca, mas muitas pessoas passarão pela vivência sem saber ao certo o que é aquilo e isso gera o tal efeito: elas passam a conversar entre elas. Da mesma forma como nós, coletivo artístico, servimos apenas como um pretexto para que ele, o “senhor com a gaita”, exiba a sua “*performance* artística” subvertendo a sua situação de “público”, nós somos não o “agente relacional”, mas apenas o dispositivo, o pretexto para que os cidadãos troquem e enxerguem a si mesmos. Ou para que olhem a natureza e apreciem a sua “*performance* natural”. Muitas vezes no trabalho da Árvore não “estamos lá” para nós revelarmos, mas apenas para sermos meios, pontes ou espelhos. Nessa noite foi assim, um rapaz, morador de rua, que havia passado a tarde pelos arredores, agora sentado com as outras pessoas nas esteiras de palha, fazendo música, contou que era o seu aniversário, dezenove anos – deu tempo de correr na padaria mais próxima e comprar um bolo, após um dia tão desafiador fomos presenteados com a sua festa de aniversário comunitária.

4. Domingo, 03/06/2007

Dia de feirinha na República. Aquela foi a minha noite de sono (“na cama”), confesso que quando acordei o domingo já estava instaurado: de feirinha na República e na árvore. No domingo receberíamos um grupo de *performers*²⁶² convidados que viriam passar o dia conosco, de vermelho. E com eles vieram muitas outras visitas, visitas o dia inteiro: as pessoas que iam visitar a feirinha ficavam sabendo ou nos viam e vinham curiosas, não parou de subir gente na árvore, não paramos de ser solicitadas e, o mais curioso, não paramos de ser alimentadas. Por alguma razão as pessoas vinham da feirinha nos trazendo comida, muitas nem perguntavam a ninguém por que estávamos ali, vinham, simplesmente, e nos deixavam comida. Não sei se porque viam as outras

262 Fabrício Licursi, Fernanda Castelo Branco, Luciana Paez e Thiago Amoral.

peessoas fazendo, se achavam que aquilo fazia parte “do jogo”, se porque nos olhavam como a bichos em um zoológico (ou macacos em uma árvore), mas a todo momento chegavam: pastéis, açais, pipocas, yakisoba, tempurá, milho, sucos, água de coco, chocolate, maçã do amor, bolo, brigadeiro, etc. Alimentos que recebíamos de bom grado, compartilhávamos com um morador ou outro que estava por ali (“os piratas”, após a chuva, não haviam voltado, apenas Paulinha. O Cachorrão era já um *urubu*, desde a tarde anterior em que nos ajudou no coreto passou a dormir nele com a Ana.), e comíamos – que isto aprendemos também na prática, habitar as árvores dá uma fome insaciável.

Nossa última noite, no dia seguinte segunda-feira iríamos embora. Ao pensar nisso, um novo vazio: “Como ‘calçar os sapatos’? Como voltar a viver no chão? Como voltar pra casa? Como voltar à minha rotina? Como deixar pra trás esta sensação de liberdade? Sem teto que me proteja, sem agenda que me lembre, sem relógio que me aperte, sem distância que me prenda, sem nada que me falte. Como fazer o caminho de volta? Seria de volta? Que caminho era esse?”. Foi quando me lembrei que há poucas noites tudo o que eu queria era “a minha casa”, o “meu quarto”, o “meu chuveiro” quente – sem querer havia me tornado “de rua”. Minhas mãos e meus pés eram como garras, nas vivências em árvores “entendemos o porquê” dos aspectos de garras (grossas, sujas, grandes, de unhas compridas) que mãos e pés dos mendigos acabam tomando. Cheirávamos mal, mesmo trocando os macacões todos os dias (branco, amarelo, preto e vermelho), empestávamos todas as cores com um cheiro em nós que nem mesmo nós conhecíamos ou suportávamos. O banho nesta vivência era um banho um pouco mais escondido, havíamos instaurado o nosso “banheiro” em um canto da árvore, um lugar voltado para um lado da praça menos movimentado e que já era utilizado pelos moradores de rua como “banheiro” – só que nós, vinte metros acima. Ali criamos apenas um sistema com balde e cal, quase ninguém nos via (nesta vivência optamos por maior “privacidade”) e tínhamos abastecimento de água mais simples que das outras vezes. Fedíamos não pela falta de água, mas começávamos a cheirar como os mendigos porque algo em nossa essência passava a ser como a deles, algo em nós passava a ser como eles, nossos devires-mendigos, mas isso é subjetivo demais.

Na concretude das coisas, a Paulinha lá debaixo me perguntou algo, para o qual respondi: “Fica tranquila, eu moro aqui do lado”²⁶³. A gente combina, eu venho aqui e te

mostro”. Ao ouvir aquilo, percebi que a sua expressão de súbito mudou. Uma mudança discreta, mas algo se alterou. Ela desconversou um pouco e saiu. Depois a vi de longe (estava ficando no coreto junto com a Ana e o Cachorrão), se aproximou correndo, subiu, ficou um pouco na árvore e uma hora disse: “Peraí tia, eu vou ali rapidinho e já venho.”

Naquela noite, chegou nosso último visitante, Jonisley – fazia questão de dizer, “com Y no final”. Um menino franzino, baixinho que, claramente por inanição, parecia ser mais novo do que era (não dizia sua idade, não gostava). Na árvore ele tinha a agilidade de um “pequeno macaco”, dizia que subia sempre, que também gostava de dormir em árvores. Ficou apaixonado por semente de abóbora, comeu todas as que ainda restavam. Pequeno do jeito que era conseguiu se encaixar em um buraco que havia no “miolo” da árvore, se cobriu e dormiu conosco. Paulinha não voltou.

5. Segunda-feira, 04/06/2007

Na manhã seguinte quem veio nos acordar – “agora”, como “devir-árvore”, “devir-macaco”, “devir-réptil” e outros devires, dormíamos bem à noite (salvo qualquer imprevisto) – foi o Cachorrão, com uma bandeja de café da manhã: “Bom dia meus amores! Hoje o Cachorrão preparou um café na cama pra vocês.” Naquela noite, a última, Ana havia ido dormir em casa. O dia seguinte, de “saída da Árvore”, era como um “dia de mudança” – desfazer a “casa da República”. Na última noite apenas o Cachorrão era nosso guardião, apenas ele dormia no coreto com as nossas coisas (computadores, instrumentos, amplificadores, projetores, etc.). Na nossa última manhã foi o Cachorrão – que há dias andava para lá e para cá, sóbrio, sem garrafa na mão – que nos acordou. A fusão “estava feita”, éramos “como eles” e eles “como nós”. Mas nem tanto.

Ao começarmos as desmontagens – camas suspensas, coretos, etc. –, Cachorrão e Jonisley, como se tirados de um sonho, perceberam que “chegara ao fim”, acabou o “universo possível”, estávamos indo embora. Não havíamos nos tornado como eles, tínhamos casas e estávamos voltando para elas. Não estaríamos mais ali naquela noite, no dia seguinte ou em qualquer outro, não morávamos na rua, estávamos só “fazendo de conta” – foi quando descobri uma face ficcional que construíamos. Cachorrão, revoltado, não deixava os *urubus* guardarem as coisas no coreto, inconformado, chorava como um menino. Perguntava-nos se íamos mesmo deixá-lo, se íamos mesmo embora e gritava aos prantos: “A gente era uma família!”. E mesmo que tentássemos quaisquer

palavras, havia uma clareza tão aguda naquela sua dor, na insanidade da sua expressão, nem tão lunática, que pela primeira vez avistamos “a farsa”; o que profundamente nos tocou. Percebemos outra face da moeda que forjávamos, vista dessa face, da face deles. Um mundo que era possível, extraordinário, restaurador de laços e efêmero como para nós, mas que tocava em instâncias mais sensíveis que imaginávamos – o afeto, a família e a casa. E talvez menos em movimentos restauradores que destruidores. Jonisley, também consciente do que se passava, não deixando tão claro o que lhe acontecia começou a ficar incontrollável, jogava as nossas coisas de cima da árvore, nos jogava pedra de longe, nos insultava, tentava nos cuspir, nos chamava de mentirosas, atrapalhava os *urubus* que estavam lá embaixo, etc. Observando aquilo acontecer me veio uma lembrança, a expressão de Paulinha. Ali, na reação deles, enxerguei a sua face diante minhas palavras, quando se revelou o “véu ficcional” que nos separava. O abismo, que apenas fraturamos, mas que impõe a sua garra sobre nós. Eu, ainda coberta por ele, não entendi, não o avistei quando se desfez. Era sincero que iria posteriormente até a praça para tentar vê-la, que daria o meu endereço para ela – isso já havia se passado com o Roberto na Praça Roosevelt, geralmente acompanho longos períodos as árvores antes e depois das vivências. Mas a questão ali não era a sinceridade do meu coração, mas o fato, e no fato, nada mudava. Ela continuaria sendo uma menina de rua e eu seguiria a minha vida. Naquele momento, com aquela lembrança entendi que Paulinha havia feito a escolha de não se despedir, ela não queria nos ver saindo da árvore, não queria nos ver indo embora, manchando o véu. Por isso, foi embora.

(F.82 a 84)

Imersas nesta intensa despedida, sobre a árvore uma *performer* pintava o corpo da outra de branco. Paralelo a isso, a praça era invadida por uma outra parte do bando, outros *performers-urubus* realizando uma URUCUNZADA até chegar “na árvore”. Pintadas de branco, as três “*performers arbóreas*” desciam pelos troncos e galhos até

chegarem em um balanço vermelho, comum, suspenso mais próximo e perto do “público”. Sobre ele recebiam suas máscaras rituais (desta vez, a partir de improviso dos pintores-*urubus* de acordo “o todo” – conosco, com o momento, com o contexto e com a experiência –): no corpo de Miriam foram grafadas palavras ditas pelo “público”, Ivana era um “devir-bromélia” que havia se descolado da árvore, eu era sangue em erupção saltando do ventre da terra pra explodir em estrelas e lua que cresce. Pintadas podíamos, então, descer do balanço e voltar a pisar o chão.

(F.85 a 87)

Dos póstumos:

Após as vivências, como mencionado acima, tenho o hábito de permanecer um período visitando com certa regularidade a árvore. Busco perceber alterações dos transeuntes com relação a ela, observar o contexto, ver transformações sutis na sua presença – ao realizarmos as vivências sempre buscamos empreender cuidados nela, limpeza das suas raízes, podas de galhos secos, jardinagem ao seu redor, cuidados com urucum, aplicando acupuntura²⁶⁴, dando banhos de ervas contra fungos, etc. –, dentre outros. Na República se passou o mesmo. Foi quando, em uma tarde, enquanto estava sentada perto da árvore observando-a, vinha um homem pelo caminho de pedras que passam bem embaixo dela; nos olhamos, o reconheci, mas não soube de onde. Ele olhou pra mim, olhou para a árvore, olhou para mim, olhou para a árvore e apontou pra mim: “Você tá aqui? Não tá ali não?” (apontando também para a árvore). À medida que ele se aproximava associei, era um homem que “passava na árvore” todos os dias, para mim,

264 A partir da acupuntura vegetal, que trabalha sobre a ideia dos meridianos de energia, mas vegetais.

antes do trabalho, na hora do almoço e no começo da noite. Sempre gentil, nos cumprimentava quando chegava e quando ia embora, apenas uma vez chegou um pouco mais perto para nos entregar um bonequinho de arame que tinha nos feito. Neste dia, ao chegar do meu lado apresentou-se, Paulo (aparentava uns quarenta e poucos anos) e perguntou se podia se sentar.

Perguntou sobre mim, o meu nome, onde eu morava, se eu tinha filhos, o que queríamos dizer “com aquilo”, como era o nome do nosso grupo e me disse: “Interessante encontrar você aqui, que sorte, que eu tenho que te contar uma história.” Foi quando Paulo me contou que na verdade não era um trabalhador, como aparentava ser, ele era um morador de rua. Mas ele não era morador de rua, então não dava pra saber. E ele era morador de rua, mas não queria ser. Ele não precisava ser, mas há dois anos e meio vivia nas ruas porque não tinha mais coragem de voltar pra casa. Paulo trabalhou muitos anos em uma firma como operário, um dia ele foi mandado embora, já fazia uns seis anos. Ficou com vergonha de contar para a mulher que tinha sido demitido, assim, saía pela manhã como se fosse trabalhar, mas andava em busca de um novo emprego. No começo, porque logo não arrumou nada e começou a beber. Então, saía de manhã para o bar e voltava à noite, e assim virou alcoólatra. Quando passou a voltar pra casa todas as noites, bêbado, sem coragem de contar para a esposa o que acontecia, segundo Paulo, foi quando, um dia, entre brigas, bateu na esposa e depois percebeu que sua filha de onze anos estava vendo. Disse que naquela hora se lembrou de seu pai, que ele odiava, porque batia em sua mãe. E, desesperado, foi embora. Fazia dois anos e meio, “morava” no ABC, mas não tinha coragem de voltar. Contou-me que durante os dias todos: “eu sentia aqui como se fosse a minha casa. Eu vinha de manhã e dava bom dia pra vocês... porque eu durmo no albergue, eu parei de beber, eu consegui... mas eu passava aqui e dava bom dia, e não ia embora não. Vocês não me viam, que eu conseguia ver que vocês enxergavam de longe, então, eu sentava naquela árvore ali ó?! Eu sentava ali e ficava lá o dia inteiro, vendo vocês. Todos os dias eu fiquei ali, até naquele dia que tava chovendo. Então? Eu vi o aperto de vocês. Eu vinha pra cá, não sei dizer também por que, mas eu vinha pra cá porque eu me sentia em casa. Naqueles dias foi como se eu tivesse tido de novo uma família. Eu sei que vocês têm família, todo mundo tem uma família, dá pra ver, e vocês são uma família também, dá pra ver também, mas naqueles dias vocês eram a minha família. A família que eu tinha, o lugar pra onde eu queria ir, era bom ficar aqui o dia todo olhando pra vocês, dava um sentimento de paz. Daí, depois que vocês foram embora, eu fiquei refletindo, se eu tinha

que tomar coragem e voltar pra casa. Por isso é bom te encontrar, é bom poder te falar isso. E, o quê que você acha?”

Conversamos longas horas, me contou detalhes sobre a sua história, sobre como se sentia, que às vezes ia até a saída do colégio da sua filha para vê-la, que estava até desconfiado de que ela estava namorando um menino, mas que não tinha coragem de falar com ela, ardente em sua culpa. Por fim subi na árvore para levá-lo, ele não havia tido coragem antes e estava curioso, queria ver a praça lá de cima. Quando fui embora combinamos que nos encontraríamos ali, no mesmo horário em uma semana, para que pudesse entregar umas ferramentas simples que estavam faltando para ele em seu trabalho – desde que foi viver nas ruas passou a fazer artesanatos. Uma semana depois, ele não estava. E ela, a árvore:

A árvore que nos acolheu, a incrível árvore de tão fundas e reveladoras experiências, em sua sabedoria mágica, havia ela nos escolhido, nos chamado. Ela se despedia. A poda feita pela prefeitura, obviamente uma poda drástica, levou-a ao desequilíbrio. Algum tempo depois da vivência era possível acompanhar a sua desvitalização: os galhos ficando secos, os troncos perdendo a cor, a copa, as folhas, gradativamente fomos vendo-a morrer. Até que a prefeitura, em mais uma obra, agora do metrô, cercou-a em um território – em uma atitude que parecia “queima de arquivo” –, e foi, antes que ela viesse ao chão eles próprios deram um jeito de “ajudá-la”.

3.4.5 24h na Praça da República, centro de São Paulo

Esta vivência foi realizada durante vinte e quatro horas, em outra falsa seringueira da Praça da República, durante a Virada Cultural 2011.

Nesta ação fizemos uma escolha de ocupação das árvores em maior caráter de intervenção urbana, estávamos mais interessados em uma interferência distanciada que, propriamente, em proximidades relacionais. Era o quarto ano seguido que fazíamos a Virada Cultural, assim, queríamos não nos posicionar criticamente não apenas com relação aos contextos cotidianos, mas também com relação a realidades do evento.

Assim, “enfaixamos” os 30 metros de diâmetro do tronco principal da árvore, como os seus 30 metros de altura, com cartazes²⁶⁵ em preto e branco que diziam: “Hoje não tem espetáculo! A todas as árvores mortas pela ação dos homens.”. No alto,

265 Lambe-lambes.

estávamos de preto pela noite e de branco pela manhã, como um luto. Sem nenhuma plataforma preestabelecida.

Um acontecimento particular foi o fato de termos sido reprimidos pela produção da Virada; no meio da madrugada os fiscais que caminham pelas ruas para comprovar que as atividades artísticas estão sendo realizadas iniciaram uma discussão conosco, que seríamos prejudicados, porque não podíamos fazer aquilo, tínhamos um contrato com a Virada, não podíamos “deixar de fazer a *performance*”, etc. Mas, justamente, suas atitudes vieram apenas comprovar isso, que ela já estava sendo feita.

3.5 *Corpos/*, um rito anárquico de celebração do instante

O trabalho *Corpos/*, como contado, teve início com um experimento (em agosto de 2006) durante o processo para a vivência de quatro dias na árvore. Havia o propósito de explorarmos a relação com a pintura corporal – pelos nossos interesses na *performance art* e na *body art*, e no desejo que vinha crescendo de aproximações com “primitivismos” (ritos, pintura corporal, devir-animal, bases de vida comunitária, práticas xamânicas, contato com a natureza, etc.) –, assim como, de explorarmos a pintura corporal na árvore. Neste primeiro experimento as pinturas corporais foram realizadas em sala do Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP) e de lá partimos, inicialmente, para uma árvore ainda dentro da Cidade Universitária. De acordo com as experimentações em espaços públicos que vínhamos experimentando, desta árvore seguimos para outra (recém-visitada no último sábado de treino público), no Vale do Anhangabaú. E nessa tarde nasceu este *happening*.

(F.88 a 90)

Conceito

A perspectiva da *body art*, no Projeto Árvore, ampara-se inicialmente em uma presença central: o corpo humano é, frequentemente, o suporte do objeto artístico.

Ao estabelecer que seu “tema central” é criar distintas *modalidades de experiência*, modela-se no corpo o objeto, em sua experiência. Ao se estabelecer que essas *modalidades de experiência* têm como principal espaço de ação os meios públicos (urbanos ou naturais) e uma abordagem relacional, supõe-se a troca direta com o outro e o meio como “a mídia”/suporte e “o fim”/objetivo. Assim, a experiência do corpo de quem faz e de quem interage serão os suportes da obra. Isso acontece nas vivências em árvores, quando a experiência de permanecer durante dias sobre uma árvore é a experiência central e que, ainda, gera outras experiências (no “público”) – como também subir na árvore, dormir na rua em uma “cama de papelão”, cozinhar na sarjeta com um “fogão” de tijolo baiano, abraçar um mendigo, etc. Isso acontece nas *performances* rituais *Diálogos Elementares* quando o coletivo conduz os participantes por vivências sensoriais, físicas, imaginativas, emocionais, cognitivas, sinestésicas, dentre outras. Isso acontece na intervenção urbana *Praia na Paulista*, quando cidadãos (artistas e não artistas) entregam seus corpos ao sol deitados em cadeiras de praia nos canteiros da avenida. Dentre outros trabalhos e situações que permearão desgaste, esforço e alterações físicas, escatologias, nudez, ferimentos, provações psíquicas, experiências sensoriais, ornamentações corporais, jejuns, limites emocionais, questões de gênero, etc.

Seria possível pensar que este é o objeto de todo suporte artístico, destinar-se ao corpo, à sua experiência. A diferença está no meio, no suporte. Pois o propósito não será criar uma superfície (um suporte artístico) para que ela, então, tome contato com o corpo do “público”/“receptor”. Será fazer do corpo do público um suporte de experiência, o suporte artístico; além de no corpo do artista. Por exemplo, uma vivência na árvore existe fortemente para que o corpo (do “público”) vire o suporte da obra, para que ele, ao vivenciá-la – seja parando para apreciar a árvore, seja se esforçando para subir na árvore, seja sentando sobre uma esteira ao lado de um morador de rua, etc. materialize a sua expressão, dê corpo físico ao seu conceito, modele o seu propósito, detone a sua tinta, imprima o seu gesto, transmita o seu texto, em outro caso poderíamos optar por apenas habitar árvores em quaisquer outras situações e contextos – por exemplo, isoladas. E ao terminar de dar fisicalidade à obra ele passa a ser, também, o que é/quem é visto – o corpo que é obra relacional, que “fecha a equipe”, preenche a experiência e a composição artística.

Mas é o trabalho *Corpos*/, a pesquisa que verticaliza e ampara mais explicitamente a investigação com a *body art* no Projeto Árvore – pelo fato de ser o

vetor central de ação a pintura corporal, por ser esta pintura a “base” de uma “máscara ritual”, por operarmos uma celebração ritual coletiva e pública que se faz presente na matéria do corpo/sobre o corpo (do *urubu* e do não *urubu*) e, em uma atitude antropofágica, pela ideia de trabalharmos uma *body art specific*, uma “arte do corpo” que considera também como suporte da obra o “corpo do meio”, o “corpo do contexto”, a cidade²⁶⁶ como “corpo relacional” –. E será, por fim, a interferência criada no “corpo da cidade” – arquitetura ou relações humanas – que o “suporte artístico” criado se consumará, disponível à apreciação pública.

Um dos fortes lastros das sociedades primitivas presentes na contemporaneidade são as apropriações da tradição da interferência visual/pictórica corporal – a pintura ou ornamentação corporal, a tatuagem e escarificação, etc. Na sociedade ocidental atual traduzida, majoritariamente, em maquiagens e tatuagens. E em outras, seguindo ainda tradições de demonstração da classe social (como os *Shadus*²⁶⁷), como símbolo iniciático (como no *Olubajé*²⁶⁸), como canais de comunicação cosmogônica (como os *Asurini*²⁶⁹), como marcadores de etapas de vida (como os *Kaiapó Xikrin*²⁷⁰), dentre outros. Ao longo da história das civilizações, distintas sociedades, para fins distintos, com materiais e tecnologias distintas, com simbologias e representações sociais

266 Fazendo a consideração de que “cidade”, para o caso prático da Árvore, poderá ser desde uma metrópole a pequenos povoados. Assim como, em específicos casos, também, quando realizado prioritariamente dentro de instituições culturais como o Sesc, por exemplo, tomaremos como “corpo” o seu complexo arquitetônico e inter-humano, tentando sempre investigar meios de chegar a suas “bordas” (o contato com a rua).

267 A classe mística hindu de ascetas andarilhos que cobrem seus corpos de cinzas dotados da simbologia da incineração dos seus laços individualistas (*ego*), familiares e materiais.

268 O Olubajé é o ritual dedicado ao orixá Omulu (ou Obaluaê, ou Xapanã) em religiosidades afrodescendentes (como o Candomblé), nele o indivíduo a ser iniciado, após passar sete dias “na camarinha” – isolado em um quarto, comendo e bebendo alimentos específicos, realizando rituais preparatórios específicos, etc. –, tem todos os pelos do corpo raspados e recebe uma pintura corporal composta com pontos brancos feitos de giz (pemba), simbolizando a varíola – território de Omulu (Senhor da Cura e das Chagas) – para, então, comparecer ao “banquete do Rei”, no qual será “assentado naquele mistério”. Ver: *O banquete do rei Olubajé*, José Flávio Pessoa de Barros.

269 Por exemplo, a pintura feita no ritual *maraká* dos Asurini (do Xingu), de contato com os espíritos dos mortos (Ver *Grafismo indígena*: 245).

270 Que realizam no bebê recém-nascido pinturas com urucum, simbolizando a sua relação ainda com o sangue materno e que, após a queda do cordão umbilical, realizam nele pinturas com jenipapo, quando o indivíduo inicia seu estágio de contato com a cultura material. Esta sociedade utiliza a pintura corporal para motivos cosmogônicos, rituais, cotidianos, de socialização, dentre outros, na qual as mulheres são as responsáveis pelas pinturas corporais. Ver: *Grafismo indígena* (143) e <http://www.nepam.unicamp.br/arqueologiapublica/revista/anais/arqueologia-e-tematica-indigena/PDFs/arquivo1.pdf>.

específicas, pintaram/ornamentaram²⁷¹ seus corpos para “vestirem-se” *de* ou *para* situações liminares.

Vestir *de*, por exemplo, os meninos das tribos Mursi e Surma, na região do vale do Omo na África²⁷², que ornem-se de pigmentos encontrados na natureza (terra, sementes, pós de pedras) e frutos, flores, folhas, cipós, penas, ossos; para celebrar a chegada da primavera. Vestem-se dela, ornem-se de liminaridades, criam sobre os corpos as mesmas marcas que se cobrem pela terra, entre o mundo deles e ela dotam-se do *entre*. Vestir *para*, por exemplo, a tribo dos Karajá²⁷³ que realiza a sua pintura corporal *jurè*²⁷⁴ em jovens masculinos que passam por rito de passagem, para que possam aprofundar o contato com os seres espirituais de sua cosmologia. Vestem-se para a liminaridade, para adentrá-la, para criá-la, para percorrê-la e para existir dentro dela. Ambas, expressões que trarão um mesmo dado – a ornamentação corporal veste o próprio ser do estado liminar, diante dela a liminaridade não está fora, no rito, nos mundos, na fenda entre eles, num “terceiro espaço”, na celebração social, dentre outros, a liminaridade está *no* corpo, o corpo se faz a zona liminar, impregnada nele, incorporada. Com a “máscara ritual” incorpora-se de liminaridade. Uma descoberta no *Corpos/*, o corpo dotado ele próprio da pulsão/existência/situação liminar, a liminaridade em latência.

Dentro dessa perspectiva a *body art* visitada no *Corpos/* se fará a fim de um *happening* ritual subversivo que opere instaurações de “celebrações” do instante. Esta ideia de celebração não precisará ser, necessariamente, festiva, será também, mas buscase a celebração na liberação e fruição de estados de potência, na explosão de estados de aprisionamento estabelecidos nos diversos sistemas de regulação da vida – sobre o corpo, sobre o comportamento, sobre o usufruto público, sobre o universo simbólico, etc. –. A partir desta perspectiva, a pintura/ornamentação corporal ganha *status* de “máscara ritualística”, o *performer-urubu* (dotado do “eu-liminar”) tem o ser potencializado a um estado de livre pulsão, interação e expressão na relação com “as coisas do mundo” (GUMBRECHT), e à medida que se relaciona com “as coisas” outras potencialidades de presença do outro, do espaço e do corpo social/as relações coletivas.

271 Além de outros – escarificação, mutilação, queimaduras, etc. –, mas irei me ater às ornamentações por ser esse o nosso foco.

272 Ver: *Natural Fashion*, Hans Silvester.

273 Nação indígena formada pelos Karajá, pelos Javaé e os Karajá do Norte e pelos Xambioá. Vivem ao longo do rio Araguaia e Javaés, em Goiás, Mato Grosso e Pará. (Ver: *Grafismo indígena*, Lux Vidal)

274 Ver *Grafismo indígena*, 1992: 202.

Com suas “máscaras rituais”/“eu-liminares” formam um bando nômade, irreverente, afetuoso e transgressor que, através da operação de “estados-anárquicos” de encontro com o outro, com o meio e com as próprias potências do corpo, imprimem “ritos de anarquia”. Criam percursos nos contextos com suas “zonas nômades” (territórios reverberados pelo bando) e em *deriva* – a invasão anárquica, performativa e celebrativa dos contextos (abertos ou fechados, públicos ou privados) –, que inscrevem e geram atos, interações e *corpografias* (BERENSTEIN) dotadas de distintos níveis de subversão. Seja a subversão com relação à experiência urbana (como, por exemplo, escalar um poste, beijar uma estátua, entrar em uma fonte, etc.), seja a subversão com relação ao comportamento social (como, por exemplo, invadir um ônibus pela janela, deitar-se na avenida e parar o trânsito, entrar seminu em um posto policial, etc.), seja a subversão com relação aos padrões de troca (como, por exemplo, abocanhar o celular de um desconhecido, tomar a vassoura de um gari e varrer a rua para ele, desamarrar os sapatos de um policial, etc), seja a subversão com relação às próprias corporalidades (como, por exemplo, equilibrar-se sobre um carro em movimento, deitar-se no colo de um mendigo, escalar o Teatro Municipal de São Paulo, etc.), etc. A ornamentação corporal não imprime só cor, traço, visualidade, ela impõe estados alterados, potências, devires, animalidades, pulsões, depoimento, permissões e possibilidades. Ao invés de cobrir, na verdade expõe, põe a pele do lado avesso.

(F.91 e 92)

Procedimentos de construção criativa

As ações do *Corpos/* podem partir do contexto – o contexto determinando as ornamentações e/ou a tônica das corporalidades – ou podem partir da pintura – as pinturas determinando os contextos escolhidos e/ou a tônica das corporalidades –. Escolhidos estes “horizontes maiores” – contexto, pintura e tônicas de corporalidade –,

são determinados os materiais utilizados na pintura – pigmento natural, tinta, *pancake*, *spray*, elementos orgânicos, etc. –, o intento do rito de pintura – se unitário, se fragmentado, se silencioso, se interativo, se sonorizado, se caótico, se público, se privado, etc. –, a forma como serão realizadas as pinturas – se fragmentada e simultânea, se unificada e coletiva, se com impressões de gestos/toques mais rudes ou suaves, se com pincel, com gravetos, com algodão, com as mãos, etc. – e os outros elementos que irão compor tanto o rito de pintura quanto as *derivadas* – paisagem sonora, “coreografia”, partilha de alimentos, círculos para as pinturas (feitos de pedra, de ferro, de pétalas, etc.), etc. –. E poderão agir tanto abertos à participação – ou seja, abrindo para que outras pessoas (previamente convidadas e as previstas) componham a ação ritual também tendo os seus corpos pintados – como *performers* ou outro –, quanto mais “endógeno” ao coletivo.

3.5.1 *Corpos/Anhangabaú – agosto/06*

Esta foi a primeira ação realizada, no experimento contado acima. Da Universidade de São Paulo até o Vale do Anhangabaú, no trajeto feito por carro tentava imaginar o melhor caminho, onde deixaríamos o carro, como chegaríamos à árvore (que fica bem no centro do Vale), elaborar o que propor às *performers* na interação com a árvore, como tirar melhor proveito do experimento, etc. E enquanto me aprisionava nestes pensamentos práticos, ao olhar os corpos pintados, ao sentir o meu próprio corpo vermelho a única coisa que vinha à minha cabeça era: “não proponha, está. Não pense o percurso, deixe. Não se importe com a carteira de identidade, ela já não existe. Não se atenha ao como chegar, solte-se. Não queira, seja.”. Uma latência me mandava calar, soltar, vazar os impulsos que me corriam e ocorriam no ser. Quando saí do estacionamento e pisei na rua, compreendi. Compreendi a força que se avolumava no meu interior, compreendi que apenas precisava deixá-la correr, por dentro de mim e me levar para fora de mim, agindo sobre/com o meu corpo; “ela” e não mais eu. Eu já não era. Vestir minha pele de vermelho foi o ato inaugural do meu CsO, o que existia agora era apenas um corpo em potência, em latência do não haver limites, instrumento de fluxos e intensidades, imanências e desterritorializações. Assim, disse a elas: “Façam o que quiserem, deixem que aconteça, vamos ‘meio em bando’ e nos encontramos na árvore.” Dei três passos até chegar ao meio da Rua Líbero Badaró fazendo um ônibus parar, e lá permaneci durante instantes olhando para o motorista pasmo. Foi quando

reconheci o germe libertário, foi quando achei divinamente gozoso aquele estado de integração e foi quando vi que um algo novo “em nós” (URUBUS) nascia.

(F.93 e 94)

Então, até chegarmos à árvore empreendemos “miríades de liberdades”, cada *performer* largada à sorte, dos próprios instintos, dos próprios repertórios (corporais, artísticos, relacionais e existenciais), dos seus próprios encontros, dos seus próprios desafios e dos seus próprios prazeres. Coexistindo como um bando, ora dispersas e independentes, ora próximas e relacionando-se, ora distantes e dialógicas, mas sempre articuladas, “sobrevoadando”. Coexistindo como um organismo nômade e relacional em um fluxo de *errância*, mas com um horizonte onde chegar e, no meio disso, relacionando-se espontaneamente com as pessoas, com a arquitetura, com os traçados urbanos, com os comentários, com o trânsito, com os trabalhadores ambulantes, com as flores, com os jardins, com as árvores, com as grades, com os muros, com os policiais, com as fontes, com as bancas, com os mendigos, com os jornais, com as pombas, com os cachorros, com os celulares, com as crianças, com os cartazes, dentre quaisquer outros que pudessem ser encontrados pela frente e com o qual pudessem haver impulsos de interação ou que imprimam eles próprios a interação. Nisto é feita a celebração do instante, na expressão espontânea e livre do instante/do estar (*aqui agora*) – dos pintados e dos sem tinta.

Neste evento as pinturas corporais foram experimentadas com maior independência com relação a outros propósitos – o que também poderá ser uma abordagem do Coletivo, ser a pintura, o foco da experimentação ou ação. Assim, trabalhamos sobre quatro padrões: um padrão de camuflagem com o meio orgânico, um padrão de preto e branco, um padrão “ameba” e um padrão colorido. E nos diálogos multimídias, utilizamos nesta ação uma estratégia de pesquisa sonora do coletivo que é a captação (com um *urubu* camuflado no meio do público) de comentários espontâneos

das pessoas que estão compartilhando/“assistindo” do/ao acontecimento, que depois são utilizados em trilhas usadas nas ações do Projeto – trilhas improvisadas ou pré-gravadas, e seja em uma ação do *Corpos*/, em uma vivência em árvore, seja na trilha de um vídeo, etc.

3.5.2 *Corpos/Sesc São João de Meriti* – outubro de 2006

Esta ação é um dos exemplos do contexto determinando a ação. Ao descobrir, então, “a ação”, o próximo passo era fazer e pesquisar. Na segunda oportunidade, um “espaço fechado” – o *Sesc*²⁷⁵. A partir dos moldes da instituição duas primeiras obstruções – os seios expostos e sair da unidade. Diante das duas obstruções duas primeiras “reações”, “assumir o modelador de seios” (ou seja, comprar um “modelador de seios”²⁷⁶ que deixasse clara a sua presença e, assim, “dos seios”²⁷⁷) e buscar territórios da instituição que nos colocassem em contato com a rua (zonas limítrofes, muros, janelas, grades, etc.). A concessão feita pela instituição, em troca, era a total liberdade que teríamos por toda a sua unidade, podendo “invadir” desde os espaços permitidos à circulação pública aos só permitidos aos funcionários.

Pintura corporal: ao lado do *Sesc São João de Meriti* (RJ) há uma feira livre que, em conjunto com um córrego que passa ao lado, produz na região uma legião de garças. Deste motivo fizemos o mote das pinturas corporais sobre os pássaros.

Corporalidades: a partir deste diálogo contextual os atos performativos, as corporalidades e interatividades ganharam a “relação com os pássaros” – estados suspensos (tônus baixo, leveza, respiração suave, agilidade, etc.), alturas (árvores, muros, grades, quiosques, etc.), entrar e sair pelas janelas, braços/asas, ciscar, assobiar, cantarolar, interagir com as grades como se fossem gaiolas, etc. –. Estados que levaram a interações espontâneas das pessoas, como: acariciar-nos como se fôssemos bichos, jogar milho de pipoca para nos alimentar, lançar peixes crus em nossas bocas, trocaram assobios como “uma comunicação entre pássaros”, “baterem as asas”/braços, dentre outras.

275 Durante o Festival Internacional Riocenacontemporânea 2006.

276 Os “modeladores de seios” são espécies de adesivos muitas vezes usados pelas mulheres, para “segurar o tônus” dos seios ou para substituir os sutiãs.

277 Vale considerar que para o Projeto a importância não estará ligada ao seio em si, mas ao nu. O nu para o trabalho é exercitado em sua espontaneidade – simplesmente estar nu, fazendo ou não “uso performativo” (no sentido de “tirar proveito”/usar conscientemente em ação performativa) –, em sua unidade – o corpo nu humano como uma base/unidade que liga os seres humanos –, e nas “relações primitivistas”.

(F.95 a 97)

Foi nesta ação que conhecemos o estado de pavor que algumas pessoas entram (crianças e adultos) ao se depararem com os “seres-liminares” (dotados de “máscaras rituais”). É interessante observar como a simples presença do “corpo liminar” parece acessar os campos do inconsciente humano (assim como a presença em árvore fará, mas de modo distinto), colocando-o em contato com instintos, reações, sentimentos e conteúdos anímicos que parecem estar na soleira dos anos batidos em razão, em racionalidade, sedentos para atravessar a porta. Como se ao deixar o elevador, estas pessoas encontrassem com as “imagens monstruosas” descritas por Turner²⁷⁸, que num lapso de segundo vasculham os conteúdos populosos do seu “inconsciente”²⁷⁹ fazendo emergir reações como gritar, chorar, nos empurrar, se esconderem, mandar o elevador fechar novamente a porta e subir, chamar o segurança, etc. E somos apenas corpos humanos pintados; justamente, um dispositivo para a revelação liminar entre o consciente e o inconsciente, entre o caos e a ordem, entre a autoridade e a anarquia, entre o controle e o descontrole, entre a retidão e o descompasso, entre a lógica e víscera, entre o apreensível e o que irrompe, vaza, transborda, liberto em sua ilógica, claramente expressivo e revelador de que o concreto é erguido sobre uma simples duna ou pluma.

3.5.3 *Corpos/CEAGESP* – março de 2007

278 Das figuras liminares. (Ver: TURNER, 2005: 183.)

279 Para tomar a ideia do “inconsciente coletivo” apontado por Carl Jung, como um “campo” que contém o “material reprimido” (que virá na consonância com o inconsciente em Freud), componentes psíquicos subliminais e percepções subliminais dos sentimentos, informações arquetípicas e impessoais, etc. (Ver: JUNG, 1971: 13)

Neste *happening* assumimos pela primeira vez o “círculo ritual público de pintura corporal”, adentrando, também, o território da *action painting*²⁸⁰ –, pois nas experimentações anteriores havíamos sido impossibilitados de realizar as pinturas publicamente. Este *Corpos/* foi realizado dentro da programação da Mostra CAC/2007, assim, iniciamos a ação na Universidade de São Paulo e partimos para o CEAGESP. Como estávamos dentro de uma mostra universitária havia o compromisso com as legalidades da “invasão”, assim, meses antes travamos negociações com o CEASA, que autorizou devidamente a intervenção com a objeção de que ela acontecesse apenas no pavilhão das flores²⁸¹.

Círculo ritual de pintura corporal: nosso círculo de pintura corporal começou às duas horas da madrugada na Praça do Relógio. Nele pretendíamos trabalhar a ideia de “retenção de calor” – a retenção da energia solar, a retenção do calor do fogo, a retenção de energia corpórea, a retenção dos gestos, a retenção da atenção, etc. Assim, começamos sós, no escuro, no frio, em silêncio, na calada da noite, rasgando-nos apenas as corujas que moram sorrateiras nos vãos das pedras – queríamos reter a nossa atenção. Em seguida fizemos o fogo, a fogueira que nos aqueceria até o raiar do dia e que seguiria queimando, alimentada por todos (*urubus* e não *urubus*) até a nossa saída – queríamos reter a sua chama. Seguindo à composição do círculo/território²⁸², desta vez, feito de pedras – queríamos reter o calor do sol. Para a sonoridade do rito usamos alfaia²⁸³ – queríamos reter o batimento cardíaco. Havia em nós uma sensação de “ativar o intento” de concentração de energia. E aqui valerão duas considerações:

A primeira relaciona-se ao círculo, ao me referir ao “círculo ritual público de pintura corporal” não representará ser, necessariamente, um círculo. Ele poderá ou não

280 A *live painting* pela pintura ao vivo, presente no Projeto não apenas relacionado às pinturas corporais, assim como a grafites e pinturas com pincéis feitas em arquiteturas urbanas. E a *action painting*, pela consideração da performatividade do pintor na feitura da pintura ao vivo e, muitas vezes também, pela consideração de jogos/jorros de pintura corporal seguindo mais os traçados e influências pictóricas de Jackson Pollock. (Ver verbete: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350)

281 A feira de flores do CEAGESP que acontece às terças e sextas das 5 às 10h.

282 Primeiro, o círculo ao qual me refiro no “círculo ritual público de pintura corporal” não representará ser, necessariamente, um círculo. Ele poderá ou não ser um “território” criado – que pode ser um círculo, um quadrado, um retângulo, uma “formação em ameiba” ou várias outras geometrias possíveis –, assim como poderá ser um ou vários – fragmentados e com operações simultâneas –. Mas, o mais relevante, ele será a criação de um território sem fronteiras, de uma atmosfera, de um espaço/situação ritual que terá miríades de formas ou formações, instaurado e sentido através do propósito do estar e da qualidade de presença coletiva.

283 A alfaia é o principal instrumento percussivo dos maracatus, expressão popular pernambucana oriunda das congadas, as coroações dos reis africanos.

ser um território criado; sendo, pode ser um círculo, um quadrado, um retângulo, uma “formação em ameiba” ou várias outras geometrias possíveis. Assim como, poderá ser um que englobe todo o coletivo, que englobe o coletivo e parte do “público”, ou vários – fragmentados, com operações simultâneas, etc. Bem como dito, poderá não ter um território criado, não haver zonas limítrofes entre o *performer-urubu*, o *pintor-urubu* e o “público”, por exemplo. Mas, o mais relevante, será a criação de um “território sem fronteiras” visíveis e claras, de uma atmosfera, um “estado em bando”²⁸⁴ com “unidade subliminar”²⁸⁵ e dotado de “respiração coletiva”. Uma zona/situação/sensação ritual com miríades de irradiações, manifestações, elementos e formas (ou não formas), instaurada e sentida através das qualidades sensações mais sutis de presença coletiva.

Já a segunda, o “ativar o intento”. Na operação deste *happening* não temos nenhum tipo de roteirização de ações, o que temos são plataformas operativas rituais e performativas que darão um “chão”/sustentação e um “norte”/horizonte para o seu desenrolar orgânico/espontâneo – como galhos para pousos em seu livre voo. Essas plataformas são de algumas ordens: 1. o intento; 2. o “protótipo” de pintura; 3. as tônicas corporais. Os intentos são as intenções subliminares que ligam o coletivo, que podem ou não estar explícitas, mas que farão parte da criação do “estado em bando”, de uma base que permita o “voo livre das andorinhas”²⁸⁶ –. Como um elo que permite que elas voem livremente e regressem quando quiserem ou quando necessário –. Que determinam as intenções rituais, de pontos coletivos de meditação ou conexão²⁸⁷, o “mergulho” nas dimensões e experiências corporais, dentre outros.

Os “protótipos” de pintura podem ser desenhos/rascunhos previamente construídos a partir da delimitação de alguns parâmetros conceituais da ação²⁸⁸, podem

284 Que terá relação com a ideia de “respiração coletiva”, que será a atenção em prontidão de todo o coletivo, não apenas dos *performers*, um estado de jogo, de presença pré-expressiva, de tensão performativa, de escuta e ação, etc.

285 Uma unidade que não é um sentido único – exclusivo –, mas unitário – de unidade –, que dá vetor/canalização às energias individuais, ao empenho coletivo, à execução, à *performance*, etc. E que poderá permanecer subliminar, sentido no instante presente, mas velado.

286 Ver em anexo o ensaio de Luiz Fernando Ramos.

287 Meditação no sentido de lançar a atenção/o foco para, do desenvolvimento de estados e práticas meditativas (também de meditações ativas) – por exemplo, lançarmos coletivamente o foco em contemplarmos os moradores de rua, ou os desenvolvimentos de *pranayamas* e meditações sobre as árvores, ou de cada um chamar para si o intento de retermos energia – “eu retenho a minha energia através dos mínimos gestos, dos específicos pensamentos, da concentração das minhas emoções, do silêncio, na sustentação do olhar com outro, dentre outros, concentrando, ajudando e construindo em conjunto a retenção coletiva de energia” (diário de bordo).

288 O coletivo trabalha sobre uma heterarquia (CABALLERO): com uma disposição horizontalizada, com dinâmicas de articulação mais diversificadas e sem a sujeição a um pensamento único – na qual construímos e deliberamos coletivamente a maior parte das coisas, como também

ser parâmetros a partir de discussões e definições conceituais coletivas que guiarão a pintura criada na hora, podem ser a livre manifestação/inspiração/expressão do pintor-*performer*²⁸⁹ na *live art*²⁹⁰ ou podem ser jogos/relações criadas entre pintor e *performer(s)* (ou pintor e público) que estabeleçam pictóricas. E as tônicas corporais são plataformas que podem ou não existir, que servem para dar “chão” à *deriva* e ao estado anárquico do *performer*, para dar parâmetros de tónus, exploração de repertórios e interação e para amparar jogos e composições coletivas.

Pintura corporal: neste *happening*, experimentamos a livre criação dos pintres-*performers*, que ornamentaram os nove corpos cada um com um padrão.

(F.100 a 102)

Corporalidades: as perspectivas de interação performativa e corporalidade nesta ação seriam mais livres, estávamos tentando um espaço específico do CEAGESP e quando obtivemos a autorização não era mais possível realizar estudos de campo, assim, não sabíamos muito bem o que encontraríamos no local e preferimos deixar-nos “soltos ao instante”.

Acontecimento: ao terminarmos as pinturas corporais que havíamos começado às três horas da manhã e que finalizamos por volta das oito, um caminhão de gado estacionou próximo ao local onde estávamos na Praça do Relógio. Ao longe soou um berrante, como animais chamados para o abate nos direcionamos um a um para a sua boleia – entrando por sua porta, pelo seu teto ou pelos seus vãos. Boleia tomada de

individualmente, a depender da situação, da instância de definição, da determinada função daquela pessoa naquela ação, etc. Assim como, ao basearmos-nos prioritariamente no diálogo e improviso com o instante, nossas deliberações prévias ficam sempre a cargo de um jogo, malemolência, ação, deliberação e destreza coletiva. O que há são funções e com as funções, níveis distintos de regências.

289 Vale lembrar da *live art* e vale lembrar de que tomo a ideia dos integrantes-*urubus* como todos eles dotados de nuances e operações de *performers*/performatização.

290 Considerando que tomamos a *live art*, a pintura ao vivo, nesta presença de a pintura corporal acontecer ao vivo para o público.

esterco ainda quente, do gado que há pouco havia sido transportado para o abatimento. No trajeto, na boleia do caminhão, despertávamos os olhares e os xingamentos dos motoristas que cruzávamos na Marginal Pinheiros, rumo ao CEASA. Em nós, nós sobre ele (sentados, agachados, em pé ou deitados), o esterco, quente. Como “pássaros noturnos” fomos retirados da mata fria escura, após ver os raios do sol nascerem, diante de outros olhos humanos que também nos viam, para sermos postos, sem saber, em “pratos humanos”. Estávamos prestes a sermos engolidos. Um ônibus com o “público” nos seguia.

O caminhão parou como tantos outros no meio do CEASA, mas de dentro dele não saíram flores, frutas, peças de boi, caixas, saíram corpos humanos, pintados. Ao perceberem, as pessoas foram reagindo com medo, pegando máquinas fotográficas, algumas tentando nos pegar, outras impassíveis, outras lançando comentários, inicialmente em uma relação mais distanciada, como se formando uma plateia em torno de nós. Ao interagirmos íamos quebrando/transformando estas relações estabelecidas, fomos nos fundindo entre as pessoas em dinâmicas e situações mais fragmentadas – o que é uma das realidades de movimentação/interação/parâmetro coletivo inerente ao *Corpos/*: contração e dilatação, encontro e dispersão, unidade e fragmentação, dinamismo e pausa, velocidade e respiro, excesso e nada, barulho e silêncio, caos e ordem, entre outros, coexistindo, móveis e pulsantes –, acontece que esta situação fragmentada foi sendo favorecida por realidade e condições que nos tornavam ainda mais fragmentados. Havia carrinhos de transportadores que durante a interação subíamos e eles nos levavam, “sei lá pra onde” no meio do CEASA. Havia muitas pessoas, com muitas informações diferentes em um local grande, mas delimitado, desordenado e abarrotado. Éramos oito *performers* cada um com um padrão de pintura, o que não nos dava nenhum tipo de unidade e que era, ainda, prejudicado por terem alguns que se fundiam à paisagem. O pavilhão local trazia suas dificuldades arquitetônicas e culturais – era um local bastante machista. Nos miolos dos pavilhões homens ou mulheres nos “agrediam”, nos encurralavam, nos xingavam, nos jogavam coisas, os homens tentavam nos tocar (dos oito *performers* apenas dois eram homens)²⁹¹, etc. E enquanto interagíamos com tudo aquilo praticamente sós, pois os *performers* estavam dispersos pelos dois grandes corredores do pavilhão, repletos de gente, o “público” que nos acompanhou do círculo de pintura até o Ceasa passou a agir

291 Ana Paula Moreira, Bioto, Carol Pinzan, Dani Boni, Ivana Santos, Maria Druck, Mavutsinin Praça e Miriam Blanco.

conosco, como aliados. Àquela altura haviam chamado a polícia, os seguranças discutiam com os outros integrantes-*urubus* que lhes mostravam as autorizações e o “público” percorria os pavilhões como uma espécie de cuidadores e informantes, soprando nos nossos ouvidos: “fica aqui que eu vou trazer ‘fulano’”, ou, “encontrei ‘beltrano’, ele está bem”, ou, “a polícia chegou, já estão tentando resolver”, ou, “‘sicrano’ sumiu, ninguém sabe onde ele está”, ou, “os seguranças pegaram o Popeye e a Ivana, estão batendo neles, estão arrastando eles”. Final de ação. Comunicamo-nos com gritos pelo pavilhão até conseguirmos chegar de volta ao caminhão, os seguranças, mesmo com nossas devidas autorizações, pegaram os dois *urubus* pelo punho e os arrastaram até o lado de fora do pavilhão. Irmanados e abatidos, os pintados e os vestidos podiam voltar.

3.5.4 *Corpos/Virada 08 - abril de 2008*

Círculo de pintura corporal: realizamos o círculo de pintura iniciando às seis horas da manhã no Vale do Anhangabaú, desta vez fechamos o nosso círculo com pipocas. Estávamos trabalhando com esta ideia a partir de um mito de Obaluaê²⁹² que, tomado de chagas, por vergonha da sua aparência não podia entrar na festa que acontecia em sua aldeia. Quando Ogum²⁹³, compadecido, cobriu-o de uma roupa feita de palhas que lhe escondia o corpo todo. Assim, Obaluaê entrou na festa e ao dançar, tamanha a sua felicidade, chamou a atenção de Yansã²⁹⁴, a rainha dos ventos, que curiosa lhe soprou a roupa de palhas para conhecer a sua aparência. Vento encantado que ao bater no corpo pestilento de Obaluaê transformou todas as suas feridas em pipocas. Com esta inspiração, trabalhávamos sobre a intenção de soprar feridas sociais para que elas se transformassem em pipocas: a fome, a distância entre homens, a submissão dos desfavorecidos, os vícios, a artificialização da vida, entre outros. Assim, no círculo, dispomos frutas e estouramos pipocas que as pessoas podiam comer, fizemos rodas de música, disponibilizamos um filtro de água para que as pessoas pudessem beber, enquanto passávamos largas horas realizando as pinturas (nesta

292 Obaluaê é tido, em muitas mitologias, como um aspecto de Omulu, o Deus da Cura e da Chagas. Dentro desta cosmologia é este orixá, Omulu, quem cuida de toda a chaga presente na terra, seja em um corpo doente humano, seja em uma sociedade – tanto pelas pestes quanto por “doenças sociais” (econômicas, políticas, religiosas, etc.). (Ver: *Mitologia dos Orixás*, Reginaldo Prandi, 2005: 206).

293 Ogum, dentro dessa cosmologia, é o senhor detentor do poder da forja e do ferro, um orixá guerreiro guardião da lei divina. (Ver: *Mitologia dos Orixás*)

294 Yansã, nesta cosmologia, é a rainha dos raios, dos ventos e das tempestades. (Ver: *Mitologia dos Orixás*)

ocasião as pinturas levaram quatro horas para serem finalizadas). Finalizadas as pinturas, percorremos o público que estava formado oferecendo fazer pinturas neles, “pipocas para as suas feridas”.

(F.103 a 105)

Neste círculo, foi quando começamos a experimentar extensões destes “atos de anarquia” permanecendo mais tempo *seminus*²⁹⁵, não apenas tirando a roupa para sermos pintados, mas tirando a roupa “para aproveitarmos a deixa” – a praça pública, os temperos de subversão, o calor, o sol, etc. E nesta ocasião, aproveitávamos o posto policial próximo para irmos até ele, um de cada vez apenas de cueca ou calcinha, perguntar banalidades: “o senhor tem horas?”, “sabe qual vai ser o próximo show?”, “o senhor acha que vai chover?”, entre outros. Como as estratégias de carnavalização retomadas por Caballero²⁹⁶ (2011), quando ações artísticas estruturam-se em diversos procedimentos carnavalescos – corpos grotescos, corpos abertos, processos de inversão, destronamentos, criação de duplos paródicos, desmistificação dos discursos oficiais, diluição de convenções, etc.

“Vestidos” da ilegalidade do ato obsceno (tirar a roupa em locais públicos²⁹⁷), adentramos os espaços da lei (o posto policial), em um ato que produz fagulhas de destronamento das autoridades. E isso não acontece apenas em contextos como a Virada Cultural, por exemplo, quando – por mais que nenhum policial tenha em momento nenhum, nesta ação, nos perguntado se estávamos ou não participando da programação da Virada – há uma concessão maior às atividades de cunho artístico que acontecem

295 Vale fazer a ressalva de que, em determinadas situações, consideramos o *nu total* para ações do *Corpos*, mas diante dos *happenings* que preveem maior dinamismo de performatização, maior exploração das arquiteturas urbanas, maior interação com as pessoas, optamos pelo *seminu*, que dará uma liberdade maior principalmente às *performers* femininas.

296 A partir, principalmente, do conceito de carnavalização apresentado por Bakhtin. (Ver: CABALLERO, 2011: 56)

297 Ver: <http://direito.folha.uol.com.br/blog/category/ato%20obsceno>.

espalhadas pelas ruas do centro da cidade de São Paulo. Mas acontece também ao longo de diversas outras ações do Projeto pelo fato de a proposta artística ser uma presença clara, mas não explícita – “estamos aqui fazendo uma apresentação artística” –, pelo fato de ela acontecer como intervenção, de forma inesperada, com propostas não facilmente catalogáveis, dentre outros, geralmente as autoridades não sabem muito bem como se portar, como nos abordar, o que fazer, como nos repreender, etc. É fato que em todas as ações há, em algum nível, a abordagem policial. Desde situações como o evento citado de termos policiais apontando as armas para nós nos mandando descer da árvore (o que estava claro que não era feito pelo fato de estarmos sobre uma árvore patrimonial, à qual tínhamos autorizações para estarmos, pois ao conversarmos com o policial ficou claro, inclusive, que ele próprio desconhecia essa lei), até situações em que estávamos sobre a árvore e eles nos rodeavam e chamavam reforços no chão sem nunca nos dirigir a palavra (findando em irem embora, uns quinze policiais, por simplesmente não saberem como nos abordar, diziam no rádio: “manda vir a ambulância que elas estão em transe, Q A C, elas estão em transe”), a situações em que soltamos todos os zíperes, botões, armas, cassetetes, da farda de um policial e ele permaneceu impassível, vermelho, como um soldado da corte britânica, dentre outros – revelando que suas abordagens vêm de modo variado, sem base, despreparadas, desengonçadas, duvidosas, demonstrando a fragilidade da ordem, as lacunas da lei, a precariedade das estruturas oficiais e nos entregando uma preciosa chave: “num sopro” instauram-se “ilhas na rede” (BEY, 1985: 3).

Pintura corporal: este *happening* é um dos exemplos em que a pintura corporal determinou os atos interativos e as corporalidades performativas propostas. Para esta ação queríamos iniciar uma investigação poética acerca dos quatro elementos naturais (água, terra, ar e fogo), assim, cada dupla de *performers* (éramos oito²⁹⁸), ao “conter em si” aquele elementar, desenvolvia corporalidades e interações em “tônicas embebidas” nele. Na água – ondulações, sinuosidades, deslizamentos, reverberações, rolamentos, escoamentos, exploração de valas, de bueiros, de calçadas, níveis rasteiros, fluxos, cobra²⁹⁹, etc. –, no ar – suspensões, leveza, alturas, velocidade, dilatação, dispersão,

298 Bruna Lessa, Carol Pinzan, Dani Boni, Gabriela Itocazo, Ivana Santos, Juliana Bueno, Mavutsinim Praça e Thiago Amoral.

299 Estes animais virão de uma comunhão entre ações performativas e kempo, eles não estarão diretamente relacionados, por exemplo, água e cobra, mas relacionados pela prática e seus repertórios, portanto, de qualidades, fisicalidades, tónus, instintos, sentidos, dinâmicas, dentre outros, que eles ativam/combinam na relação com aquele elemento. Assim, por exemplo, garça e ar serão feitos menos na

invisibilidade, exploração de postes, de muros, de árvores, de tetos de carros, de janelas, de grades, níveis altos, saltos, garça, etc. –, na terra – lentidão, exploração com jardins, com canteiros, com gramas, permanência, sapo, níveis baixos, pausa, fusão, respiração cutânea, etc. – ou no fogo – explosão, dinamismo, saltos com giro, fricção, calor, gato, explorações explosivas, contatos físicos, etc. –.

(F.103 a 108)

Acontecimento: neste *happening* foi possível iniciar a delimitar melhor a utilização, a compreensão e a noção de “máscara ritual e performativa” no *Corpos/*. Nesta “máscara” terão camadas: 1. a “máscara ritual”, como mencionado acima, é a ornamentação corporal no *status* de liminaridade, do “eu-liminar” potencializado em livre pulsão com “as coisas do mundo” (GUMBRECHT), do *performer* dotado do “eu-

obviedade de pássaro e ar (também por ela), e mais pela corporalidade estar pautada na relação com o vento, com a leveza, com o nível alto, com uma respiração plácida mesmo em movimentos de muita dinâmica, pela graciosidade, pela delicadeza, pelos braços/asas, etc. Cobra com água pela sinuosidade, pelo repertório rasteiro, pelo trabalho sobre ondulações corpóreas, respiratórias e de espirais de energia, etc. Sapo com terra pela permanência, pela pausa, pelo olhar fixo, pela respiração cutânea, pelos impulsos de explosão/salto/terremoto, etc. E gato com fogo pela agilidade, pelo grande dinamismo, esforço e ativação física, pelo nível alto com saltos ligeiros, etc.

ritual” na proposição de um rito público (em espaço público), relacional (com a interatividade/participação pública) e coletivo (servido ao público, ao comunitário); 2. é “máscara ritual” na medida em que lança e dota o *performer* de estados alterados do ser, de forças liminares, de contato, exploração e impulso de um corpo em potência, liberto, anárquico – que pode fazer o que quer, o que tem vontade, o que tem energia, usando o repertório que quiser, interagindo como quiser, a partir das suas potências e das suas debilidades, dos seus espíritos, dos seus demônios, dos seus anjos, das suas memórias, das suas marcas, dentre outros – não só com o outro, mas também com o contexto; 3. a sua “máscara performativa” (a presença e jogo performativo) é uma “máscara transparente”, uma interface mediadora, uma porosidade invisível que serve ao constante estado de aderir e largar a “máscara”/o jogo, aderir e largar, aderir e largar, aderir e largar. A partir da espontaneidade do acontecimento/encontro, na comunhão com a eventual tônica de corporalidade da ação, na sintonia com o estar e jogar em bando/coletivo e no encontro com os repertórios pessoais de cada *performer*. Estas bases vão dar o parâmetro para o estado, a exploração (das próprias corporalidades) e a interatividade que cada *performer* vai estabelecer ao longo do acontecimento, sendo que sua determinação final será, justamente, espontânea – é do encontro espontâneo com o outro, com a cidade e com os fluxos de relações que a ação vai ser concretizada. Assim, a “máscara performativa” será este estado potente, disponível, “pré-expressivo”³⁰⁰, generoso, aberto e oportunista durante todo o tempo de invasão – as *derivas* anárquicas –, no qual os *performers* vão se disponibilizando ao encontro, seja amalgamando-se a ele, aderindo-o, englobando-o, atravessando-o, aceitando-o, dentre outros, ou seja, rejeitando-o, combatendo-o, confrontando-o, negando-o, driblando-o, etc. E utilizando para este disponibilizar-se as bases acima citadas: a improvisação ao espontâneo, diálogos e bases da eventual tônica das corporalidades, o jogo coletivo, os repertórios pessoais e o “apoio” nas outras pessoas/“público”; 4. e um último ponto, a “máscara performativa” existe não, fundamentalmente, para se revelar, mas para revelar o outro – “público” ou meio –.

Um evento peculiar desta ação foi quando invadimos o Teatro Municipal pela janela, causando um alvoroço interno dos seguranças e programadores da Virada que

300 Trabalhando sobre a perspectiva do estado cênico pré-expressivo, que será base de treinamentos para ator, provindos da antropologia teatral de Grotowski, Barba, Lume, etc. E que tem o estado pré-expressivo como estado “branco” do ator, de pré-expressão, em prontidão e potência para “vestir-se” da *persona*, do personagem ou da atuação. Este “estado antes”, de latência, prontidão e potência é uma base de interesse do nosso treinamento performativo, tanto na “pré-expressão” quanto na expressão.

não sabiam ao certo o que estava acontecendo, quando aproveitamos “a deixa” para dizer que estávamos na programação da Virada, que não tínhamos conseguido entrar pela quantidade de gente que havia lá fora, mas que estávamos programados dentro do show do Paulo Vanzolini (que havíamos visto que estava se apresentando no Teatro pelo telão do lado de fora). Eles não souberam o que fazer, acharam que poderia ser verdade e começaram a nos levar para os bastidores do Teatro, quando a tropa da Polícia Metropolitana que nos seguia desde o Vale do Anhangabaú foi chamada pelo segurança, entrevistou e nos colocou para fora.

3.5.5 *Corpos/Oscar Freire – junho de 2008*

Pintura corporal: poderemos ver nesta ação um exemplo do contexto definindo a pintura e as tônicas corporais. A pintura corporal feita com números – os cinco *performers*³⁰¹, cada um com uma base de cor (preto, azul, vermelho, marrom e verde), receberam diversos números de diferentes tamanhos, pintados de branco por todo o corpo – e invadiram a Rua Oscar Freire (SP) em uma tarde de inverno, exibindo seus corpos numéricos em frente às numerosas vitrines de elevados valores financeiros, com cobertores “tomara que amanheça” nas mãos.

Corporalidades: para o ato interativo e as explorações performativas tinham como parâmetro o “choque social”, as inversões, dispositivos de embate e transgressão, então, deitavam nas portas da loja atrapalhando/interferindo nas entradas e saídas, deitavam no meio da rua interrompendo o trânsito, levavam “crianças engraxates” encontradas na rua e que normalmente são proibidas de entrarem nas lojas para dentro delas, estendiam os cobertores nos chãos das lojas e deitavam-se sobre eles, tentavam entrar em restaurantes caros, sentaram-se em um deles tentando serem atendidos, criaram um caos em meio às madames na calçada ajudando um catador de papelão a recolher suas caixas, entrando em uma loja servindo-se de seus cafés e chás e levando também para as “crianças engraxates”, entravam em carros que paravam para deixar ou pegar alguém, deixavam marcas dos seus corpos pintados nos vidros das vitrines, duelavam “como toureiros” com os cobertores nas mãos com carros e motos policiais, etc.

301 Carol Pinzan, Juliana Bueno, Máira Gerstner, Mavutsinim Praça e Thiago Amoral.

(F.110 a 113)

Acontecimento: um dado relevante nessa ação, que abriu o experimento para perspectivas relacionais e participativas mais amplas, foi a experiência de recebermos uma pessoa (ligada às artes cênicas³⁰²) que nunca havia participado previamente do trabalho, tendo sido uma parceria sua nos primórdios, mas nunca tendo ido “a campo” com ele. Esta perspectiva foi interessante para entendermos possibilidades de suas espontaneidade e aberturas, assim como, pensar em suportes e âncoras mínimas necessárias para explorar essas espontaneidades e aberturas.

3.5.6 *Corpos/Voom Portraits/Sesc Pinheiros* – janeiro de 2009

Este *happening* aconteceu dentro da programação integrada³⁰³ da exposição *Voom Portraits* de Robert Wilson, realizada no Sesc Pinheiros.

Círculo de pintura corporal: neste *happening* experimentamos dois distintos momentos de *action painting* de pintura corporal, inicial e final. Queríamos explorar um pouco mais a liberdade e performatividade do pintor-*performer*, deixá-lo mais livre com suas tintas, suas cores, suas formas, seus gestos, suas pulsões e nossos corpos. Trabalhamos assim, também, na composição e no jogo com as trilhas sonoras,

302 Maíra Gerstner.

303 Em conjunto com a mesa redonda Arquitetura Cênica de Robert Wilson – composta pelo Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, pela Prof. Dra. Ingrid Koudela, pelo diretor teatral Lennerson Polonini e pelo curador Fabio Ferreira – e com a oficina Acupuntura Poética: Robert Wilson e a pedagogia da cena contemporânea – ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Bulhões.

improvisadas ao vivo a partir de instrumentos acústicos e eletrônicos, elas “mixavam” trechos de áudio “pirateados”/captados na instalação de Bob Wilson, com os trechos de comentários espontâneos do público e captados, e com a livre pulsão e jogo dos músicos no acontecimento.

Corporalidades: para “pensarmos a corporalidade” tomamos como parâmetros os vídeos de Bob Wilson que compunham a instalação, e seu trabalho sobre a dilatação do tempo, as longas tomadas de filmagem de atores que “apenas estão”, respirando e contemplando. O registro do tempo passando em cores, ventos, sons, sutis gestos, inerte. Assim, mesclando com alguns específicos momentos e interações mais dinâmicas, trabalhamos sobre tempos dilatados, interações mais estendidas com determinadas pessoas, fundindo-nos ao espaço e seus elementos, “fazendo o que as pessoas estavam fazendo” e “respirando no tempo delas” (por exemplo, sentando ao lado de uma pessoa ao longo da sua refeição e ficando ali com ela, simplesmente), etc.

(F.114 a 116)

Acontecimento: três acontecimentos interessantes para o desenvolvimento da pesquisa nesta ação foram as descobertas de liberdades e nuances maiores de exploração entre os limites da instituição (*Sesc*) e os limites da rua – aproveitamos melhor a zona que liga o espaço fechado e o espaço aberto (assim como exploramos mais as entranhas do espaço fechado) –, outra foi o surgimento espontâneo de pessoas que também queriam ser pintadas, assim, pintamos detalhes delas, rostos, braços ou mãos, e algumas delas também nos pintaram, pintores ou *performers* – o que contribuiu à nossa abertura a criarmos ações em que convidamos as pessoas para serem pintadas ou para nos pintar –, ao realizarmos a *action painting* de fechamento da ação – com uma exploração mais grupal de corpos expostos à pintura, como uma massa que avolumava-se entregue à tempestade de cores –, e ao utilizarmos criações textuais impressas e coladas em superfícies dispostas e em distintos locais.

(F. 117 a 119)

3.5.7 *Corpos/Virada 09* – maio 2009

Círculo de pintura corporal: nesta ação trabalhamos fricções entre o orgânico e o artificial, na ornamentação corporal, no dispositivo ativista³⁰⁴ feito no seu decorrer na árvore da Praça da República onde havíamos feito a vivência de quatro dias, estávamos e na *action painting* com grafite final. Assim, seu círculo foi feito de latas de alumínio compradas pelo URUBUS na mão de catadores que circulavam pela Virada Cultural algumas horas antes da ação. Esta é uma das estratégias que o Projeto Árvore aplica ao explorar dispositivos possíveis para uma produção artística que tenha também propósito social e interventivo, ou seja, modos de executar e articular planejamentos da produção que englobem e articulem o comércio informal (convidar vendedores para estarem em contextos das ações – como, por exemplo, o carrinho de pipoca que esteve na vivência na árvore da Praça Roosevelt –), o comércio local (articular apoios e serviços com vendedores ou outros prestadores de serviço das imediações dos locais das ações), os catadores de lixo (por exemplo, juntarem madeira para nossas fogueiras, papelão para camas, latas para círculos, garrafas plásticas que serem usadas em oficina, etc.), etc.

Pintura corporal: a pintura corporal era dotada de liberdade por parte dos pintores-performers³⁰⁵, mas sobre “protótipos conceituais” preestabelecidos. Finalizamos o *happening* com uma *action painting* em uma banca da Av. Ipiranga, onde, em um jogo de improvisação entre grafite³⁰⁶ e criação sonora³⁰⁷, performers³⁰⁸ e banca viraram tela a composição pictórica.

304 Chamo de dispositivo ativista atos e intervenções que tenham uma ação e cunho mais claramente ligados a problemáticas do meio ambiente.

305 Álvaro Franco, Bieto, Marcelo Dênnny e Nael K'asses.

306 Bieto.

Corporalidades: também para as corporalidades nos dotamos de total liberdade nesta ação.

Acontecimentos: esta foi uma das ações em que o acontecimento, o “quente da hora”, toma conta e nos determina, navegando com ele. O primeiro evento neste sentido foi, havíamos uma delimitação espacial restrita, estabelecida pela produção da Virada. Dentro disso, havia um ponto predeterminado para nós – queríamos passar pela Praça da República –, neste planejamento, o local mais interessante para realizarmos o círculo de pintura nos pareceu o Mosteiro de São Bento e o percurso mais interessante para chegar até a República, o metrô. Logo após iniciarmos as pinturas corporais em frente ao Mosteiro, chegou o arcebispo, perguntando por que fazíamos aquilo, se não percebíamos que estávamos fazendo mal para as pessoas, agredindo-as, que ele teria que chamar a polícia para nos retirar, etc. Após compreender que estávamos dentro da programação da Virada e que, assim, ele não teria como contar com a polícia, disse que avisaria o Papa – situação que durante longo tempo interditou a fluidez da nossa ação atrasando seu desenrolar³⁰⁹ –. Ao finalizarmos as pinturas exploramos um pouco a pista de dança que acontecia nas cercanias e fomos para o metrô. Na tentativa de entrar no metrô São Bento fomos barrados pelos seguranças, que chamaram a polícia, discutiram, seguraram, prenderam, até que se distraíram e nesta distraída invadimos o metrô. Na correria da entrada nos perdemos, nos desintegramos, fomos para sentidos distintos. Este íterim, até nos reencontrarmos, passar entre despistar os seguranças, descer em estações diferentes, subir e descer em vagões, dentre outros, quando enfim nos encontramos na estação Liberdade. Rumo à República, ao chegar na estação Sé deparamo-nos, as quatro *performers* seminuas, com a torcida do Corinthians (era final de campeonato). Por fim, com a ajuda dos seguranças fomos tiradas do meio da torcida e acompanhadas até a República. Na Praça da República outros integrantes-*urubus* nos esperavam para realizarmos o “dispositivo artista” – quando aplicamos dois grandes lambe-lambes³¹⁰ no tapume de obras da prefeitura, em frente à árvore da vivência de quatro dias, que agora já tinha os seus dias contados, com uma foto dela antes da poda e uma depois da poda, e escritos que diziam: “antes da poda realizada pela Prefeitura de

307 Ricardo Calado e Rodrigo Scarcello.

308 Carol Pinzan, Dani Boni, Ivana Santos e Juliana Bueno.

309 Normalmente as ações do Corpos/ tem um tempo livre, chegando a durar de seis a quinze horas (a partir das já exploradas até hoje). Nesta tínhamos a previsão da *action painting* final, o que continha uma outra logística de operação e “restrições”.

310 *Silker* comumente aplicado para propagandas e intervenções urbanas.

São Paulo” e “depois da poda realizada pela Prefeitura de São Paulo”, e entre eles uma flecha que apontava para o alto, a copa totalmente sem folhas, com muito menos galhos, secos e cinzas –.

Ou o contrário, como na Virada Cultural 2010, quando o desejo de realizar pinturas que fundissem os *performers-urubus* ao escuro da cidade – o cinza das calçadas, o preto do breu, as sujeiras e os mendigos – levou o coletivo a definir o local – as imediações do Pátio do Colégio (SP).

(F.120 a 123)

3.5.8 *Corpos/Parnaíba/Floriano* – julho de 2009

Círculos de pintura corporal: neste círculo estabelecemos uma relação com o Rio Parnaíba - suas correntezas, seu fluxo, suas ondas e sua dança – e o infinito fluxo do jorrar das águas. Assim, durante cinco horas realizamos as pinturas corporais dentro de um barco que subia e descia continuamente o rio, formando um “símbolo do infinito”, na zona limítrofe entre o Piauí (em Floriano) e o Maranhão (Barão do Grajaú) – cruzando pelas embarcações que atravessam noite e dia os dois estados.

(F.124 a 129)

Acontecimento: estávamos um pouco apreensivos com esta ação, nunca havíamos feito uma ação do *Corpos/* em uma cidade pequena, estávamos apenas entre mulheres, não sabíamos como seria a recepção da cidade. O interessante foi que nos surpreendeu positivamente, neste contexto muitas pessoas imergiram de forma ainda mais intensa à ação – também elas deitando no chão, pulando muro, nos enfeitando, etc. Além disso, vivemos uma situação completamente nova, ao lidar com o processo catártico vivido por um homem (de aproximadamente cinquenta anos), público-participante da ação. Após integrar-se verticalmente à ação, entrou em oposição com o segurança de um supermercado que tentava impedir a entrada das *performers* no estabelecimento. Esta situação, à medida que foi se desenvolvendo, adentrou um território híbrido entre realidade e sonho. Na interação, havia entrado dentro de um carrinho para crianças do mercado, as pessoas (“público”) começaram, então, a me carregar pelos espaços, como estávamos sendo expulsos do estabelecimento elas me direcionaram, dentro do carrinho, para a rua. Um segurança tentou barrar pedindo para que saísse, tentei, mas compreendi que estava entalada. Assim, iniciei um jogo com ele, falando que o carro era meu, que tinha o documento, estava no meu nome, etc. O “público” que me carregava embarcou na história, me defendendo, dizendo que o carro

era meu, que eu tinha como provar, etc. Mas em uma condição diferente da minha, que “estava brincando”, elas diziam com raiva, indignadas, como se de fato aquele carrinho fosse meu “com documentos em ordem”. Enquanto esta tensão se desenrolava, “este homem”, de súbito, desfaleceu seu corpo ao asfalto, em prantos e gritando: “Pai! Pai! Por que me abandonaste? Por que me abandonaste Pai? Não me deixe só, eu preciso de você!”. Fato que causou uma comoção das pessoas que estavam em volta, e nossa, representando o final da intervenção (que já acontecia há onze horas), quando o URUBUS conteve-se em lhe dar amparo.

3.5.9 *Corpos/Parna/SRN – julho de 2009*

Este *happening* foi a primeira oportunidade que tivemos de estabelecer um diálogo com o Parna Serra da Capivara no Piauí. Por guardar o interesse pelo parque desde a infância e na cidade de origens do meu avô paterno (São Raimundo Nonato), no período em que morei desenvolvendo as oficinas do Projeto Árvore na cidade de Floriano (contada), lancei-me a desbravar caminhos que pudessem levar nosso “negro voo” até a região e foi assim que primeiro aconteceu.

Círculo de pintura corporal: iniciamos o rito de pintura corporal às quatro horas da manhã dentro da Oca do Baú, onde se encontram pinturas rupestres de 12.000 anos e onde nunca havíamos estado. Chegamos no escuro apenas com uma lanterna, fizemos a trilha até a entrada da toca e antes de adentrarmos, apagamos a lanterna e entramos no breu. A primeira hora de presença coletiva na toca foi de meditação e silêncio, no completo escuro. Respirávamos como respiraram os homens que viveram por aquelas cavernas há dez, trinta, cem mil anos. No escuro, tomando contato com o fogo. Vivenciamos o medo que talvez eles também sentissem, do breu da mata, do profundo escuro da noite, dos sons dos bichos espalhados ao longe e por perto, dos espíritos, dos arrepios, dos vultos, das invisíveis presenças, dos seres encantados, do grande mistério da vida. Silenciosos, exercitando nossas calmas e coragens, respirando e desfrutando.

Pintura corporal: as pinturas começaram a ser feitas no princípio do arrebol, construídas de protótipos desenhados a partir das pinturas rupestres – utilizando algumas de suas cenas e padrões. Finalizadas as pinturas, tomamos um micro-ônibus e percorremos sessenta quilômetros até o centro de São Raimundo Nonato.

Acontecimento: esta ação trouxe uma oportunidade interessante de investigação e experiência das nuances e diferenças de interatividade e parâmetro relacional propostas pelos distintos contextos culturais. Por serem outras dinâmicas e arquiteturas urbanas, outros modos de operação e comportamento social, outros conteúdos e acessos culturais, dentre outras presenças com quais nos deparamos ao tomar como campo de ação os contextos públicos, encontramos outras situações, jogos e interações. Um primeiro ponto destina-se à quantidade (menor), aos fluxos (mais tranquilos, menores, com mais tempo livre) e aos modos de conduta dos cidadãos – estas qualidades favoreciam uma disposição automática que eles criavam em torno de nós estabelecendo arenas, como relações entre palco e plateia. Não estávamos mais infiltrados como acostumado, mas “em cena” e arena. Assim, íamos explorando dinâmicas de interação performativa que incluíam desde entrar neste “jogo de cena” e improvisar com ele/nele, até criar outras dinâmicas que implodiam ou explodiam estes círculos. Além disso, não tínhamos mais tantas possíveis subversões com relação aos espaços urbanos, o centro da cidade era, majoritariamente, uma sequência de lojas, carros quase não passavam, postes quase não tinham, polícia tampouco, etc. Fomos nos lançando, então, em uma ação mais centrada nas pessoas e nas interações espontâneas surgidas daí. Finalizando o *happening* no Mercado Municipal da cidade com a realização de uma *live painting* de grafite.

(F.126 a 128)

3.5.10 *Corpos/Virada 10* – maio 2010

Neste *happening* trabalhamos sob o imaginário do programa Cidade Limpa, lançado pela prefeitura naquele ano, como parte dos processos de gentrificação aplicados na cidade de São Paulo.

Círculo de pintura corporal: pelo diálogo que estávamos criando com a moradia de rua, optamos por fazer as pinturas sem territórios delimitados, em nichos fragmentados e nos cantos ou em passagens. Durante a madrugada nas imediações do Pátio do Colégio.

Pintura corporal: a pintura trabalhou apenas com pigmentos em preto, cinza e branco, sobre a proposta de fundir os corpos humanos com o cinza, o sujo e o escuro da cidade.

Corporalidades: nossa tônica de corporal baseava-se na presença e no corpo dos mendigos – exploração dos cantos, das sarjetas, das escadarias, dos esconderijos sob as caixas de papelão, do esconder-se, etc.

Acontecimento: a proposta que escolhemos, o local que escolhemos, o horário que escolhemos e o contexto em que estávamos – a Virada Cultural de madrugada –, tudo isso fez com que a proposta ganhasse contornos e qualidades bastante densas. Fora isso, era a vez mais fria em que agíamos com o *Corpos/*, os termômetros marcavam oito graus e estávamos “pelados” no centro antigo da cidade de São Paulo. Estes fatores fizeram com que tenha sido a menor ação que fizemos, com aproximadamente seis horas de duração³¹¹. Em seu fechamento fizemos uma *action painting*³¹² em que os *performers*³¹³ amontoaram-se no chão com os seus inseparáveis “tomara que amanhã” como mendigos, e foram pichados pelos pintores.

(F.129 a 131)

3.6 Dos extremos – rastro de luzes ancestrais na paisagem contemporânea

311 Como dito acima, as ações do *Corpos/* até hoje duraram de seis (*Corpos/Virada* 10) a quinze horas (*Corpos/Parna/SRN*).

312 Bieto e Mavutsinim Praça.

313 Carol Pinzan, Juliana Bueno, Luciana Araújo e Márcio Maracajá.

3.6.1 - Parque Nacional Serra da Capivara

O Parque Nacional Serra da Capivara situa-se no sul do estado do Piauí, contém uma área de aproximadamente cento e trinta mil hectares, em uma região com relevo típico de chapadas e serras, em clima semiárido, com baixo índice pluviométrico e altas temperaturas. Responsável pela única reserva ambiental da caatinga, ele foi criado na década de 1970 após uma visita arqueológica à região de um grupo de pesquisa franco-brasileiro coordenado pela arqueóloga brasileira Dra. Niède Guidon. Quando iniciaram a descoberta dos atuais mil e trezentos sítios arqueológicos onde foram encontrados vestígios megafauna³¹⁴, pinturas e gravuras rupestres, ferramentas e utensílios humanos³¹⁵, etc. As datações encontradas em suas terras contrapõem-se à visão anglo-saxônica de ocupação do território americano comprovando que já existiam povos humanos vivendo no sul das Américas³¹⁶ antes dos treze mil anos defendidos a partir da teoria de ocupação pelo estreito de Bering. As evidências mais antigas da presença dos primeiros grupos humanos na região abrangem uma faixa de cem a doze mil anos. Durante esse período a região era úmida, o que favoreceu que as populações (do Pleistoceno) se instalassem lentamente se adaptando às condições ambientes. A hipótese mais defendida é que estes primeiros povos, fugindo da grande seca que se alastrou pelo continente africano no período, teriam vindo do continente africano quando o nível do mar estava mais baixo que atualmente, atravessando por ilhas e sendo empurrados pelas tempestades³¹⁷. Os vestígios da cultura material³¹⁸ encontrados na região levantam a hipótese da existência de uma primeira cultura que teria evoluído, diferenciado-se e emigrado para diferentes partes da região ao longo de milênios.

As pinturas rupestres mais antigas, encontradas presentes na Oca do Baú, datam de doze mil anos, embora os pesquisadores afirmem que possivelmente as atividades de pictografia na região sejam mais antigas; foram encontrados vestígios em tocas datados em dezoito mil anos junto com rochas quebradas com fragmentos de pinturas, mas já deteriorados para a datação. Ao longo desses anos foram distintos os povos que

314 Espécies gigantes de animais que coabitaram a região com diversos grupos humanos. Os vestígios mais antigos de megafauna encontrados datam de 32 mil anos. (Ver: Parque Nacional Serra da Capivara – da Pré-História à História. Fundação Museu do Homem Americano/FUMDHAM)

315 Há datações encontradas de 100.00 mil da presença humana na região.

316 Descobertas encontradas também no sul do Chile, no sítio arqueológico Monte Verde, comprovam a presença humana na região há 33.000 anos.

317 Ver: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2008/06/01/niede-guidon/>.

318 Instrumentos líticos, cerâmicas, etc.

gravaram suas imagens nas rochas, deixando para o homem um acervo documentário que permite conhecermos um pouco o ambiente em que viveram - sua fauna, suas histórias e seus cotidianos. Suas pinturas são catalogadas em duas tradições: a tradição “nordeste” – deixada pela cultura humana denominada “nordeste”, que habitou aquelas terras de doze a três mil anos tendo sobrevivido ao período de mudança climática que marcou a passagem entre o *Pleistoceno* e o *Holoceno* (a era atual), correspondente ao final da última era glacial, quando as chuvas e o volume de água diminuíram na região começando a instaurar o clima semiárido, o que levou à extinção a megafauna e outras espécies ligadas aos ecossistemas aquático ou úmido (as capivaras, os peixes, os jacarés e os caranguejos, possivelmente dentre alguns outros, registrados nas pinturas rupestres) –, que caracteriza-se pelos temas tratados – caça de animais de pequeno e grande porte, representações sexuais, ritos cerimoniais, danças lúdicas, séries de animais e cenas míticas – e pelo movimento/dinamismo de seus traços; e a tradição “agreste” – durante a existência dos povos humanos de tradição nordeste e mesmo depois deles, os territórios passaram a ser ocupados por povos vizinhos (chamados de “exógenos”, povos não nativos à região) da tradição chamada “agreste” –, suas pictografias são figuras maiores que ignoram procedimentos de contorno e técnica gráfica aprimorada.

Além do complexo da Serra da Capivara, o Parna convive com outra grande cadeia de montanhas, a Serra das Confusões, também repleta de tesouros arqueológicos, que, por decisões judiciais, na década de ... passou à tutela do Ibama. Ao longo de toda esta área são encontrados ainda dois outros estilos de pinturas rupestres, o da Serra Talhada – traços que derivam da tradição nordeste, mas com traçados e a proposição de cenas diferentes – e o da Serra Branca – no qual as pinturas privilegiavam ornamentações, vestimentas e cocares.

Infelizmente, a riqueza arqueológica do Parque e a sua qualidade estrutural convivem com uma série de contradições: as dificuldades encontradas para a sua manutenção, para a preservação dos vestígios encontrados, o desconhecimento generalizado da população brasileira sobre a sua importância e a sua existência, os embates vividos com as comunidades caçadoras próximas, o isolamento e a dificuldade de acesso de visitas turísticas, as dificuldades de apropriação material e simbólica das comunidades vizinhas, dentre outros.

3.6.2 - *entreExtremos – Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara*

Por meio do Edital Arte e Patrimônio 2009³¹⁹ e da parceria criada entre o URUBUS e a FUMDHAM na realização do *Corpos/Parna/SRN*, desenvolvemos, de outubro de 2009 a fevereiro de 2010, o projeto *entreextremos – Projeto Árvore em residência no Parque Nacional Serra da Capivara*. O projeto nasceu com o propósito de criarmos um diálogo entre as pictografias ancestrais tatuadas nas rochas do Parna e procedimentos e expressões contemporâneas operadas no Projeto Árvore. Neste propósito realizamos um projeto constituído por três frentes: a realização de uma imersão nos limites territoriais do Parque, de um documentário sobre as especificidades de sua existência e as relações sociais que giram ao seu entorno e de um plano de intervenções urbanas (feitas em distritos do Piauí e na cidade de São Paulo) que pudessem beber destas fontes e extrapolar os seus limites.

3.6.2.1 - A imersão

Uma experiência me marcou para a idealização deste trabalho. No desfrutar de uma conversa privilegiada que tive a oportunidade de ter com a Dra. Niède Guidon, na minha primeira visita que fiz ao Parque, inocentemente (e apaixonada pelo que acabara de ver) perguntei: “Doutora, qual a sua relação afetiva com o Parque?”. Assim que a pergunta saiu pela minha boca me repreendi internamente, supus uma pergunta tola, que era óbvia a sua intensa relação, uma pessoa que deixou na juventude e em plena década de 1970 a badalada Paris francesa para morar no cru sertão piauiense, que desde então dedicou todos os intervalos da sua vida à construção, preservação e manutenção desse Parque, que findou em adquirir alergia ao intenso calor após passar longos dias no escaldante campo e ainda mora no sertão empenhada em sua missão, obviamente está movida pelo amor, pela paixão e pelo afeto (imaginei). Mas fez-se a resposta: “Minha? Nenhuma. Minha relação é científica. Eu estou interessada nos vestígios que eles deixaram, nas datas e comprovações. É bastante objetivo, os meus sentimentos não estão envolvidos nisso.”

Ao ouvir suas palavras pude compreender que meu interesse ao pisar naquelas terras havia sido oposto, me perguntava como se sentiam aqueles antigos homens? O que sentiam? Quem eram? Como eram? Como eram os seus cheiros? Como se locomoviam? Quais eram os seus trejeitos? Como eram os sons das suas vozes? Como sentiam? Quais os sabores gostavam? Que relação tinham com as cores? Como se

319 MinC, Iphan, Paço Imperial e Petrobras.

relacionavam com os espaços? Quais as suas brincadeiras? Como dormiam? Sonhavam? Como eram as suas emoções? E os seus pensamentos? Quais os afetos que me ligam a estes homens? Como me ligo a este homem? Sentimos do mesmo modo? Manifestamos do mesmo modo? Como sentiam e manifestavam amor? Como manifesto? Onde ele e eu somos um mesmo? Onde somos completamente outros? Onde não somos? O que era ser e não ser? O que é sermos? Assim, pude avistar um conceito operador, compreendi que o modo como dialogaríamos com aquelas paisagens reverencia nossos ancestrais, ao enchermos novamente aquelas terras de vida.

Os ciclos

Assim, a partir do nosso interesse em investigar objetos artísticos performativos, rituais, vivenciais e imersivos, criamos uma imersão artística híbrida de dezesseis dias realizada em diversos interiores do Parque Nacional Serra da Capivara. A proposta da imersão foi ocupar o território geográfico-material e imaterial do Parna com o cumprimento de um “tempo ritual” – uma “rotina” criativa e vivencial que amparou experimentações estéticas, comunitárias e rituais que friccionavam diálogos entre as memórias locais (pinturas, imaginários humanos, natureza, modos de habitação, etc.) e as nossas investigações artísticas, presenças culturais e humanas, contemporâneas.

Esta rotina se baseou no desenvolvimento de práticas corporais e meditativas, de vivências, de ações performativas, de ritos, de discussões e construções processuais e criativas, de dietas e disciplinas coletivas relacionadas ao dia a dia, de experimentações multimídias, de exercícios de contemplações “poéticas do estar”, de celebrações e do simples vivenciar. Rotina ancorada em uma divisão cíclica: o Ciclo da Vida, o Ciclo da Morte e o Ciclo das Estrelas. Cada um desses ciclos nos inspirava naquilo que almejávamos, estabelecermos diálogo com a vida humana que pulsou há cem mil anos no encontro com a que pulsa agora, tendo como “canal de acesso” as sensibilidades e expressões artísticas através dos tempos. Assim, cada um dos ciclos conteve cinco dias no quais, a cada novo ciclo, concentrávamos as energias coletivas principalmente na realização de uma prática de pintura corporal, de uma vivência e de uma celebração performativas.

Cada ciclo era iniciado e finalizado com a realização de uma mandala – que consistiam em realizações materiais que são objetos estéticos imantados de forças simbólicas – composta por elementos orgânicos encontrados pelo parque ou por

elementos correspondentes aos intentos daquele ciclo – a mandala do Ciclo das Estrelas, por exemplo, foi feita a partir de fotografias de *light painting*³²⁰. Para confeccioná-las escolhíamos, ao longo de determinados percursos ou em determinados territórios, elementos orgânicos que nos inspirassem ligações com as específicas intenções daquele determinado ciclo e após recolhermos as construíamos coletivamente: a mandala da vida conteve frutos, folhas novas, terra, flores, tabaco, era laranja, verde, lilás, marrom e amarela; a mandala da morte conteve galhos secos, pedras, cascas de árvores, era cinza, branca, roxa e preta; a mandala das estrelas eram humanos nus ao vento madrugada e dentro no alto de um cânion e tendo seus corpos rasgados por luz.

O ciclo da Vida

Para adentrarmos o início do “tempo ritual” os *urubus* que estavam destinados a realizarem explorações vivenciais mais verticais, tomados como os *performers*³²¹, após andarem cinco quilômetros até o portão de saída do Parque mais próximo à casa dos oitenta³²², realizaram uma prática corporal e meditativa fora do parque, vendaram seus olhos e voltaram andando os cinco quilômetros guiados apenas pela cinegrafista³²³, para, então, passarem as vinte e quatro horas iniciais de vivência com os olhos vendados. Nestas vinte e quatro horas, realizamos algumas práticas voltadas a sensibilizações e explorações dos sentidos (calor/frio/tato, ruídos/esferas de sons/audição, respirações/cheiros/olfato e texturas/sabores/paladar), tarefas cotidianas (comer, tomar banho, ajudar nos afazeres da casa, etc.), a fogueira noturna – todas as noites em que estivemos na casa dos oitenta, que serviu como base principalmente para as nossas coisas, pois a maior parte do “tempo ritual” estivemos imersos pelos territórios naturais e sítios do parque, realizamos fogueiras em volta das quais tínhamos reuniões criativas e debatíamos assuntos “comunitários”, seguindo à dança e música –, percorremos estradas, trilhas dentro da mata e escalamos uma alta montanha íngreme (com o auxílio dos outros integrantes-*urubus*³²⁴) para tirarmos as vendas diante das pinturas rupestres das bailarinas.

320 Técnica fotográfica em que a luz imprime interferências visuais na foto.

321 Carol Pinzan, Fabíola Salles, Juliana Bueno, Ivana Santos, Rosany Lima e Thiago Amoral.

322 Casa normalmente destinada aos pesquisadores do Parna e que foi fornecida ao coletivo para servir como base.

323 Luciana Araújo.

324 Bieto, Luciana Araújo, Mavutsinim Praça e Rica Calado.

No Ciclo da Vida nosso objeto de pesquisa foi a existência do corpo humano, o Homem como forma material de expressão e existência na Terra, no qual por caminhos sensoriais, por funções e pulsões de visceralidades, por expressões e habilidades físicas, pela sede e pelo desejo nos encontramos com os homens que outrora habitaram aquele espaço, seja os que viveram lá há cem mil anos, seja os antigos maníobeiros que deixaram a região na década de setenta com a constituição do Parna. Queríamos um diálogo com a ancestralidade adentrando um vivenciar profundo no corpo e na relação com o meio. “Adentrar de olhos vendados” era uma forma de abrir outros campos de percepção, aguçar os instintos, as animalidades – devir-animal, corporalidades mais rasteiras, em “quatro patas”, etc. –, alterar o corpo, começar a quebrar o “cartesianismo”, ampliar a escuta, a superfície da pele, os pés e as mãos, o silêncio e presença ao instante, o mergulho a si, a relação/interação/dependência ao outro e ao meio. Investigar as forças que pulsaram e impulsionaram aqueles homens em suas vidas e os levaram a gravar suas pegadas pelas pedras, reconhecendo as forças equivalentes que agem em nós agora; deixando outras marcas.

Com isso, no seu experimento do rito de pintura corporal realizamos um estudo sobre os “animais de poder”. Dentro de muitas práticas xamânicas³²⁵ os “animais de poder” são tidos como espíritos guardiões que acompanham a pessoa, xamã ou não³²⁶, sendo uma força aliada. No caso dos xamãs, essas forças permitem que ele faça conexões “com o poder do mundo animal, com os mamíferos, pássaros, peixes e outros seres” (HARNER, 1982: 99), para que eles auxiliem-no no processo de cura. Nas pessoas comuns “animais de poder” poderão se manifestar como aspectos físicos, habilidades corporais ou manifestações de sua personalidade, que ao serem conhecidos têm a possibilidade de tornarem-se aliados. Para Guattari e Deleuze, “os devires-animais referem-se a um Espírito animal, espírito-jaguar, espírito-pássaro, espírito-ocelote, espírito-tucano, que se apoderam do interior do corpo, entram em suas cavidades, preenchem os volumes, ao invés de lhe criar um rosto” (1996: 48). Efeito de presença exercitado com a pintura.

Então, fizemos um estudo interno – com dinâmicas, conversas, jogos, etc. – para chegar ao que reconhecíamos coletivamente como um(s) “animal(is) de poder” daquela

325 De povos nativos do noroeste pacífico, norte-americanos, América do sul, México, etc.

326 Isto a depender da tradição. Atualmente, dentro do movimento do “xamanismo urbano” abordado por José Magnani, uma das práticas xamânicas que pessoas comuns podem vivenciar é a busca da visão (*vision quest*), quando o indivíduo permanece em algum contexto isolado da natureza, durante quatro dias, sem comer ou beber água.

específica pessoal e para os *performers*, transformamos estas forças em “máscaras” (pinturas corporais).

A proposta foi realizarmos o rito de pintura na Toca dos Oitenta, uma caverna com gravuras que parecem patas grandes. Além do “protótipo conceitual”, tínhamos um dispositivo de pesquisa para as práticas performativas e rituais de pintura corporal realizadas no Parque que nunca havíamos realizado por sempre estarmos em uma relação entre pintura e intervenção, então, vinculados a uma “ecologia” maior, que era, a pintura só acaba quando o pintor disser “terminei”. Privilegiávamos o ato de pintar, cedíamos os corpos, as carnes, para que aqueles seres – os pintores-*urubus* – livremente “brincassem” sobre nós da mesma forma que os nossos ancestrais brincaram sobre as rochas, pintar. Este fato resultou no círculo de pintura mais extenso e cansativo que já realizamos, onze horas (apenas a feitura das pinturas). As rochas começavam a nos colocar no lugar delas (ou no nosso lugar), naquelas paisagens o tempo era dotado de outro tempo, dotado do Tempo. Pouco a pouco íamos aprendendo que para habitar aqueles campos precisávamos ir deixando, gradativamente, de “sermos tão humanos”. Para encontrarmos com aqueles homens precisávamos dotar-nos de patas e asas. Nesta prática buscamos, através dos traços pictóricos e das corporalidades, acionar nossas forças instintivas. Cada *performer* teve suas forças e impulsos sutis e primitivos examinados e expostos na confecção de suas máscaras rituais, fomentando suas pesquisas de interação e integração com a fauna e a flora às quais estávamos em contato. Feitas as pinturas, adentramos a caatinga na região da toca para uma livre interação.

Na celebração do rito da vida fizemos uma festa de aniversário para a Nayana, nossa assessora culinária. Neste trabalho pudemos reconhecer, a partir da experiência vivida com duas integrantes-*urubus*³²⁷, um aspecto fundamental para o programa sobre a sua natureza relacional. Ambas estavam participando pela primeira vez de ações do coletivo, que geralmente são intensas, em diversos e por diversos aspectos. Diante deste fato e com a contribuição de momentos pessoais, sentiram muito fortemente os seus impactos físicos, psíquicos e emocionais, tendo que se retirar em determinados momentos e durante alguns dias da imersão – “para dar um respiro” e se reorganizar. Deste acontecimento passamos a criar as estratégias de assistência humana mencionadas ao tratarmos do *Diálogos Elementares*, quando fornecemos maiores subsídios de

327 Nayana Padilha e Luciana Araújo.

cuidado e amparo às pessoas que vivenciam conosco as experiências. Assim como, ele contribuiu para compreendermos sobre pretensas investidas relacionais mais verticais.

E a vivência performativa realizada foi o que denominamos como “vivência do sexo”, quando consagramos a potência vital, a virilidade e a sensualidade, a força criadora, o princípio da vida, o impulso gerador, o animal, o desejo, o gozo, o corpo, o prazer, a libido, realizando um paralelo com as muitas cenas rupestres de atos sexuais, investigando os nossos corpos, os nossos desejos, as nossas travas, as nossas permissões, a nossa vontade, o nosso deleite, nossas bacantes e nossos Bacos. Nesta vivência realizamos práticas respiratórias ofegantes e kundalínicas³²⁸, contatos corporais específicos, explorações sinestésicas, um jantar com alimentos afrodisíacos e uma noite sob as estrelas entregues às tantas delícias.

(F.132 a 137)

O ciclo da Morte

328 Em diversas correntes e práticas corporais orientais (yoga, tantrismo, hinduísmo, etc.), trabalha-se com a energia da kundalini, que seria a energia vital alojada na base da espinha e em potência espiralada por toda coluna, energia que estaria ligada à força sexual.

No Ciclo da Morte nosso intento foi examinar o estado de dissolução do corpo, do eu e da matéria. Quando é devolvida a carne à terra e a existência humana se dilui no infinito. Ínfima. O Homem fundindo-se no Cosmos. O nosso encontro com os ancestrais na efemeridade, no desfrute temporal da vida, na fagulha de experiência humana dentro da força permanente da Natureza. No deparar-se com a morte. Morrer, e ter medo disso.

Diante desta perspectiva, na pintura corporal trabalhamos opostos: um olhar não mais no indivíduo, mas no meio; um corpo humano camaleônico à Terra, diluído; integrações, em traços e em atos; corpos fundidos no espaço; “pulverização dos eus”; unificação; devir-montanha, devir-folhas e receber a “máscara” que ficaria em sua pele até o dia seguinte, quando vivenciaria o seu rito fúnebre.

Como *performance* vivencial deste ciclo, propusemos a realização de “ritos fúnebres” –vivências simbólicas, estéticas, corporais e sinestésicas itinerantes por territórios do Parque, confeccionadas a partir das mitologias pessoais dos artistas no referente ao contato com a morte e de vestígios arqueológicos locais de característica mortuária –. Ao longo de um dia o coletivo se reuniu debaixo de uma árvore e trocou experiências diversas relacionadas à morte: as pessoas próximas que haviam morrido, as marcas que deixaram, como se relacionam com a morte, quais seus medos, quais suas crenças, como gostariam de morrer, como gostaria de “destinar seus corpos”, etc. Após a rodada de troca, os *performers* se afastavam do coletivo, um de cada vez, e todos os outros criavam e combinavam o seu rito fúnebre performativo. Queríamos propor um embate e reflexão sobre os modos fúnebres ancestrais e contemporâneos, apontando os reflexos de suas ordenações na vida cotidiana. Pensar como os nossos ritos fúnebres, como os modos ocidentais de relação com a morte, influenciam, limitam e determinam nossas relações em vida, com a vida. Como nos aprisionamos diante do medo da morte, como esse medo reverbera também sobre a vida e como, muitas vezes, passamos a vida tentando negá-lo e deixamos que ela escoe dotada de “duvidosa presença”. Assim, ao iniciarmos as vivências no meio da madrugada dentro de uma caverna, o *performer* em si não sabia pelo que passaria. Percorremos diversos trechos do Parna ao longo de todo o dia, cada *performer* passando pela sua “imersão poética” ao campo misterioso da morte – foram enterrados, suspensos em árvores, colocados em vãos nas rochas, banhados, ignorados, postos em camas feitas por grossos galhos sobre fogueiras, deixados para trás no completo breu das cavernas, enlaçados aos cipós, aconchegados em meio a superfícies mornas e confortáveis, dentre outros – os ritos terminaram com o

cair da noite quando percorremos longos quilômetros de volta à casa dos oitenta, purificados e “mortos de cansaço”.

A celebração deste ciclo veio em diálogo com o rito fúnebre e a forte tradição dos festejos de São João no nordeste e no qual um dos hábitos é pular as fogueiras. Assim, convidamos moradores arredores para compareceram ao festejo³²⁹ e fizemos nele um “batismo” dos *urubus* na beira do fogo, quando cada *urubu*³³⁰ escolhia duas pessoas (de qualquer sexo) – um para banhar a sua cabeça de água (rara na região) recolhida em um açude há cinco quilômetros de distância, simbolizando o sagrado desta nova vida, e outro para encher a sua boca de vinho, abençoando o profano desta nova vida –, então, ele recebia um novo nome escolhido pelo coletivo (um nome comunitário, dotado de aspectos e valores manifestos interiormente à comunidade) e pulava a fogueira, renascido.

329 Em duas celebrações convidamos pessoas das comunidades vizinhas que estavam em contato conosco para participarem da imersão.

330 Ana Lucia Guimarães = Potira, Bioto = Curumim, Carol Pinzan = Coral, Fabiola Salles = Guaráina, Ivana Santos = Iguana, Juliana Bueno = Jurupinga, Luciana Araújo = Mel, Marcos Camargo = Guará, Márcio Maracajá = Euclides, Mavutsinim Praça = Chupisco, Rosany Lima = Rosinha, Thiago Amoral = Açai.

(F.142 a 149)

O Ciclo das Estrelas

No Ciclo das Estrelas voltamos atenção ao Universo, ondulações do Infinito, o giro dos astros no céu, os ciclos, o entre, encontro entre mundos materiais e imateriais, a fenda entre dimensões, os sentires do etéreo. Onde o corpo já não é, mas ainda nele reverbera. Quando as tantas formas de poeira cósmica se veem num agora lançadas à imensidão sem sentido da vida – nós, os ancestrais ou a natureza, como rastros. Fissuras no espaço, no tempo e nas coisas. Neste ciclo, por exemplo, pesquisamos relações entre corpo e luz, tomando conteúdos e qualidades do corpo como suporte para a presença e composição luminosa, e em fotografias *ligh paintings* criávamos os elos entre potências imateriais a materiais.

Durante toda a imersão exploramos diversos locais do Parna, sempre caminhando, percorríamos quilômetros por estradas de terra, caatinga fechada e verde da chuva recém-caída, altas e íngremes montanhas, vales, cânions, por ventres da terra, cruzando com cobras, escorpiões, aranhas, tatus, mocós, de dia, de noite e de

madrugada, com luz e sem luz. Nestas andanças todas guiados por nosso Mestre mateiro, Seu Chico. Na vivência das estrelas queríamos consagrar o sol, assim, caminhamos ao longo de um dia inteiro sob Sol escaldante, escalando paredões de rocha, parando para cozinhar no caminho, para no fim da noite chegarmos ao topo de um cânion, dos cantos daquelas terras que Seu Chico é um dos poucos que conhecem. À noite, ajeitamos nossas coisas e percorremos proximidades atrás de elementos para realizamos a mandala de fechamento do ciclo da morte, realizando-a, debaixo de um típico céu do sertão, um chão de estrelas. Ao longo deste ciclo realizamos diversos experimentos em *light painting*³³¹, em diversos locais e com diferentes experimentações/propostas. Assim, nesta noite experimentamos algumas coisas e dormimos, como os “homens de antes”, no sereno, debaixo de céu e esperando o sol chegar. Um pouco antes do raiar do dia acordamos, nos despimos, realizamos algumas práticas respiratórias, meditativas e corporais, e consagramos o seu, recebemos o seu nascer, do sol. Em cantos e danças, para ele.

Nas estrelas consagramos o amor, celebramos o encontro que faz gerar a vida, iniciando todo o ciclo novamente. O amor, que nos permite os tantos voos e sentarmos nas estrelas. Sem o qual não é possível admirá-las. O amor que permite transcendências. Celebramos a união, a vida que vai embora quando uma nova vem e a vida que vem. Celebramos porque é sagrado celebrar, e também porque é profano. Celebramos um casamento no Baixão das Andorinhas, de dois urubus, Popeye e Luba³³². Na manhã do casamento, as mulheres se afastaram com a noiva para um dos picos daquela “paisagem lunar”, que é a serra do Baixão das Andorinhas – o nome, pelo magnífico voo que dezenas dessas pequenas aves fazem no local todos os dias, por volta das quinze horas, seguindo, de tempos em tempos, uma a uma, descendo um voo rasante que ao se dar ecoa pelo vale como o som de um raio, para entrarem em um ínfimo buraco no meio do abismo –, e alguns homens fizeram o mesmo com o noivo. Passaram a manhã entre trocas e conversas, entre assuntos de mulheres ou de homens, como em um rito de gêneros, para despedir-se simbolicamente de uma grande etapa de vida.

O casamento deveria se dar sob a revoada das andorinhas, então, no começo da tarde os *urubus*, nus, desceram escalando a encosta do Baixão – aproximadamente uns cento e trinta metros – descendo até uma espécie de lagoa formada pela água da chuva

331 Marcos Camargo era o fotógrafo, Bieto e Mavutsinim Praça, os “desenhistas”/pintores e todos os *performers* e também os músicos como *performers*.

332 Bieto e Luciana Araújo.

de onde nasciam e cresciam duas imensas árvores, com as raízes rasgando rocha acima erguendo os seus troncos cem metros de altura, para, então, sair por uma fenda pelo chão de quem estava lá em cima, sobre o Baixão, como “uma árvore normal” dando rara sombra. Nesta lagoa banhamos os noivos, mulheres banharam o homem e os homens, a mulher. Trocávamos nossas energias com aqueles corpos para que eles pudessem adentrar a longa, intensa e profunda jornada de lançarem seus corpos um ao outro. Um banho longo, digno de noivos, com relaxamentos, massagens, flores e ervas. Nus, virgens, no ventre da Terra.

Durante todo o dia outra parte do URUBUS havia percorrido arredores – em busca de elementos orgânicos para servirem de ornamentações – e cuidando de produções – luzes, comida, bebida, instrumentos, etc. –. Na escalada de volta, banhados, homens e mulheres nova vez separaram-se para vestirem os noivos e também arrumarem-se para festa, com os ornamentos orgânicos. Prontos, Seu Chico como o padre e Ivana³³³ como “madre” receberam, primeiro o noivo, e depois a procissão de mulheres tocando e cantando que atravessou o vale para encontrá-lo e lhe entregar a noiva, celebrando, então, o casamento. Seguido a “poéticas” que os artistas ofertaram de presente aos recém-casados (músicas, poemas lidos, números de circo, etc.), e festa (no breu e boca do precipício).

(F.150 a 153)

Corpos/Sítio do Mocó

Círculo de pintura corporal: este círculo coincidiu com a nossa saída da imersão no Parque, assim, ele foi realizado na Pedra Furada, em frente a pinturas de um dos territórios mais visitados do Parna e aberto a apreciação pública. Naquele dia os visitantes do Parque ao percorrerem as terras em busca de pinturas rupestres encontravam com um ato refletido ao longo dos séculos – pintores colorindo os traços em telas, tela-rocha e tela-homem.

Pintura corporal: para a pintura corporal propusemos mais uma vez a tônica na liberdade dos pintores construindo nos corpos expressões e inspirações das realidades físicas do Parque – raízes de árvore, relevos das rochas, tradições rupestres, cores, frutos, animais, megafauna, dentre outros.

Acontecimento: Do círculo partimos para o vilarejo vizinho, Sítio do Mocó. A proposta era a livre interação, nos relacionando também com o imaginário dos “pintores de rocha e paredes” – realizando diversos grafites ou outros grafismos em muros e casas da comunidade.

(F.154 a 156)

3.6.3 Olhar documental

Enquanto o objeto “interiorizado e poético” da imersão operava, uma equipe de olhar “externo e documental” trabalhava com outro enfoque para a mesma temática, na produção de um documentário que aborda algumas realidades de existência do Parque Nacional – sua história, suas pesquisas, problemáticas, relações com as comunidades vizinhas, etc.

3.6.4 Reverberações

Ao fim da imersão, o coletivo executou o plano de intervenções inspiradas pela experiência agora em contato com as esferas públicas e urbanas, transpondo para fora realidades humanas e artísticas vivenciadas no Parna, querendo contribuir para a sua divulgação e valorização, e traduzindo pontos ressaltados em imersão para as realidades contextuais. Assim, em uma perspectiva geral o URUBUS optou por lançar-se a uma estrutura de ação e ocupação de caráter nômade, resgatando numa proposição de jogo artístico a ideia do nomadismo humano, presente tanto nas ordenações sociais dos ancestrais quanto na população nordestina por meio dos fluxos de retirantes, bem como, também, na moradia de rua contemporânea e cosmopolita.

3.6.4.1 Piauí

São Raimundo Nonato:

Acampamento interativo: durante três dias o URUBUS instalou um acampamento criativo, relacional e lúdico na Praça do Abrigo, em São Raimundo Nonato. Ao longo desse período foram desenvolvidas diversas atividades públicas tanto na praça quanto intervindo em outros pontos e contextos da cidade, como se irradiassem dela. O objetivo era colocar-se disponível à troca pública e transpor para a comunidade algumas “traduções poéticas” do vivenciado no Parna. Assim, realizamos jogos e práticas corporais na praça, dispositivos relacionais, dispositivos de intervenção e estratégias de ativismo.

- a. **Jogos e práticas:** práticas de kempo e meditação realizadas nas manhãs e divulgadas pela cidade, com os carros de som;
- b. **Dispositivos de intervenção:** *deriva* dos *performers* vendados – os *performers* retomaram o dispositivo das vendas em *derivas* solitárias, vendados, pela cidade, na qual o objetivo era explorar esta *errância* cega e os encontros com o meio e o outro suscitados por ela –; a utilização de carros de som e rádio local para divulgação das ações, das práticas participativas e de circulação de trilha sonora produzida no Parna; e a projeção contínua, no sábado à noite, em frente aos bares cheios da praça, de fotos do Parna e da vivência tiradas durante a imersão;

- c. **Dispositivos relacionais:** execução de uma oficina pública de dança³³⁴ realizada na “praça da rádio” a partir de coreografia criada na imersão; execução de pinturas corporais públicas na Praça do Abrigo; oferta de dez grafites para moradores comuns da cidade que se inscrevessem interessados em um grafite em sua casa (todas as ações foram divulgadas pela cidade com carros de som e rádio local);
- d. **Dispositivo artista:** entrevistamos pessoas comuns da cidade sobre o Parna, o que conheciam sobre, se já haviam ido, por que não, etc. E realizamos uma projeção pública das entrevistas e imagens do Parna, promovendo o debate com representantes da prefeitura municipal presentes sobre as problemáticas de acessibilidade ao Parque.

Garrincho

Nossa última ação foi um cortejo híbrido performativo que percorreu o povoado do Garrincho em um fim de tarde e começo de noite. Interessados em um olhar poético sobre o movimento retirante, o URUBUS reuniu-se ao longo de uma tarde em uma gruta próxima à entrada do povoado, prepararam suas roupas, seus balaios, pintando partes do corpo (rosto, braços, pernas, etc.) com traços mais lúdicos, integrando tecidos, peles e ornamentos orgânicos. E com o Sol se pondo partiram, povoado adentro, como retirantes que deixam para trás as montanhas, as cavernas, os escorpiões e as impressões rupestres tão familiares, rumo à “cidade grande”. A opção de ação para o povoado Garrincho foi fazer uso da estrutura tradicional e popular dos cortejos a fim de afunilarmos o contato e troca humana, recheando-o de diversas expressões: poemas-repente, grafites nas fachadas das casas, proposição de dinâmicas e interações corporais, roda de música em volta da fogueira, danças circulares, defumações, pinturas nas peles e prosas, contribuindo com o tempo que, simples, passa.

(F.157 a 162)

3.6.4.2 São Paulo

Para a etapa paulistana o coletivo aglutinou algumas estruturas e experimentos vivenciados em terra piauiense propondo ao longo de uma semana diversas intervenções e com distintos perspectivas e suportes, espalhados pela malha urbana de São Paulo.

- a. **Dispositivo rupestre:** chamou-se de dispositivo rupestre a ação surgida do diálogo entre a “caverna rupestre” e a “caverna urbana”, quando criamos e distribuímos “máscaras” (moldes para grafismo feitos em papelão) com desenhos de cenas rupestres, a fim de percorrermos trechos da cidade imprimindo pegadas rupestres em suas pontes, muros, calçadas, etc.
- b. **Dispositivo de intervenção:** *deriva* com vendas, realizada pelos *performers* sozinhos às seis horas da tarde na Av. Paulista – quatro *performers*³³⁵ se afastaram para as pontas opostas de ambos os lados da avenida e uma³³⁶ manteve-se em uma região mais central³³⁷, tocando sanfona; elas, vendadas, tinham por objetivo percorrerem toda a Paulista até chegarem à sanfona

335 Carol Pinzan, Juliana Bueno, Ivana Santos e Rosany Lima.

336 Fabíola Salles.

337 Em frente ao prédio do Sesi.

(receptivas aos eventuais encontros); *action painting* com grafite e música que dialogou com a imersão e o Parna para construírem suas paisagens pictóricas e sonoras em esquina da R. Apinagés; instalação urbana no Largo Santa Cecília, com projeção no muro da igreja de seleção de fotografias tiradas no Parna ao longo da imersão e improvisação sonora ao vivo;

- c. **Dispositivo relacional:** instalação e fogueira urbana³³⁸ feita na Praça Roosevelt, quando o coletivo projetou a seleção de fotos do projeto próximo às árvores, fez uma fogueira com bebidas e comidas convidando as pessoas a sentarem-se, desfrutarem e compartilharem;
- d. **Rito performativo:** *Corpos/Água Branca* – realizamos uma ação do Corpos/ trabalhando com a proposta de integração entre corpo e meio (que havíamos experimentado no Ciclo da Morte), fazendo o círculo de pintura no Parque da Água Branca e seguindo para a *deriva* em percursos debaixo do Elevado Costa e Silva – com maior enfoque relacional nos moradores de rua.

(F.163 a 166)

338 Chamo de fogueira urbana não qualquer fogueira feita nas urbes, mas de fogueiras feitas em espaço público com intentos conviviais, rituais, cerimoniais ou celebrativos.

4. CONCLUSÃO

O caminho errante

Após a primeira vivência em árvores que realizamos na Praça XV/RJ ouvi da boca de uma amiga³³⁹ a lamparina que nos clareou o caminho, ao ouvir de mim que muitas coisas tinham saído erradas na ação ela disse: "Quanto tempo foi de vivência? Dois dias? É, em dois dias muita coisa pode dar errada".

Essa luz nos mostrou que a errância é o nosso caminho e no caminho das errâncias o acerto e o erro são apenas pontos ligados pela ponte que é o nosso andar. Sem preferências ou hierarquias, ambos degustados no sabor das experiências.

A análise crítica e as pesquisas *in situ*

Inevitavelmente para que se aprofunde a linguagem das experiências/obras artísticas que têm alicerce na experiência e também para que seja possível criar ferramentas e conceitos mais potentes para suas análises críticas será necessário imergir em suas entranhas. A experiência/obra artística que pretende criar situações vivenciadas, em qualquer escala escolhida, terá sempre o desafio de compreender o amplo da experiência criada (para todos os envolvidos) questionando em que medida a experiência propiciada ao "público" (por mais radical que seja) contém a potência da experiência total criada (incluindo, além do "público", todos os seus agentes – artistas e não artistas, "ativos e passivos", etc.). Mesmo que esse desafio sirva "apenas" para investigar em que medida de sua própria potência estará operando, no benefício do seu desenvolvimento.

Quanto mais contornos da experiência artística produzida o(s) artista(s)-pesquisador(es) conhecerem de sua experiência produzida, maior possibilidade terá de compreender e fertilizar a sua experiência. Para que isso aconteça terá(ão) que vivenciar diferentes mobilidades, mutações, imersões e intensidades em seus próprios acontecimentos artísticos – em busca de conhecer sua obra mais integralmente e assim ter maiores possibilidades/ferramentas para intensificar/dinamitar a experiência do

339 Marcela Bannitz

"público". Apenas assim será possível observar/compreender nessas experiências coisas como, por exemplo, a constituição da sua performatividade.

Do mesmo modo, a imersão será necessária à construção crítica e conceitual dessas experiências/obras. Imergir na experiência artística. Para construir em maior potência os pensamentos que cercam/atravessam/tecem essas experiências será inevitável que em algum momento seus críticos também se coloquem a vivenciá-la em ampla potência - colocando-os muitas vezes lado a lado não apenas com o "público", mas com os *agentes performativos*. Críticos imersivos que ao tecer as suas ideias terão/trarão nelas experiências de múltiplas dimensões e instâncias de seus corpos – talvez permitindo um caminho epistemológico alternativo para a construção e fruição nos *efeitos de presença* e de *sentido* (GUMBRECHT). À luz dessa aposta, por exemplo, foi tomada a opção do Coletivo de conter um crítico processual na imersão do *entreextremos*.

Luzes de uma orquestração performativa coletiva

Ao observar muitas práticas cênicas contemporâneas será possível identificar a ordenação e operação de *orquestrações performativas coletivas da experiência*. Nelas a figura do encenador dilui-se em muitas outras funções e pragmáticas de criação, sustentação e orquestração e a orquestração dilui-se em muitas outras faces (*agentes performativos*). A presença e o envolvimento performativo dilui-se nos muitos *agentes performativos* (qualquer interagente da "*performance*"/experiência artística, artistas e não artistas, ativos ou passivos, humanos ou inumanos, etc.), levando-os a uma experiência e potência extra-ordinária de presença. Elas contêm e constroem *narrativas experienciais*, desordenadas, sinestésicas, independentes e interligadas, criadas/dadas durante o correr da "*performance*"/experiência artística, inusitadas e únicas, produzidas pelos/nos/dos encontros, vivenciadas em muitas dimensões/instâncias do corpo, simultâneas e abertas.

Analisar o movimento de expansão das zonas de operação da performatividade, a presença e o papel dos *agentes performativos*, poderá fornecer caminhos para compreender outros rastros e materialidades de um "*performer-observador*" (FÉRAL) –

como, usar o seu campo de visão para ver e revelar outras experiências contidas na obra para a "recepção".

Como esta operação da “performatividade expandida” é resultado do projeto artístico/intencional? Como ela se constitui, opera e é incluída nesse projeto? Quais nuances de fruição criativa e estética podem ser percebidas/vistas nela? O que ela revela da experiência artística que por outro ângulo não pode ser visto/vivenciado? Se o que importará ao acontecimento artístico/intencional será a *produção da experiência*, como será considerada esta “performatividade expandida” e qual será o seu peso e sua influência na experiência da "recepção"? Qual será o grau de contato e a radicalidade da imersão do público na experiência em comparação à experiência do “*performer-observador*”? Como sua experiência pode contribuir para o enriquecimento da experiência da "recepção"? Etc.

Da individuação

Seria possível falar que a experiência com qualidade estética, e portanto, o instante imediato enriquecido ou uma experiência significativa é uma "questão do olhar"? Da qualidade/intensidade "do olhar" daquele que "vê"? Dos modos e das abordagens no "fruir as coisas", do "realmente fitar", "atentar-se" a algo e degustar, na própria experiência ordinária, na interação contínua com o mundo, dos seus efeitos prazerosos/estéticos? Ao guardar a própria experiência da criatura viva a potência da qualidade estética, o que poderá "revelar" essa qualidade ao sujeito? Poderia ser este um norte para projetos artísticos que buscam manifestar-se como caminhos de individuação da subjetividade? Sensibilizar/fomentar/exercitar a autonomia do fruir significativamente a vida? Pensando em "termos relacionais e intersticiais", como estes projetos artísticos abordam/constroem/imprimem estes caminhos de individuação nas esferas vitais? Como estes "universos possíveis" (BOURRIAUD) e estas "comunidades intencionais" (BEY) se configuram e se revelam enquanto possibilidades de individuação das subjetividades? Quais alterações trazem à consciência do indivíduo? Relacionam-se com a “unicidade da experiência” (DEWEY), com a integração de dimensões do corpo, com o sentimento de presença? E o que faz com as "subjetividades coletivas" (GUATTARI)? Como alteram as suas presenças? Como a questão da experiência e da presença estão imbricadas à *policrise* (MORIN)? Ao se considerar a

consciência humana como ponto central para resistir e combater a crise planetária, qual o papel de experiências artísticas como essa?

Modalidades de experiência

Eu, que em um caminho banal tropecei nesta semente tomando um rumo em uma encruzilhada que nem tinha visto chegar, um caminho que me escolheu e que ao me escolher me colocou num empenho diário completamente novo, completamente *outro*, alterando o curso da minha experiência vital. O Cachorrão, que imerso na sua embriaguez um dia nos olhou achando que éramos a sua realidade, mas éramos uma fantasia. A Ivana, com alto grau de miopia vivendo dias sobre uma alta árvore se pautando apenas pelo tato, o som e o borrão. O Ivan, que ao longo de quatro manhãs saiu da sua casa levando o bastão que nos inauguraria o dia, chegando sempre cantando ao "pé da árvore" até ficar na terra o mastro, sem saber que da Terra estava se despedindo. O homem que ao nos ver chegando em seu bar serviu a todos os presentes uma rodada de pinga. A menininha que entrou em pânico ao nos ver e chorou desesperada nas pernas de sua avó enquanto ela ria. O taxista que teve seu carro invadido por uma mulher nua e com o corpo todo borrado pedindo para o taxista que a levasse até o trabalho. O Bieto, que um dia foi ajudar uma amiga em um "ensaio", findando em ir parar em um cemitério para ajudar um grupo de mulheres a subir em uma árvore alta e nunca mais foi embora. A senhora que mantendo os olhos fixos na Ju foi se aproximando, se aproximando, até grudar a sua testa na dela mantendo um olhar próximo e firme nos seus olhos durante um largo tempo, em silêncio. O Dênnny, que em "uma tarde de terça no departamento" viu suas pinturas humanas desgarrarem-se como quadros vivos da USP para o cotidiano frenético do Vale do Anhangabaú (São Paulo), povoando o mundo de perversões. O Gordinho, de nove anos, que quase caiu de cima da árvore cheirado de cola. O Mavu, que após anos treinando kempô em árvores sozinho de repente ganhou uma turma. O Jonisley (que ironicamente guardava em sua *persona* a lei), que naquela noite provou pela primeira vez as sementes de abóbora e como um passarinho ficou encantado, aninhando-se quentinho no colo da Ivana (como uma frágil criança sozinha e desgovernada pelas doloridas experiências da vida) e sonhando. A Dona Iara, que alugou o banheiro do quintal para uns jovens que "estavam passando o fim de semana em uma árvore" num lugar perigoso do bairro. A Luba, que casou-se na beira do abismo e semanas depois estava grávida. Pois descobri que é para o

pulular da vida que serve isso, esta Árvore, germiná-la a saltar pelos cantos, brincar com ela, ser forjado e forjá-la, aprendendo a degustar o instante e a presença e tendo o privilégio de degustar instantes incríveis.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. *Ensaio sobre a destruição da experiência*. Argos, 2009.
- ALICE, Tania. *Performances de arte relacional: uma (r)evolução dos afetos*. Revista Performatus, 2014.
- ARAÚJO, Carlos. *A B C dos orixás*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.
- ARRIEN, Angeles. *Caminho Quádruplo: trilhando os caminhos do guerreiro, do mestre, do curador e do visionário*. São Paulo: Ágora, 1993.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *Por uma antropologia da mobilidade*. São Paulo: Unesp, 2010.
- ATKINSON, Jane Monnig. *Shamanism Today. Annual Review of Anthropology*: 1992.
- BAKTHIN, Mijail. *La cultura popular em La Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999.
- BARROS, José F. P. *O banquete do rei - Olubajé*. São Paulo: Pallas, 2005.
- BERENSTEIN, Paola Jacques. *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. *Corpografias urbanas*. Publicado no portal Vitruvius, sessão Arquitextos: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp: 2007.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. 1985. Disponível em: http://copyright.noblogs.org/gallery/5220/TAZ_-_Hakim_Bey.pdf.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Pós-produção – como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Paulo A. E. *Imaginário e mitologia*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

- CARLSON, Marvin. *Performance – uma introdução crítica*. Minas Gerais: UFMG, 2010.
- CARNEIRO, Beatriz S. *Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra*. São Paulo, Fórum Permanente, 2006.
- CASTAÑEDA, Carlos. *O fogo interior*. São Paulo: Nova Era, 1984.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Frequentar os incorporais – contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CYPRIANO, Pelópidas. *Artemídia e urbanoautoctonia, configuração do meio ambiente artístico urbano glocal. Arte, Cidade e Meio Ambiente*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte/Universidade de São Paulo, 2010.
- COELHO, Teixeira Netto. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *O que é ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira*. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 3, 2003.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *“Work in Process”: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea*. 1994. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- CORDEIRO, Robson Costa. *O corpo como grande razão – Análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 2012.
- CORREA, Ana. *Rosa Cuchillo, acción escénica. Informe: investigación y creación*.
- DAWSEY, John C. *Victor Turner e a antropologia da experiência. Cadernos de Campo – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*. São Paulo: USP/FFLCH, 2005.
- DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs (Vol.3)*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del extásis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Yoga, imortalidade e liberdade*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

FÉRAL, Josette; SAVONA, Jeannette Laillou; WALKER, Edward A. (dir.) *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: Éditions Hurtubise HMH, 1985.

FÉRAL, J. *Performance et théâtralité: le sujet démystifié*.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FONTANA, David. *A linguagem dos símbolos*. São Paulo: Publifolha, 2011.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, Daniel de Oliveira e SOUZA, Pedro de. *FOUCAULT com outros nomes – lugares de enunciação*. Paraná: Editora UEPG, 2009.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, Papirus, 1999

NARDI, Fabiele Stockmans. *Foucault com Pêcheux: entre a estrutura e o acontecimento*. Campinas, Pontes, 1990.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a poor theatre*. Holsterbo: Odin Teatrets Forlag, 1968.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2010.

HARNER, Michael. *O Caminho do xamã*. Um guia de poder e cura. São Paulo: Cultrix, 1982.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, 1975.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HULTKRANTZ, Ake. El chamanismo: un fenómeno religioso? In: M. Harner et alii. *El viaje del chamán: curación, poder y crecimiento personal*. Barcelona: Kairós, 1993.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*.

JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1971.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

LEITE, Marcelo Dênnny T. *Funções comunicativas e expressivas da maquiagem na arte teatral*. São Paulo: USP/ECA/CAC, 2004.

- LESSA, Sandra Urizzi. *O narrador está em quem ouve: o estudo de histórias de vida no trabalho do ator*. Campinas: Unicamp, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo – estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Religião e sociedade. O xamanismo urbano e a religiosidade contemporânea*. Rio de Janeiro: ISER, 1999.
- _____. *Xamãs na cidade*. Revista USP n. 67, 2005.
- MARINHO, Roberval; MARTINS, Cléo. *Iroco*. Coleção Orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- MORIN, Edgar. Terra-pátria. Rio Grande do Sul, Sulinas, 1996.
- _____. Rencontre avec Edgar Morin – Pour une reforme de la pensée, por Odile Brouet e Marie-Danielle Pierrelée, 1988, *Les Cahiers Pédagogiques*, n. 268.
- MOSTAÇO, Edécio. *Sobre performatividade*. São Paulo: CAC-ECA-USP/Sala Preta, n. 12/2012.
- OITICICA, Helio. *BLOCO-EXPERIÊNCIA* in COSMOCOCA – programa in progress. NY/1973.
- _____. O aparecimento do suprasensorial. Nova York, 1972. Catalogue Raisonné. Rio de Janeiro, Projeto HO, 2005.
- OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. São Paulo: Beca, 2007.
- PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA. *Da Pré-História à História*. Fundação Museu do Homem Americano/FUMDHAM.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PETRAGLIA, Izabel. *Edgar Morin - A educação e a complexidade do ser e do saber*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1995.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto, Dafine, 2010.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Urubus na Serra da Capivara*. São Paulo, Edital Arte e Patrimônio, 2010. Disponível em: www.coletivourubus.blogspot.com (*Urubus na Serra da Capivara*, por Luiz Fernando Ramos)
- ROSAS, Ricardo. *Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. Trópico*. São Paulo, n. 4, 2005.

- RUBINI, Ana Carolina. *Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. Curitiba: UFP, 2006.
- SALVATTI, Fábio. *O Prank como opção de performatividade para a rede de ativismo político contemporâneo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- SAMS, Jamie. *As cartas do caminho sagrado – a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoria e prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 2000.
- SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SILVA, Gerson D’Addio. *Curso básico de yoga – teórico-prático*. São Paulo: Editora Phorte, 2009.
- SILVA, Antônio C. A. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. São Paulo: USP/ECA, 2008.
- SILVESTER, Hans. *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa*. New York: Thames & Hudson, 2009.
- SHYAM; DURGA BAI; URVETI; *A vida secreta das árvores*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- TEDLOCK, Bárbara. *A mulher no corpo de xamã – o feminino na religião e na medicina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- TRIPP, David. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. São Paulo, Educação e Pesquisa (v.31), 2005.
- TROVÃO, Ana Carolina Rubini. *Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica*. Curitiba, UFP, 2006.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- _____. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, Taurus, 1988.
- _____. *Antropologia del ritual*. Comp. Ingrid Geist. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología y Historia, 2002.
- _____. *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência* (primeira parte). Cadernos de Campo – revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP. São Paulo, 2005, USP/FFLCH.

VIDAL, Lux (organizadora). Grafismo indígena. SILVA, Anacy L. e FARIAS, Agenor T. P. *Pintura corporal e sociedade: os “partidos” Xerente*. MÜLLER, Regina P. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte – Formas de conhecimento: Arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. São Paulo: Expressão gráfica e editora, 2006.

6. LISTA DE IMAGENS

F.1: plano processual público – 2006/Av. 23 de Maio (foto: Carol Pinzan).

F.2: *enquanto a árvore espera na semente* – 100h/2007/Prç. da República (foto: Bruna Bittar).

F.3: *Corpos/Virada 09* – 2009/Metrô São Bento/Virada Cultural (foto: Gustavo Machado).

F.4: *Corpos/Florianópolis* – 2009/Mercado Municipal/Prêmio de Interações Estéticas – PI (foto: João Paulo Azevedo).

F.5/6: *entreExtremos* – 2010/Parna – PI (foto: Marcos Camargo).

F.7/9: *performance* infantil de primavera – 2006/EMEI Gabriel Prestes (fotos: Floriana Breyer).

F.8: *entreExtremos* – 2010/Praça Roosevelt/SP (foto: Carol Pinzan).

F.9: *entreExtremos* – 2012/Ritos fúnebres/Parna (foto: Marcos Camargo).

F.10/13: *Mostra de Intervenção Performativa* – 2009/Florianópolis – PI (fotos: Carol Pinzan).

F.14: *entreExtremos* – *Corpos/Sítio do Mocó* – 2010/PI (foto: Marcos Camargo).

F.15: *Corpos/Virada 08* – 2008/Praça Ramos de Azevedo/Virada Cultural (foto: Gustavo Machado).

F.16: *Corpos/Sesc São João de Meriti* – 2006/Festival Riocenacontemporânea RJ (foto: Bruna Bittar).

F.17: *Corpos/Anhangabaú* – 2006 (foto: Marcos Camargo).

F.18: *Mostra de Ações de Heliópolis/Mandala de Gente* – 2012/HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL (foto: Cacá Bernardes).

F.19: *Corpos/Virada 08* – 2008/Praça Ramos de Azevedo/Virada Cultural (foto: Gustavo Machado).

F.20/21: *Projeto Árvore em oficina* – *Heliópolis/Mostra de Ações de Heliópolis/enquanto a árvore espera na semente* – projeção de filmes / Figueira das Lágrimas – 2012/HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL (foto: Cacá Bernardes).

F.22/23: *URUCUNZADA*/Praça da República – 2007 (fotos: Marcelo Min).

F.24: *URUCUNZADA*/Paisagens Urbanas – 2007 (foto: Mirtes).

F.25/28: *Praia na Paulista* – 2009 (foto: autores desconhecidos).

F.29: *Projeto Árvore* – *em oficina*/Florianópolis – 2009/*Mostra de Intervenção Performativa* – *Viver Adormecido* (foto: Carol Pinzan).

- F.30/31: *Projeto Árvore – em oficina/Florianópolis – 2009/Mostra de Intervenção Performativa – Vivência Parnaíba* (foto: João Paulo Azevedo).
- F.32: *Projeto Árvore – em oficina/Florianópolis – 2009 /Mostra de Intervenção Performativa – Livrosça* (foto: autor desconhecido).
- F.33/35: *Projeto Árvore – em oficina/Florianópolis – 2009/Mostra de Intervenção Performativa – Caminhada do Lixo* (foto: Carol Pinzan).
- F.36/37: *Projeto Árvore – em oficina/Florianópolis – 2009/Mostra de Intervenção Performativa – Sarau* (foto: João Paulo Azevedo).
- F.38: *Diálogos Elementares (água)* – 2010 /CCSP (foto: João Paulo Azevedo).
- F.39/40: *Diálogos Elementares (terra)* – 2010/CCSP (foto: João Paulo Azevedo).
- F.41: *Diálogos Elementares (fogo)* – 2010/CCSP (foto: João Paulo Azevedo).
- F.42: *Uma Nuvem em Meio à Fumaça – fotoperformance Investigação feminina e o flerte com a morte*, de Joaquim Lino/2011/FatCap/SP (foto: Carol Pinzan).
- F.43: *Uma Nuvem em Meio à Fumaça – parkour*, Danilo Alves – 2011/FatCap/SP (foto: Carol Pinzan).
- F.44: *Uma Nuvem em Meio à Fumaça – instalação Árvore de Natal Fotográfica*, realizada por Sabrina Meira – 2011/FatCap/SP (foto: Carol Pinzan).
- F.45: *mutirão de ação* – “uma história por um botão” – 2011/BaixoCentro/Moinho/SP (foto: Carol Pinzan).
- F.46: *mutirão de ação* – 2011/BaixoCentro/Moinho/SP (foto: Carol Pinzan).
- F.47: *mutirão de ação* – atendimento em naturologia – 2011/BaixoCentro/Moinho/SP (foto: Carol Pinzan).
- F.48/50: *Projeto Árvore em oficina – Heliópolis/Mostra de Ações de Heliópolis/Mandala de Gente* – 2012/HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL (foto: Cacá Bernardes).
- F.51: *Estou com a macaca!* – Stiges (ESP)/2012 (foto: Everson Boreges).
- F.52: *Estou com a macaca!* – Veneza (ITA)/2012 (foto: Everson Boreges).
- F.53: *Estou com a macaca!* – Barcelona (ESP)/2012 (foto: Tânia Piffer).
- F.54/55: *enquanto a árvore espera na semente* – 48h/Praça XV/RJ/2006/Festival Riocenacontemporânea (foto: Arianne Vitale).
- F.56/65: *enquanto a árvore espera na semente* – 48h/Praça XV/RJ/2006/ Festival Riocenacontemporânea (foto: Bruna Bittar).
- F.66/69: *enquanto a árvore espera na semente* – 24h/Virada Cultural 2007/Praça Roosevelt /SP (foto: Bruna Bittar).
- F.70/71: *enquanto a árvore espera na semente* – 24h/Virada Cultural 2007/Praça Roosevelt /SP (foto: Gabriela Itocazo).
- F.72/74: *enquanto a árvore espera na semente* – 24h/Virada Cultural 2007/Praça Roosevelt /SP (foto: Bruna Bittar).

- F.75: árvore da Praça da República antes da poda/2007 (foto: Carol Pinzan).
- F.76/84: *enquanto a árvore espera na semente* – 100h/Praça República/2007/SP (foto: Bruna Bittar).
- F.85/87: *Corpos/República* – 2007 (foto: Marcelo Min).
- F.88/90: *Corpos/Anhangabaú* – 2006 (foto: Marcos Camargo).
- F.91: *Corpos/Virada 2008* (foto: Luciano Chalita).
- F.92: *Corpos/Oscar Freire* – 2008 (foto: Gustavo Machado).
- F.93/94: *Corpos/Anhangabaú* – 2006 (foto: Marcos Camargo).
- F.95/97: *Corpos/Sesc São João de Meriti/RJ* – 2006 (foto: Bruna Bittar).
- F.98/100: *Corpos/Ceagesp* – 2007 (foto: Arianne Vitale).
- F.101/105: *Corpos/Virada 2008* (foto: Gustavo Machado).
- F.106/109: *Corpos/Virada 2008* (foto: Luciano Chalita).
- F.110/113: *Corpos/Oscar Freire* – 2008 (foto: Gustavo Machado).
- F.114/119: *Corpos/Voom Portraits/Sesc Pinheiros/2009* (foto: Gustavo Machado).
- F.120/123: *Corpos/Virada 2009* (foto autor desconhecido).
- F.124/129: *Corpos/Floriano* – 2009 (foto: João Paulo Azevedo).
- F.130/132: *Corpos/São Raimundo Nonato* – 2009/PI (foto autor desconhecido).
- F.133/135: *Corpos/Virada 2010* (foto: Carol Pinzan e João Paulo Azevedo).
- F.136/141: *entreExtremos* – Ciclo da Vida — 2010/Parna/PI (foto: Marcos Camargo).
- F.142/149: *entreExtremos* – Ciclo da Morte — 2010/Parna/PI (foto: Marcos Camargo).
- F.150/153: *entreExtremos* – Ciclo das Estrelas — 2010/Parna/PI (foto: Marcos Camargo).
- F.154/156: *entreExtremos: Corpos/Sítio do Mocó* (foto: Marcos Camargo).
- F.157/162: *entreExtremos: reverberações em SRN* (foto: Carol Pinzan e Luciana Araújo).
- F.163/166: *entreExtremos: reverberações em SP* (foto: Carol Pinzan).

Anexo A

PRODUÇÕES

Projeto Árvore em oficina – Heliópolis

Uma das produções realizadas dentro do *Projeto Árvore* durante o primeiro ano de desenvolvimento do projeto de mestrado, que nos serviu como outra película sua de investigativa (do *Projeto* e do mestrado), foi a execução de um plano de intervenção urbana e sustentabilidade realizado (em nov./dez. de 2012 e mai./jun de 2013), no bairro de Heliópolis¹, dentro do projeto HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL, em parceria com a UNAS Heliópolis, a Secretária da Educação da Prefeitura de São Paulo e o Centro de Convivência Educativa e Cultura de Heliópolis. Tal projeto consistiu em uma etapa de produção e realização artística do Coletivo Urubus nos limites de Heliópolis e o desenvolvimento de uma oficina de intervenção urbana e *performance* realizada no Centro de Convivência Educativa e Cultura.

Inicialmente este plano de intervenção urbana e de educomunicação² foi idealizado com um cronograma específico que considerava seu desenvolvimento ao longo de três meses consecutivos, mas as realidades objetivas de execução do projeto em Heliópolis sofreram distintas demandas em conjunto com os desafios encontrados pela coordenação do projeto HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL - que contou com a

¹ Localizada na região sudeste de São Paulo, na Subprefeitura do Ipiranga, a região de Heliópolis engloba os bairros de Heliópolis, Vila Nova Heliópolis, Cidade Nova Heliópolis e Ilha Heliópolis, com cerca de 1 milhão de metros quadrados e aproximadamente 130.000 habitantes, segundo o IBGE, 2010. (Ver: <http://maps.mootiro.org/community/163/about>)

² Vale considerar que tomo este conceito da educomunicação pelo plano pedagógico desenvolvimento no *Projeto Árvore* se demonstrar, ao longo do tempo e de suas experimentações/realizações, como um plano que busca oferecer suportes teóricos e metodológicos aos agente-participantes, no referente às linguagens artísticas da *performance* e da intervenção urbana, a fim de ressaltar a importância da ação comunicativa para o convívio humano, de fomentar a produção de conhecimento, de implementar projetos colaborativos para mudanças sociais e de construir ecossistemas comunicativos abertos, dialógicos e criativos. (Ver: <http://www.usp.br/nce/aeducunicacao/saibamais/refbibliog/>)

participação de outros trabalhos e com a administração dos órgãos apoiadores. Assim, infelizmente a sua execução teve que ser desmembrada e encontrou um período real de desenvolvimento muito mais curto do que o planejado – um mês para a realização de todo o plano artístico e sete encontros para a oficina. Este quadro resultou em menores alcances no âmbito da relação comunicativa e educacional, assim como um imenso desafio a empreender seus objetivos e objetos artísticos, tendo em vista que o mesmo abarcaria a produção de uma mostra de intervenções e ações realizada em distintos locais da comunidade, ao longo de uma semana consecutiva, e da pré-produção e criação para tal requerer, idealmente, um longo e complexo processo de imersão nas realidades socioculturais do contexto abrigo. Isto para relatar das dificuldades e para podermos, ao longo, apreender e refletir melhor o caminho.

Idealmente esta película de operação era pensada da seguinte maneira: ao longo de três meses seria desenvolvido um plano educomunicacional onde os agente-participantes das oficinas seriam introduzidos nas linguagens da *performance* e da intervenção urbana, recebendo como estímulo paralelo discussões e olhares voltados a uma percepção crítica sobre temas, noções e realidades da sustentabilidade, tendo como recorte mais específico o ambiente comunitário. Deste diálogo, entre as linguagens introduzidas e as “questões sustentáveis” apresentadas, os agente-participantes seriam estimulados a criarem e desenvolverem suas próprias ações e intervenções performativas - a serem executadas, neste caso, em espaços públicos do bairro Heliópolis. O que representaria parte do conteúdo da I Semana de Ação de Heliópolis (a mostra pretendida), conjuntamente com outros conteúdos oriundos da ação e pesquisa do *Projeto Árvore* e do Coletivo Urubus³.

³ Vale observar que esta estrutura é a metodologia que vem sendo aplicada neste braço de pesquisa pedagógica do *Projeto Árvore*, sendo que sobre esta estrutura as alterações e nuances apresentadas na sua realização prática são

Na prática, pelas dificuldades citadas, tivemos um mês para desenvolver todo o projeto. Disto (somado à dificuldade de angariarmos público⁴) as oficinas tiveram que ficar para 2013 (estávamos em nov.12) e o plano de ação seria realizar a mostra, a I Semana de Ação (que agora não mais seria composta prioritariamente pela produção dos participantes da oficina), apenas com a presença do Urubus e, para tentar sustentar o desejo/a perspectiva sua de partilha de saberes e visões, e disseminação pelas ruas; e de grupos convidados. Assim, ao longo de duas semanas (lembrando que nosso cronograma de pré-produção, reconhecimento de campo, criação, elaboração, ação e produção, era de um mês), o Urubus investiu em uma série de reconhecimentos de campo (antropológicos e criativos)⁵ na comunidade referida, adentrando seus becos e vielas, muitas vezes sem saída e sem poder pisar fundo. Nisto mapeou parte dos territórios de Heliópolis, identificou suas ordenações e articulações sociais, compreendeu as trâmites da legalidade local - a ilegalidade do comércio de drogas que determina e define as normativas e fluxos comunitários -, rastreou os interesses e campos férteis à criação das ações, e definiu a rede de articulação possível entre os

estabelecidas pelos determinados contextos e realidades onde opera. Portanto, esta mesma estrutura foi tomada por base no desenvolvimento do projeto realizado em 2009, na cidade de Floriano, no Piauí; Que conteve ainda outras definições e contornos. Assim, temos por base uma estrutura planejada, mas aberta e porosa, tal qual o ideal e postura de todo o *Projeto*. O que vem nos dando destreza na arte da maleabilidade, adaptação e aproveitamento/potencialização do tempo.

⁴ Este Centro de Convívio é uma instituição interessante e competente que funciona em Heliópolis (coordenado por: Arlete Persoli e Marília de Santis), e que sofre pelas ordens e funcionamentos dos trâmites burocráticos (relações entre Prefeitura e Secretarias) e parcialidade da própria autonomia. Disto e com relação às limitações humanas (quatro profissionais apenas) de um espaço potente, complexo, e subaproveitado (pela Ordem do governo) – das maiores dificuldades que o Centro encontra na realização de seus projetos que são bem desenvolvidos por méritos destes quatro profissionais, é a questão de público. Não há público, não incentivo ao projeto, não há ação cultural.

⁵ O que digo de reconhecimento de campo antropológico seria o reconhecimento mais ligados à etnologia, sociologia e antropologia, por exemplo. O criativo é um que contém este e também outro, e para outro fim – o de gerar alguma ação/dispositivo/intervenção/estímulo/poética.

moradores e o Coletivo. Para realizar a I Semana de Ação, que contariam com intervenções todos os dias em distintos locais de Heliópolis - a partir de projetos pré-existentes nossos (Urubus), do convite a outros artistas e grupos, e de produções *site specific*.m Neste movimento foram definidos alguns parâmetros:

1. A escolha da localidade do Paquistão, como é chamado um dos territórios mais perigosos de Heliópolis, para abrigo de uma ação;

2. A escolha da Praça da Pedra, única praça do bairro e em intenso estado de deterioração, para abrigo de ações;

3. A escolha dos carros de som, mídia local amplamente utilizada, como suporte para uma das intervenções;

4. A escolha da Figueira das Lágrimas, árvore patrimonial e histórica localizada na Estr. das Lágrimas, para abrigo de uma vivência;

5. A escolha do CopaRio como território abrigo da ação, local em Heliópolis que havia sido recentemente marcado por onda de violência⁶, e definição de proposta criativa para a ação a partir desta realidade (ação *site specific*);

6. Definição de ação trabalhada sobre o desperdício de alimentos, a partir das realidades locais de pobreza e de problemáticas relacionadas ao lixo (ação *site specific*);

⁶ Vale observar que estivemos envolvidos neste projeto durante os meses de 2012 onde o crime organizado e a Polícia Militar da cidade de São Paulo travaram violenta batalha, resultando na morte de mais de 100 policiais em diversas localidades da cidade, bem como de outros suspeitos. Sendo que naquele período dois policiais e quatro moradores foram mortos em Heliópolis a partir de divulgação na imprensa. (Ver: <http://paisagemheliopolis.wordpress.com/protestos/sobre-a-morte-de-moradores-do-heliopolis/> e <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/11/familia-vela-pm-morto-em-heliopolis-sem-farda-e-sem-homenagens.html>)

7. Ampliação do desenvolvimento e execução do projeto a partir do convite à participação de outros artistas e grupos.

Resultando na produção da I Semana de Ação de Heliópolis⁷, que consistiu na execução de dez distintas ações em oito distintos locais do bairro:

Quinta-feira (22/Nov): Praça da Pedra

CUIDADO TINTA FRESCA!

Intervenção de jogo e improviso entre o grafite e a paisagem sonora, quando juntos grafiteiros, músicos e moradores confeccionam uma dinâmica artística de retroalimentação, colaboração e provocação, no colorir de muros e outros espaços urbanos (e humanos).

⁷ Anexados flyers de divulgação e outras fotos.

Com esta ação buscamos:

- adentrar artisticamente o território de Heliópolis com uma intervenção mais familiar ao contexto local;

Uma das dificuldades que tivemos ao longo de todo o período de desenvolvimento do projeto (2012/13) foi o de aproximação com o público, no sentido de quebrar um distanciamento e desconfiança inicial dos moradores tanto com relação à

nossa presença assídua no contexto comunitário quanto das propostas de experimentação/ação que estabelecíamos. O pouco tempo que tínhamos para o reconhecimento de campo e para as experimentações processuais no bairro, esbarraram ainda em frequentes pedidos de autorizações informais⁸ que tínhamos que estabelecer previamente a qualquer “processualidade”⁹. Valendo considerar ainda que estavam em momento de alta e contínua tensão, o que deixavam diariamente algumas zonas em situação intensa.

Assim, uma opção que fizemos foi de inaugurar nossa I Semana de Ação com a linguagem do grafite em propostas intervencionista já realizada pelo Coletivo Urubus¹⁰, como modo de atrair e abrir mais diretamente os moradores.

- Estabelecer um contato direto, participativo e lúdico com as crianças da comunidade;

Esta praça, a Praça da Pedra, é a única praça do bairro (dos três espaços comunitários e de lazer). Uma praça em estado de deterioração – brinquedos, chão e muretas quebradas, diversos focos de lixo, etc -, envolta por casas e comércios, onde se situa uma das bocas¹¹ mais quentes da região. Em sua esquina, junto com as crianças que correm descalças para lá e cá, uns jovens, uns homens e uns meninos (de aproximadamente oito anos), servem juntos os diversos carros que param rapidamente

⁸ Para a realização de qualquer ação era preciso enviar um pedido prévio ao comando responsável pelo comércio de drogas local, que são os gerentes de determinadas regiões e quem concederão (ou não) a permissão para que a ação seja feita, e ainda, para que ela possa ser filmada e/ou fotografada. Este pedido era enviado por um morador que é também agente dos projetos culturais e respeitado na região. Pelo apoio e parceria com moradores e espaços culturais locais obtivemos a autorização para realizar todas as ações, sendo que em uma delas nossos registros em vídeo e fotografia foram interrompidos a mando dos traficantes.

⁹ Qualquer dos nossos procedimentos processuais.

¹⁰ Coletivo Urubus: Bieto, Carol Pinzan, Luciana Araújo e Tânia Piffer / Grafiteiro convidado: Enivo

¹¹ Ponto de comércio de drogas.

para acertar as transações. Crianças de oito anos que passam o dia na encruzilhada, fumando um bagulho e passando outro. Uma praça quase nada habitada, pela realidade dos seus espaços físicos e públicos. Mas ainda assim cheia de gente, dos moradores que moram confusos às encruzilhadas, do trânsito dos mercadinhos, das outras crianças que brincam, que felizmente, brincam. Assim, buscamos estabelecer um contato com todas estas presenças: os espaços físicos deteriorados a fim de dar-lhes outros cuidados; as crianças que corriam cá pra lá lhes dando outros horizontes e estímulos; os moradores e comerciantes que eram convidados a ocuparem o pedaço; os traficantes que em breves intervalos trocavam o trabalho pelo brincar/criar em conjunto.

Segunda-feira (26/Nov): Praça da Pedra

Roda de Estórias

Roda de estórias dos pacientes do CAPS – Adulto 2, da Vila Monumento (Ipiranga/Heliópolis), onde eles contam histórias pessoais suas, convidando os passantes a participarem da roda ouvindo, interagindo sonoramente ou contando a suas histórias¹².

¹² Esta roda de estórias é um trabalho já desenvolvido com os pacientes do CAPS (Centros de Atenção Psicossocial) da Vila Monumento - Allan Paulo Jorge Anile, Derli Bernites do Amaral, John Dener Carvalho, Marcelo Araújo Taveira, Sebastião Teles de Matos e Tiago Bruno - pela Juliana Bueno (arte-educadora e artista do Coletivo Urubus), que foi oportunamente incorporado à Semana de Ação por ser esta unidade CAPS a que assiste os moradores do bairro de Heliópolis. Sendo, portanto, que quatro dos seus integrantes são moradores do bairro. Neste ação esteve presente também a psicóloga Marilda Silveira Lopes.

Com esta ação buscamos:

- trabalhar a noção da repetição de ações em um mesmo espaço, como proposta de desenvolvermos uma relação um pouco mais profunda com os moradores do entorno, tornando-os participativos às ações com maior facilidade;
- inserirmos novamente as crianças em situações de risco em atividades dinâmicas, participativas e lúdicas, quebrando assim com as suas ordens cotidianas do comércio de drogas e da violência;
- trabalhar a noção do afeto social – Armando Silva vai falar, em *Imaginários Urbanos*¹³, do afeto social como sendo um dos pontos de transformação entre o “grafite de guerrilha”, em circulação pela América Latina na década de 80, e suas “adesões” estéticas e políticas posteriores (2001: 4). Temos utilizado este termo para tratar de ações que estamos experimentando em comunidades e outras realidades em situação de risco, quando o foco na instância funcional das operações se torna sobressalente a quaisquer outras questões de linguagem, poética ou estética¹⁴. Sendo esta noção e procedimento de afeto social uma presença também em ações onde o foco não é majoritariamente este, por exemplo,

¹³ SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁴ Quando digo de instância funcional me remeto tanto à arte-ação, ao princípio utilitário de Mário de Andrade, quanto à característica funcional da arte relacional estabelecida por Bourriaud (assuntos que serão devidamente aprofundados na dissertação). Sendo traduções nossas, por exemplo, instalar atendimentos comunitários de auriculopuntura em mutirão de ação que realizamos na favela do Moinho (durante o festival Baixo Centro), realizados pela naturóloga Tânia Piffer e pela psicoterapeuta transpessoal Ivana Calado, ambas artistas do Coletivo Urubus.

limpar alguns espaços públicos nos quais agimos é um destes, que chamo de procedimento de afeto social, etc;

- trabalhar com estes moradores do bairro que são assistidos no CAPS e que de algum modo são pessoas que sofrem de dois modos de marginalização: sua condição sobre “a sanidade” e sua situação social;
- promover o intercâmbio humano com a criação de zonas de diálogo e encontro entre os próprios moradores da comunidade, e entre eles e nós;
- incentivar o desenvolvimento do grupo de histórias dos pacientes-artistas do CAPS.

CAFÉ

Monólogo da Cia. Efêmera¹⁵ onde uma mulher que transita entre a lucidez e os campos obscuros da psique, ao esperar os amigos que nunca aparecem, toma café contando histórias da sua vida ao público.

¹⁵ Grupo convidado. Texto: Manuela Ramalho. Direção: André Araújo. Atriz: Tatiana Lenna.

Tivemos como objetivo com esta ação tanto circular a linguagem teatral pelo bairro, quanto fazê-la com um espetáculo que partilhasse do universo referencial da loucura com os pacientes-artistas do CAPS (propositores da roda de histórias) e da narrativa pessoal como um discurso artístico possível.

Terça-feira (27/Nov): Paquistão

PÉ-DE-MOLEQUE

Jogo relacional entre palhaças e crianças, que juntas constroem um jardim imaginário, onde as plantas são as próprias crianças – os pés-de-moleques¹⁶.

¹⁶ Artistas convidadas: Júlia Moura e Kelly Jardim / Coletivo Urubus: Tânia Piffer

Com esta ação procuramos, além de trabalhar noções da sustentabilidade a partir da aproximação das crianças com a percepção de seus próprios corpos como organismos vivos; Acessar um dos locais mais perigosos do bairro de Heliópolis, a região denominada popularmente de Paquistão (esta região é tida pelos próprios moradores do bairro como um local onde “não se vai”), procurando adentrar este território com uma ação lúdica e inocente, atingindo as crianças moradoras do contexto. E também, buscando estabelecer uma ruptura à realidade das suas ruas inabitáveis pela por conta da alta periculosidade, propondo um intervalo diferenciado, de ocupação¹⁷ e poética.

¹⁷ Além desta proposta, foi realizada também neste dia a intervenção **carro de som de carro de som**, que consistiu em uma intervenção sonora, quando alugamos um carro de som da região (do Sr. João Prefeito), que, ao longo do dia, promoveu outras paisagens sonoras, que não as habituais – compostas por outras trilhas musicais, por textos captados,

Quarta-feira (28/Nov): CopaRio

MANDALA DE GENTE

Happening ritual-relacional realizado pelo Coletivo Urubus em região recentemente abalada com violência entre traficantes e policiais.

por depoimentos de moradores locais, etc. Esta ação foi captada em vídeo e será devidamente vinculada ao hipertexto ao longo do desenvolvimento do mestrado.

Vale iniciar salientando que esta ação será devidamente e aprofundadamente abordada na dissertação, sendo que aqui deveremos pontuar algumas de suas premissas artísticas, alguns de seus intentos, alguns de seus efeitos comunitários e alguns de seus desafios; Buscando, também, contribuir assim à compreensão processual e fragmentada dos leitores com relação a territórios mais claros sobre como o *Projeto Árvore* opera e pesquisa sua ação artística¹⁸.

Iniciando por suas estruturas de linguagem: esta ação “posicionamos” como sendo um *happening* ritual-relacional. *Happening* por ser uma ação com elaboração prévia simples e execução - sem ensaios prévios e com a determinação de um jogo¹⁹ funcional/poético/simbólico²⁰ de desenvolvimento da ação. Jogo que propõe uma narrativa de feitos e efeitos, uma estruturação estética - considerando aqui estética no seu vínculo ao sinestésico, tendo o componente ritual como um elemento de nossa estética, assim como sendo o relacional uma estética que flertamos -, uma dramaturgia de ação. Dramaturgia de ação para ser vivenciada (e/ou beneficiar o vivenciar) em

¹⁸ É importante deixar claro a intenção e operação que esta narrativa teórica (a pesquisa e escrita do presente projeto de mestrado) também tem, com relação a oferecer ao leitor (no desenrolar de todo o seu “discurso”, a sua escritura) um fruir processual, fragmentada, o contar de uma história, que é também um pensamento, que é também uma prática, que é também uma memória, que é também uma especulação, que é também uma invenção, que é também uma investigação, que é também uma experiência, para ser vivida e apreendida, ao longo.

¹⁹ Quando utilizar a palavra jogo para me referir às nossas ações, pode-se ler conjuntamente, improviso, espontaneidade e organicidade. E também, organização, plataformas/”regras” e interação.

²⁰ Esta noção sobre o funcional, o poético e o simbólico dentro do *Projeto Árvore* será abordada na dissertação (ao se falar sobre as nossas estruturas de procedimento e operação).

conjunto, coletivamente, partilhando a experiência “quem faz, quem vê, quem está”, a partir da sua função (artista – o detonador) ou desejo (público – o fluir)²¹.

Ritual por trabalharmos sobre temas de real e extrema delicadeza aos moradores da comunidade - a tensão diária e violenta entre traficantes e policiais, que na rua ao lado desta esquina em que agimos, uma semana antes, fez dois policiais e quatros moradores mortos -, com a operação de um plano relacional que estabelecia inicialmente um contato humano direto (entre artistas e moradores), depois a construção de uma mandala²² de terra/ervas/flores/pétalas em conjunto com a improvisação musical realizada entre músicos e moradores, depois o convite aos moradores para deitarem-se sobre a mandala (quando ativávamos neles diversos estímulos sensoriais – cheiros, toques, sopros, palavras, texturas, etc) e, ao final, o convite aos moradores presentes para dançarmos um forró sobre a mandala; Transmutando assim a dor humana num intervalo ensolarado do tempo.

E relacional por trabalharmos sobre plataformas distintas relacionais e por ser objetivo nossa nesta ação, justamente, estabelecer a relação – resignificar relações, recriar relações, sensibilizar relações, gerar com as relações, reinventar relações, vivenciar outras relações, etc.

Daria para dizer que isto é o que fundamenta o seu projeto de encenação, sendo o que poderia ser pensado como a sua dramaturgia de ação, seria o seu roteiro de operação e relação:

0. Chegar;

1. Delimitar e ocupar uma zona da via pública, no meio da rua, sem impedir a circulação normal dos carros;

²¹ Sendo o desejo já condição deste artista. (Aos Urubus)

²² Que é em si um objeto imagético, simbólico e energético.

2. Concentrar-nos;

3. Dispositivos relacionais:

- do nosso círculo partimos para a comunidade atrás de estabelecer uma troca de olhar longa com alguém, ao conseguir, voltamos ao círculo;
- do círculo saímos atrás de um abraço, ao conseguir, voltamos ao círculo;
- do círculo saímos em busca de alguém que nos permita tocar o seu coração e que aceite tocar também o nosso, ao conseguir, voltamos ao círculo;

4. Sequência de ação:

- num estrondo causado por um instrumento percussivo, três *performers* cedem o corpo ao asfalto;
- silêncio;
- após um tempo os dois artistas plásticos rodeiam seus corpos com pomba e terra, contornando-os (remontando à imagem de corpos mortos);
- começam a confeccionar a mandala, respectivamente, com terra, com ervas, com pétalas e com flores;
- os moradores são estimulados a cheirarem e tocarem as ervas, as pétalas e as flores;
- os músicos e os *performers* improvisam paisagens sonoras em conjunto com os moradores, sentados em frente à padaria;

5. Após a mandala estar confeccionada os artistas convidam pessoas do público para deitarem-se sobre a mandala. É feita uma “cama de sombra” com os guarda-chuvas; Deitados, na mandala e na sombra, os moradores vão então receber distintos estímulos sensoriais. Sendo que o que conduzirá estes estímulos será um estado de atenção dos *performers* voltado ao corpo de cada participante, buscando perceber as delicadezas e urgências destes corpos e aplicar os estímulos a partir destas determinações – por exemplo, se a percepção que temos é que pessoa está nervosa, sentimos como fazer com que esta pessoa vá sentindo confiança, relaxando, se entregando (se este for o nosso objetivo), escolhendo então a ferramenta que julgarmos mais apropriada, se palavras, cheiros, toques, sopros, etc. Enquanto isto opera, os

músicos vão orquestrando em conjunto momentos de silêncio, de improvisação interativa e de música;

6. Passada esta fase, artistas convidam os moradores presentes para dançarem juntos um forró²³ sobre a mandala.²⁴

Sua intenção maior foi, portanto, trabalhar sobre a memória e as realidades contextuais locais, propondo uma ação efêmera, poética, ritual e pública, que pudesse transcender estas marcas, no experienciar de outras qualidades e possibilidades de vínculos e relações.

Em sua execução fomos surpreendidos pela troca de violência entre os próprios moradores da comunidade: ao convidarmos Dona Rosa para deitar na mandala, descobrimos a marginalidade que ela ocupa entre os já marginalizados. Uma moradora passou a insultá-la em voz alta e berros, acusando-a violentamente de bêbada, de ser abusada pelo marido, de dormir na rua, de ser solitária, de cheirar mal, entre outros. Um acontecimento forte e impactante que nos revelou ainda mais a presença da violência e do ódio presentes e espalhados pelas ruas do bairro.

Como principal desafio para esta ação, tivemos a negociação que teve que ser estabelecida com os traficantes locais, simultaneamente ao desenrolar da ação. Primeiro para que fossem liberadas as captações da ação em foto e vídeo (o que resultou que parte do início da ação não pode ser registrada)²⁵, depois para que não fossem novamente interrompidas as captações (o que resultou na perda significativa dos

²³ Vale observar que a maioria da população de Heliópolis é de origem familiar nordestina.

²⁴ Sobre implicações da presença performativa do corpo (do corpo do artista, o seu *eu-ritual*, às exigências sobre o *status* da sua presença, etc), iremos nos ausentar agora de falas, pois este assunto, se tratado de modo ligeiro, poderá nos enredar em confusões. Ficando a discussão, portanto, à cargo da dissertação.

²⁵ Aliás, vale já relatar que todo o desenvolvimento do projeto teve questões com relação à sua captação fotográfica e audiovisual.

registros da ação) e, ainda, para que a ação não fosse interrompida (consequimos realizar a ação inteira). E ao final, para nos consagrar veio a chuva, e nos ajudou a lavar o asfalto de toda aquela terra e esfriar as cabeças do intenso sol.

Quinta-feira (29/Nov): Figueira das Lágrimas

enquanto a árvore espera na semente

Vivência de dois dias na Figueira das Lágrimas e seu jardim entorno.

As vivências nas árvores trabalham sempre com uma combinação entre a relação com a árvore, a relação com o contexto onde a árvore está inserida, e a relação com o tempo de imersão que será proposto. Na relação com as árvores nos atemos à sua espécie, ao seu “repertório” (sua memória, seu histórico enquanto elemento natural constituinte da urbes – as transformações urbanas arredores que ela acompanhou e os impactos destas na sua existência), às suas condições atuais, às outras relações

previamente estabelecidas com elas (banheiro dos moradores de rua, “estoque” de camelôs, pouso para ninhos, estradas de formigas, povoações de percevejos e outros insetos, etc), e à sua essência. Sentimos se é uma árvore mais anciã, se é uma árvore mais jovem. Nos conscientizamos sobre o desenho específico de sua raiz sob a terra²⁶ - o dito popular diz que “árvore de raiz mais esparramada é árvore mais dada ao toque, árvore de raiz mais longa prefere não”²⁷, percebemos como realizar o contato - se é uma árvore mais disposta ao toque, à troca, ao monte de gente em cima dela, ou se é uma árvore que requer mais delicadeza, mais cuidado, mais sutileza, maior preservação, atenção. Tocamos nossos corpos no dela ouvindo o que ela nos fala de seus limites, de seus desejos e de sua respiração. E definimos então qual será o tipo específico nosso de relação com ela (independente das relações que vamos criar com o entorno e entre nós).

Olhamos então para o contexto, de cima e de baixo, “para fora”. Buscando inicialmente contemplá-lo, apenas observá-lo²⁸. E então perceber suas realidades – seus fluxos de corpos, seus comércios lícitos e ilícitos, suas relações humanas, as suas moradias (as moradas dos moradores das ruas), a sua vizinhança, a sua forma concreta e seus mundos sutis, etc; E também, os seus pontos de luz próximos, as suas luminosidades urbanas prévias, os melhores suportes por perto para içarmos cordas e montarmos estruturas, os seus distintos ângulos, a zona comercial próxima, as bases de

²⁶ Cada espécie de árvore tem uma raiz, a raiz se constitui enquanto tal e enquanto relação com a terra de uma forma. Eucaliptos, araucárias, pinheiros, por exemplo, tem raiz mais vertical ao fundo da terra, mais longínqua e retilínea, necessitam de maior profundidade da raiz para incentivarem seu crescimento e resistirem suas altas copas às intempéries do vento. Árvores como a figueira *ficus*, a falsa seringueira (tipo que mais habitamos até hoje), de copas mais frondosas e largas, precisam de raízes que se esparramam, sobre e por debaixo da terra.

²⁷ Anekdota que ouvi do caboclo Marinho, um senhor de Lumiar - Maranhão.

²⁸ Uma das práticas de meditação ativa que realizamos oriunda das práticas do Osho é: observar. Osho propõe exercícios onde a atenção está voltada apenas ao observar, ao contemplar. Buscando se opor a tendência de observar e pensar, observar e concluir, observar e refletir, observar e desdobrar. Praticar, apenas observar. Ele diz que esta sensibilidade humana, com a escuta, vem perdendo a sua plena apreciação, elas ficaram confusas em diversos outros sentimentos e atribuições, parecendo que perdem pouco a pouco o valor por si. Sendo exercitá-las, fundamental para o exercício do estado de presença humano.

segurança (Polícia Militar ou Civil), os seus eventuais trâmites legais (pedidos de autorização para Secretária do Verde, Sub-Prefeitura, etc), entre outros.

E por fim, como então ordenaremos o nosso tempo de imersão – a partir das relações com a árvore e suas determinações, também do contexto, e dos nossos desejos de pesquisa (de linguagem e existencial) internos (podendo ser este, também, em determinadas ações, o nosso ponto central).

A vivência da Figueira das Lágrimas²⁹:

A Figueira das Lágrimas é uma das árvores históricas da cidade de São Paulo, uma figueira³⁰ da espécie *benjamina*, situada na divisa do Sacomã com o bairro Heliópolis, na altura do quinhentos da Estrada das Lágrimas (que leva este nome por causa da figueira). A primeira referência a ela data de 1862 nos escritos de Emilio Zaluhar, *Peregrinação pela Província de São Paulo*³¹. Leva este nome porque nela começava o Caminho do Mar, que seguia ao longe, ia dar em Santos, no Porto. Ficou marcada quando na Guerra do Paraguai os pracinhas se despediam ali de suas famílias e seguiam para Santos, onde tomariam o barco para a guerra. Nela chegavam as suas cartas e lá eles voltavam a encontrar as suas famílias, vivos ou mortos. Dizem que foi

²⁹ Os artistas Urubus presentes nesta ação foram: Carol Pinzan e Tânia Piffer (performers), João Paulo Azevedo (produção), Juliana Bueno e Mavutsinim Praça (arte-educadores), Bieto (grafite) e Cacá Bernardes e Bruna Lessa (captação audiovisual e fotográfica).

³⁰ Na verdade, o terreno que comporta o jardim da Figueira das Lágrimas tem duas distintas árvores, a figueira *benjamina* (ou figueira brava) e a figueira branca. A figueira *benjamina* é a Figueira das Lágrimas, sendo a outra uma árvore também antiga, mas mais jovem. Que hoje é também uma espécie sua, de figueira das lágrimas, e que serve também como proteção à anciã. Vale observar que foi a figueira branca quem suportou as nossas estruturas e maiores números “de visitantes” (as pessoas que subiram na árvore).

³¹ “Pouco mais adiante do Ipiranga encontra-se uma belíssima figueira brava, cujos galhos bracejando em sanefas de verdura, formam um bonito dossel em toda a largura da estrada (“Caminho do Mar”). É este o sítio das despedidas saudosas. Aqui vêm abraçar-se, e jurar eterna amizade, aqueles que se separam para, em opostas direções da estrada, seguirem depois, e quantas vezes na vida, um caminho e um destino também diverso.”

assim que ela ganhou o seu nome: Das Lágrimas³². O terreno que ela ocupa é da Prefeitura, um terreno reservado, uma espécie de jardim. Mas a Prefeitura já não toma conta há anos, assim, a Dona Iara, moradora da casa vizinha, quebrou uma parede de sua casa e fez deste terreno o seu quintal. Dona Iara é quem cuida do jardim, quem cuida da Figueira, das Lágrimas.

Uma zona interessante, híbrida, pública e privada. Os moradores da redondeza, de fato, não estabelecem nenhuma relação com ela (a não ser observá-la da rua, da janela do ônibus; a árvore é famosa na região). E mesmo Dona Iara, nunca tinha visto gente querer subir nela, a não ser os “nóinhas que antigamente pulavam a grade pra passar a noite nela fazendo zueira. E olha minha filha, é melhor não subir não, polícia passa aqui à noite e coloca a luz, se vê alguém já atira direto, nem pergunta.”, nos dá a dica Dona Iara.

Esta vivência foi uma vivência totalmente nova para nós, cada vivência é uma vivência, assim como em cada vivência propomos coisas diferentes, mas nesta estávamos em uma zona híbrida - embora fosse um espaço público, tivéssemos tido a autorização e apoio da Dona Iara para realizá-la, e contássemos com a presença pública

³² Em 1920 foi construído um muro em torno dela, após ter havido uma mobilização social para que ela não fosse derrubada pelo proprietário do terreno, neste muro foi colocada uma placa de bronze com um poema de Eugênio Egas:

*Sou a árvore das lágrimas
e das saudades.
Sob a minha sombra
corações sem número
separaram-se aflitos.*

*[...]
Vi e admirei,
vejo e admiro,
hei de ver e admirar,
a vertiginosa marcha triunfal
do progresso paulistano.
Viajante que me contemplas,
descobre-te!*

Este muro ainda existe, tombado e em péssimas condições. A placa de bronze se foi. Em nossa ação tentamos autorização para grafitarmos novamente no muro o poema, mas não obtivemos êxito.

-, ela ficava no quintal da Dona Iara, para acessá-la era necessário que a pessoal entrasse na casa da Dona Iara; e isto imprimiu realidades. Assim como, estávamos inseridos e a serviço (no sentido de dialogando) de um projeto maior (o HELIÓPLIS + SUSTENTÁVEL) que pressupunha ações educativas, então, deveríamos receber quatro turmas de trinta crianças e jovens ao longo do dia. Estes fatores resultaram no fato que habitá-la durante dois dias foi habitar suas copas e também o seu entorno, distinto do que habitualmente fazemos de alguns de nós (*performers*) habitarmos durante todo o tempo de vivência apenas copa da árvore, desta vez habitamos a sua copa durante um dia e duas noites. O outro dia ficou dedicado a habitar o seu jardim, junto com as crianças e adolescentes.

Do roteiro de ações:

0. Chegar;

1. Limpar o seu entorno (tiramos lixo, trabalhos de macumba, trapos de tecido, etc);

2. Conectar-nos a ela;

3. Dispor os tecidos, tintas, flores, instrumentos, ervas, cheiros, etc, que serão usados nos dispositivos relacionais;

4. Silenciar;

5. Receber a primeira turma:

*Os dispositivos relacionais foram estabelecidos com a ideia de resignificar o olhar e relação das crianças e adolescentes com a árvore:

- Partíamos com eles das escolas, quando vendávamos os seus olhos, e em fila seguíamos a pé até a árvore (cerca de 20 minutos);

- Na árvore eram operados estímulos com cheiros, com sons, com texturas, com palavras, antes que eles tirassem as vendas;

- Ao tirarem a venda tinham um tempo livre para se familiarizar;

- Então, conversávamos um pouco a respeito da árvore, suas histórias, as eventuais histórias pessoais deles com ela, a relação entre ela e a comunidade/a cidade, etc;

- E assim, trabalhávamos sobre a ideia de ofertarmos coletivamente para a árvore alguns destes estímulos sensíveis (sons, flores, toques, palavras, etc), dedicados e de algum modo direcionados a ela. E também sobre a ideia de escrevermos e desenharmos nos tecidos dispostos lembrando as cartas que ali chegaram, lançando novas grafias ao vento;

- Realizávamos uma roda de canto e dança, e nos despedíamos.

6. Silenciar;

7. Receber a segunda turma;

8. Receber o almoço do restaurante vizinho³³;

9. Almoçar;

10. Silenciar;

11. Receber a terceira turma;

12. Silenciar;

13. Receber a quarta turma;

14. Preparar a subida;

15. Armar as estruturas para dormir (neste caso, redes)³⁴;

16. Jantar;

17. Dormir;

18. Dia livre:

O tempo livre é dedicado a distintas coisas, ajeitar as estruturas da árvore e do chão, estabelecer relações espontâneas com as pessoas que surgem, realizar atividades pessoais (escrever, alongar, meditar, etc), pré-produzir outras plataformas, etc;

19. Cinema:

Fizemos uma sessão de cinema comunitário com um filme que estava então em fase de edição, sobre a memória de Heliópolis³⁵, com a presença no público de alguns de dos moradores entrevistados;

20. Dormir;

21. Piquenique:

³³ Uma das técnicas de relação que por vezes estabelecemos é utilizar de serviços arredores, como forma de atração e diálogo com o frequentadores dos determinados contextos.

³⁴ Vale dizer também que neste caso, uma vivência rápida e que contou com subidas e descidas, não construímos/criamos nenhuma estrutura para banheiro.

³⁵ Memórias de Heliópolis, dirigido por Bruna Lessa.

Convidamos alguns moradores para fazermos um piquenique no pé da árvore, tendo como inspiração a história de uma dessas moradoras presentes (Talita), de ser na sua infância um hábito familiar fazer piquenique com os parentes no pé da Figueira, quando aos domingos os pais levavam suas crianças para brincarem naquela região (que se chamava matão);

22. Saída;

23. Assentamento do espaço: limpeza, despedida da árvore e dos presentes, agradecimento, etc;

24. Partimos.

Quinta-feira (29/Nov): Conjunto Habitacional

Oficina de árvores

Nesta oficina³⁶ os participantes aprenderam técnica de fazer árvores decorativas com material reciclável: arame, jornais e revistas.

Sexta-feira (30/Nov): Córrego

dedo de prosa e bolinho da sobra³⁷

Zona de convívio pra fazer e comer: brigadeiros de casca de banana, sucos energético de couve com banana e bolinhos fritos de talos de couve.

³⁶ Ministrada por Mavutsinim Praça/Coletivo Urubus.

³⁷ Desenvolvida por Juliana Bueno e Caê Galvão/Coletivo Urubus.

Nesta ação buscamos estabelecer uma relação entre o lixo (diverso) abundante nas ruas de Heliópolis e a realidade social, e a produção de receitas alimentares a partir do aproveitamento integral dos alimentos. Feita coletivamente com os moradores, provadas coletivamente com os moradores e que permitiam uma zona de conversa, convívio e troca.

Oficina de intervenção urbana e sustentabilidade

(mai./jun.13 – Centro de Convívio Educacional e Cultural de Heliópolis)

Por fim a oficina foi organizada para ser desenvolvida em apenas sete encontros, considerando que um deles representaria a execução de uma ação sociocultural no III Festiva da Paz (festival que antecede a caminhada anual popular pelo bairro, a Caminhada da Paz). Ela foi realizada junto a aproximadamente (pois seus números de presença nunca eram exatos) quinze jovens do Projeto Alcoonscientes (projeto realizado por jovens para conscientização dos próprios jovens com relação ao consumo consciente de bebida alcoólica/UNAS Heliópolis)). Com eles foram introduzidas e discutidas algumas noções sobre a intervenção urbana e sobre da sustentabilidade, chegando a criação do coletivo de ação temporária – *Amb/Art* (nome e noção alcançados pelos participantes) e a execução de uma ação socioambiental com a presença e participação de crianças da EMEI Campos Salles.

A ideia desta ação foi formular a partir dos olhares e desejos dos participantes, e a partir das questões levantadas e discutidas em aula, os posicionamentos críticos (percepção crítica sobre a realidade) para a ação e as suas plataformas de execução. Os seguintes posicionamentos críticos:

- realizar ação em praça abandonada do bairro Ipiranga (próxima à EMEI) a fim de renovar as relações e significados estabelecidos com ela, pelos transeuntes diários da região;

- realizar recuperação física possível - tirar lixos, colorir a praça com grafites e construir uma horta comunitária;

- resignificar o contato das crianças com a praça e incentivá-las à ocupação saudável;

- fornecer uma atividade lúdica na rua diferenciada ao habitual para as crianças participantes.

Com as seguintes plataformas:

- a realização da ocupação pública da praça;

- a realização de dinâmica para produzir cartazes “grafitados”/desenhados pelas crianças, para que elas pudessem levar em cortejo na Caminha da Paz. Estabelecendo uma relação entre esta ação e a próxima;

- colorir com grafite, os caminhos da praça;

- a realização de atividades lúdicas com as crianças para que elas pudessem desfrutar da praça de modo distintos do habitual;

- a realização de pinturas faciais nas crianças, mas que pudessem explorar pintura e rosto de modo um pouco mais ousado do comum³⁸;

- a criação de uma horta medicinal comunitária (com boldo, alecrim, manjerição, bálsamo e babosa);

- a expedição de um grupo que buscava informar os moradores sobre a criação da horta, sobre como e para que utilizá-las, e em busca de pessoas que garantisse a sua preservação.

³⁸ As pinturas de rosto de crianças é algo comum, mas os jovens participantes, estimulados pelo contato com o trabalho *Corpos/*, propuseram que estas pinturas fossem feitas podendo-se considerar toda face da criança, levando a construir coisas “mais como máscaras”. Vale dizer que a escolha de tema da pintura e relação com esta ideia foi deixada livremente nas mãos dos participante-executores dado o pouco tempo para podermos aprofundar outras abordagens.

Estou com a macaca!

Anexo B

TEXTOS ASSOCIADOS

1.

Urubus na Serra da Capivara

Luiz Fernando Ramos

O coletivo “Urubus” viveu uma experiência única no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Sul do Piauí. Reunião de jovens artistas que atuam nos campos da performance e da fotografia, da pintura e do grafite, da música e do vídeo, o coletivo viveu três semanas imerso no Parque, acampando nos seus principais sítios. Cientes do privilégio de habitarem um espaço de visitação regulada e inspirados pelas riquezas arqueológicas contidas nos sítios visitados – trinta mil inscrições rupestres e o mais promissor acervo de vestígios do homem primitivo das Américas-, os urubus programaram um ciclo extenso de vivências no período de imersão e uma série de “apresentações”, no momento exatamente posterior à imersão no parque, diante das comunidades que vivem às suas margens, no perímetro do município de São Raimundo Nonato.

É a partir do contato com o coletivo na última semana de imersão, e do acompanhamento do acervo de fotos e experiências que acumularam desde sua entrada no parque, que se tecem aqui alguns comentários. É um olhar de fora do grupo que compartilha fragmentos de sua experiência dentro do parque e, portanto, está contaminado pela própria dinâmica ali desenvolvida.

A experiência dos urubus na Serra da Capivara configura um processo colaborativo singular, em que as ações desse coletivo de artistas não confluem para uma obra única, em que convergem todos os seus esforços e fecha, ou sintetiza suas participações individuais. É um coletivo de artistas que atuam com certa autonomia e tem nesse propósito o seu intento comum. Assim, mais do que uma obra, espetáculo ou performance, gera-se uma plêiade de “produções” ou reverberações concretas, que tanto podem se encadear como se atomizarem individualmente. Ao mesmo tempo, nessa proposta de trabalho está em jogo uma tensão, ou uma questão não resolvida a priori, entre possíveis métodos aglutinadores e as projeções estéticas implícitas a eles. Quer dizer, a operação de um sistema aberto como este pode envolver opções distintas. Uma

poderia ser a existência de um conceito artístico forte que irradiasse diversos olhares a partir dele, como ocorria, por exemplo, no histórico grupo Fluxus. Outra poderia ser a partir de uma liderança isolada, que impusesse um projeto comum aos seus colaboradores, cujo melhor exemplo no campo da artes cênicas brasileiras talvez fosse o teatro Oficina. Uma terceira alternativa para se gerar uma coesão mínima necessária poderia ser, como parece ter sido o caso do coletivo Urubus, a adoção de práticas rituais e de convívio que confirmariam a identidade do grupo e dilatariam o seu sentido coletivo, aproximando-o da situação paradigmática das andorinhas em processo de vôo organizado, mas capazes, eventualmente, de se arremessarem separadamente.

Tal opção estratégica do coletivo se reflete no seu interesse por conhecer e dominar habilidades associadas ao xamanismo e à sabedoria oriental. Este foco, inclusive, determina o padrão de trabalho físico que praticam – Kempô, Ioga, escaladas – e de trabalho espiritual – Santo Daime. Se estes recursos aglutinadores conseguem, mobilizar talentos individuais de diversos naipes, no sentido de concentrar energias e garantir a prontidão necessária a uma ação coletiva coordenada, podem, também, numa ótica modernista que valorize a ruptura, enfraquecer a potência estética do projeto. Se todo o objetivo se volta para uma celebração apaziguadora e catártica do ato de se estar reunido, resta pouco espaço para as tensões e provocações sem as quais nenhum processo artístico decola. Quer dizer, a harmonia e a paz de espírito são conquistas coletivas do grupo, enquanto suas conquistas individuais, até para serem coerentes com a idéia de um coletivo aberto cuja produção é pulverizada, dependeriam da diferença e da fricção entre as partes, fosse pela afirmação de idiossincrasias ou pelo lançar-se em risco no vazio de um vôo solitário. Nunca por meio de uma consciência generalizada, imposta pelo rito ou pela supressão das identidades, e sim, na autoconsciência possível de cada um em diálogo com o todo. O melhor exemplo dessa autonomia saudável das partes frente a força coercitiva do todo lhes foi dado no Baixão das Andorinhas, sítio renomado da Serra da Capivara, onde todas as tardes um espetáculo se repete. Ali, numa combinação de rigor absoluto do coletivo e de plena autonomia das partes, uma a uma as andorinhas arremetem para as grutas abissais do cânion. Como a corda de um arco tensionada, é a curva realizada pela revoada do bando que propicia a cada andorinha irradiar-se pela tangente como seta célere para o fundo do abismo.

Por outro lado, se admitir-se o pressuposto de uma nova perspectiva para a arte, ainda reverberando a radicalidade modernista, mas contemporaneamente operando não

por fricção e desmontagem e sim por contigüidade e relação, a imersão dos urubus se alinha com uma tradição recente no campo das artes visuais. Assim, a vivência no parque Nacional da Serra da Capivara, desprovida de um clímax ou resultado estético fechado, mas apenas espalhada para as periferias daquele território protegido, quase em um derramamento involuntário dos magmas que o coletivo mobilizou, sintoniza em cheio com o que Nicolas Borriaud e sua “estética relacional” reconhecem como “interstício social” de subjetividade. Neste olhar, para além de uma afirmação isolada do binômio artista/obra, expandem-se esses limites para a situação intersubjetiva de co-autorias, quando o binômio artista/receptor remete a “ex-obra” à condição de tempo de encontro, dismantando os estratagemas de reificação do mercado e produzindo rearranjos duráveis de possibilidades de vida e de insubmissão ao isolamento das subjetividades como ilhas ordenadas. Ao contrário, como sugeriu Heiner Muller, essas novos trabalhos, menos obras e mais aberturas ao reencontro das subjetividades, tornam-se “ilhas de desordem”. Assim, o coletivo “Urubus”, no convívio em condições extremas, ou inseguras, no parque, se permitiria um movimento de habitação radical, não rompendo estruturas, mas flexibilizando hábitos e procedimentos e inventando novas relações, imprevistas, entre si e com as comunidades que confrontou.

Entre uma perspectiva crítica que mira as potências produzidas pelo coletivo na ótica modernista clássica, e reconhece no coletivo Urubus limitações na coesão estabelecida por um liame religioso vago e facilitador, e outra que reconhece as intuições que amalgamam essa iniciativa como expressando uma tendência histórica já consagrada – a estética relacional – opta-se por escapar da armadilha de uma oposição binária e perceber os aspectos específicos desta realização, que o constituem enquanto objeto de prática artística e cultural singular e ampliam, também, as possibilidades de leitura de fenômenos com tais características.

Ciclos míticos e cirandas profanas

O projeto original da imersão desdobrou-se em uma quase dramaturgia, a funcionar como uma armação estrutural que sustentasse a concretização das ações. Esse roteiro era aberto, preenchido com listas de objetos, atitudes e projeções imaginárias do que se supunha pudesse ocorrer. As linhas gerais estabeleciam três ciclos de experiências de cinco dias cada: o da vida, o da morte e o das estrelas. Na prática, os três ciclos foram

realizados, cada um com procedimentos próprios, mas com elementos comuns em sua operação e revestidos de referências míticas.

Assim, o ciclo da vida envolveu todo o tipo de articulação sensória entre o coletivo e os ambientes naturais do parque. Aqueles membros do coletivo que atuam propriamente como atores/performers experimentaram, por exemplo, passar vinte e quatro horas vendados percorrendo trilhas e escalando pedras íngremes, sempre com a parceria de algum outro participante como guia. Estas e outras ações que visavam potencializar os sentidos e acirrar as disponibilidades corporais marcaram essa primeira fase do trabalho, em que a proposta era explorar as relações dos corpos com o espaço externo. No ciclo da Morte a orientação, também aos atores/performers, era no sentido oposto de uma interiorização, e da experiência de preparar uma morte simbólica, inclusive com a escolha de um sítio do parque para as cerimônias de enterramento, que ocorreram de acordo com as opções de cada um. No ciclo final, das estrelas, o estímulo foi no sentido de uma mirada mais espiritualizada, voltada para o céu e para a transcendência dos corpos. No caso destes três ciclos míticos repetiram-se alguns procedimentos paralelos, envolvendo os demais artistas e respondendo à proposta geral da imersão. Tudo foi registrado em mais de três mil fotografias e seqüências de vídeo, mas, mais do que documentação, o que caracterizou a produção estética em curso foram alguns suportes que já vinham sendo utilizados no repertório de ações públicas do coletivo. Um deles, que se repetiu nos três ciclos, foi o momento das pinturas corporais.

Dois artistas do coletivo realizaram, com motivos adequados a cada um dos ciclos, pinturas nos corpos dos atores/performers, cobrindo-os completamente. Essa prática dos “corpos pintados”, que já fora realizada pelo coletivo em outras performances públicas em ambientes urbanos, ocorria agora no recato de um floresta protegida, típica da caatinga em seu esplendor de inverno, quando as chuvas tornam todas as árvores verdes e a fauna sente-se a vontade para aparecer. Corpos inteiramente nus e pintados, assemelhando-se aos bichos no ciclo da vida, confundidos com a vegetação no ciclo da morte e contrastados com o parque no terceiro ciclo. Com caráter ritual, de prática interna ao grupo, essas performances corporais não se confundiram com apresentações, com exceção do ciclo das estrelas, cujo fecho implicou no contato com uma comunidade vizinha do parque. De fato, em todos os ciclos, além das pinturas, o processo culminou com a produção de mandalas feitas à base de galhos, folhas, pedras e outros elementos colhidos no parque, que se inscreviam sub-reptícias em alguns de seus

sítios, sujeitas apenas à desmontagem que os elementos naturais da chuva e do vento por certo providenciarão.

Outra produção notável que acompanhou cada um dos ciclos, sempre com nuances próprias, foram os registros animados de elementos da imersão. Feitos a partir da técnica do “light painting”, ou seja, do uso de super exposição em câmara fotográfica para captar desenhos realizados com a luz de lanternas e, numa sequência quadro a quadro, criar movimento e animação, estes registros envolveram sempre a participação de grafiteiros e pintores operando uma lanterna e do fotógrafo do coletivo. Estes desenhos animados, feitos à base da materialidade da floresta e das interações do coletivo com ela, envolveram desde ações corporais até diálogos com as inscrições rupestres espalhadas pelas paredes dos cânions do parque. Numa das mais interessantes, o conjugar da ação do grafiteiro com a técnica do fotógrafo, fez-se com que uma inscrição estática de homem primitivo munido de uma lança se tornasse um feixe de luz e, ganhando vida, concretizasse o arremesso do artefato. Esta animação contida em suporte digital é um exemplo perfeito do tipo de “obra” residual que a ação do coletivo na imersão gerou.

Além da realização dos ciclos e dos procedimentos criativos que os acompanharam, outro aspecto decisivo, e que colaborou na conformação da experiência, foi todo o tempo de convívio que o coletivo experimentou e as práticas desenvolvidas para preenchê-lo. Nos quase vinte dias de internação, artistas que não tinham necessariamente afinidades pessoais, além da familiaridade de outras ações já realizadas, tiveram que coexistir em condições de excepcionalidade. O isolamento no parque, com uma estrutura de alimentação e de moradia mais próxima da de um acampamento, mesmo quando utilizando algumas das casas que costumam servir arqueólogos e cientistas em trabalhos de campo, obrigava a uma disciplina e compartilhamento permanentes. A marca mais constante desse cotidiano de privações, e que se repetiu ao longo dos três ciclos, foi a fogueira todas as noites, numa espécie de assembléia tácita para enfrentar as tensões subliminares e repactuar os propósitos da imersão. Nesse momento, que se desdobrava sempre em duas partes – uma primeira de preleção e escuta de todas as vozes e uma segunda de cantos e danças extáticas – todo o projeto era revisto e as energias que o alimentavam recarregadas. Nessa vivência em condições extremas, agravada por episódios de confrontação com perigos reais – vários escorpiões achados dentro de botas, cobras cruzando pelos caminhos, onças prováveis

assombrando os sonhos em barracas desguarnecidas – o coletivo experimentou, pode-se dizer, estados alterados de consciência. Neste distanciamento das condições normais de vida, que se aprofundava nas práticas rituais durante os ciclos e nas vivências extáticas na fogueira, os artistas envolvidos mergulharam numa vivência inédita. Mais do que produzir ações, ainda que as tenham produzido tanto isoladamente como nos contatos posteriores com as comunidades locais, administrou-se um rito de passagem existencial alterando em cada um de seus participantes seu estado anterior.

Na combinação dos ciclos míticos e das cirandas profanas, em torno das diversas fogueiras que se acenderam durante a imersão, o coletivo operou menos para produzir e mostrar e mais para se auto-transformar, numa operação endógena de superação e purificação. Quando se abriu, em três momentos, a vivências junto às comunidades de ex-moradores do parque, agora habitando suas franjas, e à realidade urbana do município de São Raimundo Nonato, que abriga o parque, os Urubus mais trocaram experiências que promoveram espetáculos. Retomaram a prática dos corpos pintados, que implica sempre em um se dar a ver, mas é econômica nas ações expositivas e busca interatividade, realizaram grafites e, de algum modo, procuraram incitar naquelas comunidades um novo olhar para o Parque Nacional da Serra da Capivara. Não é propriamente um resultado, que se meça em termos produtivos, mas coloca em questão uma perspectiva interessante para se pensar a dimensão estética contemporaneamente, e nos remete de volta às questões e dicotomia propostas no início desta leitura.

Se partirmos da definição de “espectador emancipado” de Jacques Rancière, no que ela mina a separação entre os que sabem e os que não sabem, ou entre os que agem e os que olham, e que dá aos eventuais assistentes a condição de plenos agentes, intérpretes ativos, as ações do coletivo Urubus, dentro e fora do parque configuram um legítimo paradigma de fruição estética. No âmbito interno, de suas práticas de convívio e de experimentação ritual realizaram ações vivas, que expressaram “possibilidades de vida”, no sentido em que Borriaud evoca Nietzsche, e que mesmo pulverizadas nos desdobramentos que cada um deles levará para suas existências pessoais, são lídimas produções artísticas. No âmbito externo, nas apresentações e intervenções nos espaços urbanos visitados, transcendem as posições tradicionais entre mostradores e espectadores e geram uma comunidade espontânea, provisória, que é cúmplice na vivência proposta e que amalgama ambos os campos de visão. Assim, as tensões sociais e políticas nutridas no âmago de um projeto como o do Parque Nacional da Serra da

Capivara, bem como todos os tesouros arqueológicos e naturais que ele encerra são reprocessados nessa encenação de convívio. Primeiro mítica, no encontro do coletivo com o passado milenar das pedras e inscrições ali contidas e posteriormente social, na aproximação de uma população distanciada dos valores e sentidos que o parque vem representando contemporaneamente.

Talvez o modelo de apropriação conceitual de uma experiência como a do coletivo Urubus não seja nem a modernista, estrito senso, focada na obra que rompe e inaugura tradições, nem a dita “estética relacional”, desobrigada de se fazer produto e temporalizada no instante. O que operou ali, e salta aos olhos como singular, foi uma co-habitação de diferenças em todos os níveis, tanto as internas ao grupo, como externas entre ele e as comunidades contatadas, aplainadas em prol de uma clarificação dos horizontes. Foi uma ação sem finalidades explícitas e que promoveu naqueles que a acompanharam uma acolhida desinteressada, mas que implicou em uma limpeza dos ambientes envolvidos, natural e social, desimpedindo os caminhos. Sabe-se que o urubu é uma ave higienizadora. Suas práticas gustativas no lixo e na carniça putrefata resultam numa limpeza geral do ambiente. Os ares que sobrevoa são depurados de miasmas fétidos, ainda que ele incomode pelo que indica ou refere. Mas é garantia que a sujeira não permanecerá intocada, nem os cadáveres ignorados. Na pior das hipóteses, e honrando o totem que adotaram, os urubus higienizaram as relações entre o Parque Nacional da Serra da Capivara e as populações que o circunscrevem e purificaram os ares em que detiveram os seus vôos circulares.

2.

O narrador está em quem ouve: o estudo de histórias de vida no trabalho do ator.
Sandra Urizzi Lessa. Campinas, Unicamp, 2012.

Assim falou Didiamante

Casas Coloridas Moram Grudadas.

Todos os cachorros parecem cansados. Aparelhos de som também moram próximos e competem a potência máxima de seus falantes gritos. Carcaças de carro, carrinhos de papelão, colchões, sofás. Todos residem juntos

em cantos e ruas. O céu cabe no reflexo do esgoto aberto. A imensidão de lixos espalhados produz matizes na imagem onde piso.

Piso de terra torto.

Torta Terra.

O evento que me levou a Didi era a celebração dos urubus rodopiando por cima. O rodopio dos urubus - acompanhado de outros artistas que se integraram para colaborar com seus particulares cantos – trazia um misto de prazer e receio à comunidade que recebia a visita daqueles estranhos pássaros. Certo que ainda é difícil contemplar urubus de perto e tocar em suas gentis ofertas à vida. Mas é inevitável perceber seus majestosos voos de asas pretas. A passarada passou o dia buscando produzir afetos.

Eu, pássaro desafinado em cantorias, exibia penas numa desengonçada dança de entregar flores em troca de histórias de vida. Essa era minha proposta de jogo para aquele domingo no Moinho: um conto por um botão. As histórias das pessoas eram as sementes que eu queria sorver, saciando meu apetite de ave curiosa preferia ouvir e não cantar. O que eu ainda não podia prever, mesmo em voo alto, é que a semente preciosa seria a árvore de Didi Diamante. Logo os urubus! Estes que desejam morar em árvores, me levaram a este encontro. Primeiro eu encontrei a casa.

Desde a primeira visita ao Moinho olhei para aquela casa e senti atração por ela. Foi a casa de Chico que me chamou para ele. Na ruela, ela pequena - muito pequena – tem chumbada na parede uma televisão com um enorme guarda-chuva. Na TV são exibidos filmes, comerciais e propagandas políticas todos produzidos pelo dono da casa. A parede reserva também um mural onde Chico deixa para a rua ler suas mensagens de protestos. As indignações não lhe faltam, mas me parece que fora a rua propriamente dita lhe faltam outros leitores. Os textos são assinados por “Chico Didi - um morador com teto”.

A casa me chamava. Já estava caminhando atrás de ouvir histórias há algumas horas e foi numa brecha que pensei: “Agora, é agora que devo ir ver o dono daquela casa curiosa” Curiosa ela, curiosa eu. Nessa brecha, havia a raiz por hora desconhecida de uma árvore que me conectava a casa e ao homem. Levada no pelo fluxo de uma

misteriosa certeza, eu me movia na estreita ruela em direção a história de Chico. Caminhei pela rua objetiva – por vezes me ocorre à onda – e bati na porta.

...

Abriu uma fresta na brecha.

- ‘Licença, o Senhor é o Seu Chico’?

Apenas um olho aparecia na fresta e movimentava um sim com a cabeça sem palavras. Esperou que eu me apresentasse. A desconfiança da casa e do homem não facilitou minha chegada. Não havia espaço para nenhuma introdução: poesia, conto, sorriso, ‘será que chove hoje?’, ou qualquer acontecimento que me ligasse a ele. Eu estava sem nada, pássaro sem graça na porta. Na ausência do canto, disparei a falar bobagens que me vinham na cabeça desafiando a possibilidade do não. Mas que pio é esse que bate na porta dizendo: ‘Oi! Quero ouvir sua história de vida’? Expliquei meu trabalho, minha entrada na comunidade e meu interesse por ele. Conclusão: perdi as penas e fiquei exposta como frango depenado na fresta da porta. Cortante ele me respondeu:

- Já falei tudo que tinha pra falar, ninguém acredita em mim.

Eu fingi que não ouvi aquele “não” escondido na sua frase. Ajuntando rapidamente algumas penas do chão para cobrir minhas vergonhas, disparei novamente a falar com a porta: teatro, histórias de vida, política, jornal. Na verdade eu, ali toda complicada e sem elegância, suplicava que a fresta e o olho não se fechassem para mim. Não sei se por que cobri as vergonhas, ou se o instante fez que a folha de alguma árvore passada se desprendesse de um fio de cabelo por mim mal penteado. Não sei se foi pena ou folha, mas ele disse:

- Espera. Fechou a fresta e abriu a porta. E eu entrei na caverna para conhecer o mito.

Dentro da casa, três microfones silenciosos pendurados na parede ainda reverberavam a memória de protestos gritados. Dois computadores, livros, um quadro de recados cheio de números de telefones e uma lista de afazeres em abertos. Uma televisão ligada sem som exibia o jogo de futebol (sempre há paixão!). Tudo era pequeno e apertado como a respiração daquele homem. Perto de nós uma cama onde

sua esposa dormia. Ficamos em pé no espaço da cozinha. Ele se colocou para dentro de um balcão onde me serviu um café bem adoçado e uma fatia de bolo de banana. *Se serve, eu mesmo quem fiz.*

O domingo lá fora era de sol claro, mas não há janelas na caverna de Chico. Uma única luz acesa recortava um faixo triangular onde ele se posicionou, exatamente abaixo daquele foco, como um ator. A sua voz sussurrada esclarecia que dentro da caverna se fala baixo. Abandonei aos poucos o pulsar dos movimentos quentes que aconteciam lá fora. Fui me entregando ao ar inevitavelmente mais frio e duro que de tão denso se podia abraçar. De dentro da caverna, por vezes ecoava longe a voz de algum vizinho, recordando minha consciência do delicado fio que me ligava aos urubus lá fora. Eu pouco precisei falar, de pé segurando aquele copo de café ouvi as palavras de Chico Didi, palavras que me afundavam naquele clima ébrio.

Cearense de cabelos encaracolados há cinquenta e dois anos. Dono de uma oratória corretamente coloquial que lhe fazia orgulho exhibir. Tinha mais de 10 profissões entre marceneiro, eletricitista, encanador, técnico de computador, cozinheiro e ator. Ser diferente era o desafio de Seu Chico no Moinho, que a partir daqui me pede para chamá-lo de Didi.

- A minha vida Sandra? Tem muita coisa na minha vida. Minha vida é muito, muito interessante. Eu vim para o Moinho para cumprir uma missão. Eu fui mandado para cá, mas não consigo realizar este destino e as coisas não andam fáceis. Do ano que passou pra cá tudo está desabando. Olha minha casa, queimou tudo, geladeira, rádio, TV, a comunicação já está bastante falha. Aqui no Moinho tem muita gente do mal. Observe que o que quero dizer com o 'mal'. Isto não tem necessariamente a ver com 'fazer maldades'. Por falta de consciência as pessoas acabam servindo para que energias maléficas se apresentem e existam. E perceba, quando uso o termo energia estou falando em eletricidade, é material Sandra. Tem muita coisa que sei por que eu estudo. Eu sou um conhecedor.

Você sabe que na vida há três milagres? Três mistérios na vida, que podem também ser chamado de três grandes milagres. O primeiro grande mistério é a árvore, o segundo a mulher e o terceiro o conhecimento. E todos eles quando bem regados geram infinitos frutos.

Didi pausou sua fala misteriosa, acabava de me contar um segredo oculto. Molhou a boca com um gole de café me testando com seu olhar direto se eu era digna de ouvir o restante do segredo. Eu permanecia num total silêncio e uma segunda folha caiu do meu cabelo. Então tomou outro gole de café e continuou a sua confissão.

As árvores não são simples estruturas. Suas raízes espalhadas pela terra são capazes de limpar onde passam. Elas dão vida por onde entram. Se estiverem em grande quantidade perto de um rio limpam as águas. Isso é o que acontece por baixo, e quando no contato com o ar as folhas e os troncos ainda limpam, continuam trabalhando. Agora observe, as raízes das árvores fazem conexões por baixo com outras raízes, assim como seus galhos produzem conexões com outros galhos no ar. São conexões que não podemos ver, mas vibram no ar, nos contam suas memórias. Quando ocorre um encontro entre as conexões das árvores ocorre a reunião de uma ampla potência. Nós deviríamos nos conectar com estes conhecimentos. Não estou falando de imaginações, estou falando de contato com o mistério, isso não é religioso é conhecimento. Um lugar sem árvores é um lugar que desrespeita o conhecimento da vida e que, portanto, não produz sementes para o novo.

O conhecimento completa a tríade. Eu como um ‘conhecedor’ acessei muita informação. Eu tenho muitos projetos escritos, acesso as informações porque estudo e não por simples mistério, mas sim porque estudo o mistério. Eu tenho a solução para tudo Sandra. Cheguei a colocar uma placa na praça da Sé: “Eu tenho a solução para o transporte; Eu tenho a solução para a Educação, Eu tenho a solução para a Violência, Eu tenho a solução para a Saúde”. Tudo lá. Me sentava ao lado da placa e esperava, deixava meus contatos ali escritos. Alguma autoridade me procurou? Procurei os ministros, procurei os artistas para contar minhas ideias escritas. Mas nunca me deram atenção. E está tudo escrito, eu mostro tudo pra quem quiser, mas o meu projeto para transformar a Educação é uma bomba. Este não mostro ele é o meu triunfo, o melhor de todos. Este somente abro quando alguma autoridade garantir que ele será realizado.

Em mim, a Sandra, era impossível conter a lembrança de frases Nietzscheanas adormecidas como: Por que sou tão inteligente? Porque sou um destino? Porque escrevo tão bons livros? Mas de todas estas que me recordava o Super-homem Zaratustra de Nietzsche, uma vinha á tona com maior entusiasmo: ‘humano demasiado humano’!

Vou te contar do incêndio Sandrinha.

O afeto na feição de Didi curiosamente foi aparecendo na sua fala que ficava mais doce ao me chamar de Sandrinha. Desses mistérios que não se explica.

Aqui na frente da minha casa tinha uma árvore. Eles queriam cortar. Eu fiz de tudo, Sandrinha, tudo pra evitar que cortassem essa árvore. Escrevi mensagens e coloquei no muro da casa. Ninguém leu. Falava no microfone, tentava dizer, mas porque sou estudado acham por aí que sou arrogante. Eu sofro com isso. Aqui todo mundo tem direito de falar, de se expressar, eu não Sandrinha, eu não. E eu que vim para o Moinho numa missão não posso falar nada, quieto. Nem meus filhos podem sair de casa. Eu também não quero que eles saiam, não quero que eles mudem a educação. Numa favela não existe educação.

Duas semanas antes desse incêndio que acabou com boa parte da comunidade, eu anunciei que iria a igreja. Minha intenção era colocar a mão na bíblia e negar esse Deus que nega o conhecimento, ia dizer tudo sobre esta atitude ignorante que a vizinhança queria fazer. Eu não sou contra religião não, mas não gosto do que empobrece e proíbe a mente de se desenvolver. Pois neste mesmo dia, quando cheguei a porta da igreja acabou a luz. Você vê Sandrinha? Vê como funcionam as coisas? Coisa do diabo? Sim, coisa ruim mesmo, foram eles de lá da igreja que ficaram sabendo que eu iria meter a boca e cortaram a luz pra me calar. É isso que eu falo do mal, você entende? Trabalhando pro mal existir. É Sandrinha, as coisas não vão fáceis.

Quando foi no dia seguinte que ouvi o chicote. Era madrugada e acordei com três chicoteadas em cima da minha casa: chiiital, chiiital chiiital. Olha aqui – mostrando os braços - fico todo arrepiado! Um grande rabo de dragão batendo em cima da minha casa. Anunciando. Você viu quando entrou se tem árvore ali?

Confesso que a esta altura da história eu estava tão tonta que não sabia responder a pergunta que parecia tão simples, ele insistia:

Tem árvore aí ou não tem? Você viu?

Eu nem balançava a cabeça. Mensurava que contrariá-lo não era o caso naquele momento, quiçá perder mais algumas das minhas penas na sua frente.

Não Sandrinha, pois não tem não. Eles conseguiram tirar a árvore, e isto aconteceu da pior, da pior, maneira possível. Passaram os seis dias depois do acontecimento do chicote e sete do dia em que ia a igreja e então a comunidade pegou fogo. Morreu gente, acabaram casas, perdemos muito. Porque quem perde é o coletivo. E lá do fundo da rua vieram os bombeiros que por fim cortaram a árvore. Pra você pode parecer que entre o incêndio e a árvore não há nenhuma relação. Mas para mim eu sei que esta foi a maneira que se manifestou este mal que te falo. Eu acabei perdendo esta que era um dos milagres da vida na frente de minha casa, numa comunidade como esta um milagre é uma respiração. Numa comunidade como a nossa, tudo está interligado e as coisas não acontecem por coincidência, mas sim se manifestam por consciência ou falta de consciência. As conexões Sandrinha! As conexões são de responsabilidade de todos nós, mas só saberemos disso através do conhecimento. Percebe como os mistérios da tríade estão interligados? Eu sei disso, e estou desvitalizado, pois não consigo cumprir minha missão aqui, eles não deixam.

Ele preferiu encher outro copo de café do que o olho de lágrima. Eu percebi que o jogo de futebol que ele esperava estava para começar na TV, ela iria aumentar seu som e meu tempo estava se encerrando. Mais um pouco ali e eu poderia me perder completamente na caverna. Didi tirou do bolso um cartão de visita escrito Didiamante: eletricista, encanador, marceneiro, mestre de obras, técnico de computação, criação de sites. Este é o nome com que ele se apresenta: Didiamante. Explicou antes do juiz apitar o jogo, que diamante é o que todo ser humano deve se tornar e, amante é o que precisamos levar no meio da gente para nos entusiasmar, nos encher de alma. Ele leva o amante no meio do nome. Enquanto abria a porta de madeirite presa por uma tábua cumprida, ele me pediu:

Arranje um amigo cineasta Sandrinha e conte minha vida para ele, a minha vida dá um filme. Eu tenho tudinho na mente, vejo inteirinha a cena de abertura: eu puxando um carrinho de papelão na Avenida Ipiranga. Puxando um carrinho de papelão na Avenida Ipiranga, diamante fora da caverna.

A caverna que visitei era certamente o caso de algum Zaratustra que sabia voar com as águias e já se havia deslizado muitas vezes no enrolar da serpente. Olho grande que de tamanha consciência perdeu alguma centelha de coerência dessa realidade que por hora, nos esforçamos em habitar. Zaratustra perdido dentro, escondido no mito da

caverna pedia ajuda a algum cineasta que lhe iluminasse para fora. Permanecia assim, deslumbrado na quantidade excessiva de luz que insiste em habitar seus pensamentos. “Eu falo mais ninguém me ouve”. Queria antes de entregar as cinzas de uma tragédia pertencer aos incendiários que levam o fogo criativo.

Eu ainda tinha em mãos um maço de rosas, pois era o dia em que andava na comunidade do Moinho trocando um conto por um botão. Na despedida de Didi minhas mãos impetuosas entregaram absolutamente tudo, num reto gesto todas as rosas que ainda carregava nas mãos eu lhe ofertei, pois veja, eu já não tinha mais nada para ouvir naquele domingo. Era pássaro saciado tentando digerir os galhos da árvore engolida.

Quando sai, a porta ficou me olhando pela fresta, ela sabia que eu já não era a mesma que a havia atravessado na entrada. Por isso ria de mim, que estava atravessada.

Lá fora da caverna, alguns amigos urubus terminavam a festa com a comunidade, outros sobrevoavam me procurando pelos becos. Na caverna da casa de Didi eu perdi o tempo e perdi o samba. Caminho hoje com uma pena de urubu no bolso e, observando árvores tento sentir raízes de Di-diamantes.

Comunidade do Moinho – março de 2012.

Avenida Ipiranga – data ainda incerta.

Anexo C

QUESTIONÁRIOS

Nome: Bieto (arista plástico, grafiteiro e *performer*)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

Cheguei por convite de uma amiga e participante (Mirian) e participei do corpos pintados na ceagesp.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Foi uma experiência incrivelmente forte e libertadora. Além de me aproximar dos campos imateriais que não estava muito atento até tal momento me colocou em contato direto com a vergonha e a necessidade de sair da zona de conforto.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Eu fui pintado. Não estava habituado não, foi a primeira vez. Me mostrou muito mais possibilidades e me mostrou um lado que eu não tinha consciência em mim. Me ampliou muito artisticamente, quebrando pre-conceitos e me apontando novos caminhos.

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porque?

Vivenciei e vivencio a cidade de uma forma distinta... nesse campo eu já me utilizava da cidade como um suporte para pintura... mas pude perceber a cidade como meu quintal, como um extensão da minha casa de uma forma mais pratica e objetiva... desde então ando pela cidade com mais curiosidade...

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas? Os maiores desafios eram e é minha cabeça. Minhas limitações ou as limitações que me foram postas... A maior descoberta foi que eu posso me livrar delas (as limitações)

Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Faz sentido sim... Significa um grupo de pessoas que se juntam antes de mais nada para fazer....

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Faz sentido sim para mim.

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

Faz sentido também. As alterações que percebi em mim no meio nos outros e na maior parte do tempo que vivi as experiências tem haver com o estado do se manter presente. De estar presente onde se esta. Chamar a cabeça a atenção o corpo a audição o olfato tudo para o instante presente.....

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

Ponto forte a coragem, vontade e habilidades técnicas.... Ponto fraco as dificuldades de organização (ou possibilidade de tempo de todos integrantes)

Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

Tudo no meu olhar se alterou. Minha percepção, minha atenção, minhas vontades, minhas ações... Porque conheci coisas novas para mim. Coisas que vinham de encontro com o que eu nem sabia ainda que acreditava....

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: “isso é que foi experiência!”

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Vivi varias. Essa de ser pintado e ir para um lugar com muita gente foi a primeira e bem marcante.

Teve o meu casamento na serra da Capivara.... A caminhada para chegar na agua.... A procissão na saída da Serra....

Teve as pinturas corporais nas tocas rupestres...

Os corpos pintados a noite no centro de São Paulo...

A ação no Heliópolis foi incrível.....

Para mim sempre é uma experiência.

Gostaria de dizer outros?

Nome: Fabíola Salles (artista plástica e performer)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

Meu primeiro contato com o Projeto Árvore foi ainda na graduação, na ECA. Fiz bacharelado em escultura e na época estava com uma instalação montada nas árvores entre os departamentos de artes plásticas, música e teatro. Eram balanços vermelhos pendurados em diversas alturas. Alguns conseguíamos alcançar, outros não, apenas imaginar a possibilidade do voo.

Foi quando conheci a Carol e o coletivo e iniciamos uma relação criativa de trocas, de devaneios, inquietações e desejos. Depois daí, desenhei um projeto para o coletivo no qual uma grande árvore era povoada de balanços para uma vivência imersiva: seriam balanços cama, privada, etc... Este desenho me veio num sonho e acabou sendo parcialmente realizado quando realizamos uma instalação na praça da República onde aconteceu a vivência das performers. Nesta vivência fiquei chocada com a potência e ousadia do trabalho delas e passei a acompanhar mais e mais a trajetória do coletivo. Ao longo dos anos muitas parcerias e trocas aconteceram até que veio o projeto Entextremos que foi quando realmente mergulhei no processo criativo junto ao grupo. Não apenas com o intuito de cooperar com a ambiência mas sim de participar enquanto performer.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Vou contar um pouco de Entextremos. Foi uma experiência arrebatadora. Até aquele momento havia participado de diversos processos criativos coletivos enquanto performer mas a radicalidade da proposta marcou definitivamente minha trajetória como artista: o complexo sistema de relações entre as diversas instâncias da cena; a borda fina que separa o real do ficcional, ou ainda, arte e vida; os olhos abertos para o conjunto de eventos e afetos que compõe um acontecimento... caminhamos juntos por/entre a mata. Olhos fechados? Olhos abertos?

A cor no corpo, a ancestralidade. Enquanto artista plástica, ser pintora ou ser pintada? Tantas inversões e questionamentos. Como tocar o outro? Como chegar numa comunidade? Como ser comunidade? Nossas respirações.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Vou continuar falando de Entrexremos... participei como performer. Já tinha trabalhado como performer em diversos projetos. Não posso dizer que estava habituada pois o processo do Coletivo Urubus era bastante diferente de outros que eu havia participado. Havia ali uma radicalidade no sentido da relação arte/vida bem como processos experimentais e rituais que rompiam com limites do corpo.

Como fui artista de circo durante muitos anos a ideia de superar limites fazia parte da minha profissão. Mas nas experimentações na Serra da Capivara, ou mesmo no período anterior à imersão no Piauí, a relação com os limites corporais se dava num processo de rompimentos. Romper e romper. De modo que não foi fácil, nem confortável tão pouco, por vezes foi bastante dolorido e contraditório. Mas de fato abriu novas possibilidades em mim. Compreendi como fazer emergir novos formatos do eu.

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porque?

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas? Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

A qualidade de presença para mim foi alterada gradativamente em diversas práticas pelas quais passamos. Nas imersões na mata, principalmente aquelas que tínhamos que dormir na mata, foram bastante marcantes. Outras experimentações apesar do carácter propositivo por vezes me pareciam muito induzidas, comandadas e com estas tive mais resistência e conseqüentemente, senti menos alteração no estado de presença. Ou seja, para mim, em situações nas quais existia além da proposição criativa uma intervenção que vinha do ambiente, da natureza, algo acontecia.

A experiência de ser pintada também é indubitavelmente transformadora, cada milímetro do corpo é convocado a se transformar e assim acontece. E não é possível

saber, de dentro, o que se tornou, é então, na relação com o outro, que aos poucos, novos movimentos internos, milimétricos, emergem. E surgem tantas novas possibilidades.

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: “isso é que foi experiência!”

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Sim. Aquelas que aponto nas respostas acima.

Gostaria de dizer outros?

Sim. Agradecer.

Nome: IVANA SANTOS (*performer* e psicóloga)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

Acredito que vi ele nascendo, em conversas, propostas de experimentações e de crenças comuns com amigos.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Pra mim foi um processo de libertação e crescimento como ser humano, cidadã, artista e como ser espiritual vivendo uma experiência carnal nesta terra.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Performer criadora. Rs, já estava acostumada a ser eu, mas a experiência sempre foi nova e avassaladora. Por que me trouxe um jeito novo de lidar comigo mesma em um espaço, com a consciência ampliada dos meus corpos e presença e de como as

interações com o ambiente e as pessoas se dão de diferentes e intensas maneiras desde o mais sutil que é a interação entre os corpos e campos energéticos, a passar pelas criações e barreiras culturais, gênero, sociais, políticas, etc. E por isso mesmo, super me ampliou artisticamente.

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porque?

Sim, desde a ocupação do espaço público de forma inovadora, questionadora e inventiva que me proporcionou um desfiar de formas internas adormecidas e viciadas e de lidar com a cidade, os ocupantes dela e suas políticas, e de direcionar a minha ação a partir das minhas verdades internas como ser humano.

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas? *Os maiores desafios foram sutis, os de atravessar as barreiras invisíveis culturais, sociais e políticas encerradas dentro das crenças das pessoas e minhas, e acessar na ação do aqui e agora seus “molinhas”, seu” vivo quente”, seu coração.*

Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Sim. Significa uma ação orgânica realizada pelas ações específicas de cada membro, dando um desenho de ação conjunta, harmonioso e eficaz, impossível de se realizar sozinho.

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Sim, faz sentido. Sim tem problemas, as pessoas são muitas, “legião”, mas faz um sentido importante em nossa sociedade criar harmonia através do trabalho conjunto das diferenças em prol de um despertar mútuo.

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

Faz. Os corpos pintados por exemplo, exige uma consciência de sua knosfera, seu campo energético em ação o tempo inteiro com o outro e com o espaço, devido as inúmeras barreiras internas que você encontra ao lidar com um ser humano. A consciência do seu campo energético expandido é que cria a exata noção de onde você toca, transforma e divide beleza naquele exato momento, no aqui e agora, ou transforma e podemos falar até cura, uma ferida ou negatividade inserida e transparente na sociedade e no indivíduo. Ali, em você, no outro e em quem está ali a olhar pra ação que se desenrola.

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

A possibilidade de tocar no ser humano em lugares tão profundos, sacudindo muitas camadas adormecidas, de forma tão rápida. Como ponto fraco, eu não sei, acho que o efêmero, que não pode abranger muitas pessoas.

Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

Sim, acho que fiquei mais sem cascas, mais com um olhar pro ser, pro viver, ir direto no ponto da vida.

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: “isso é que foi experiência!”

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Sim, muitas, mas me lembro quando em um corpos pintados achei um rapaz sujo deitado no chão apagado e bêbado, cheirando mal. E me deitei, nua, vestindo apenas minha pintura de terra e folhas e o abracei e sintonizei com o dormir e descansar dele livre de qualquer julgamento meu dos outros do mundo, pra compartilhar a experiência de se soltar e descansar junto. Ou quando no sertão do Piauí, enfrentei com balas de crianças as ofensas machistas e violentas de um coronel e seus capangas, apenas na frente de todos lhe oferecendo balas, olhando nos seus olhos sem desvio.

Gostaria de dizer outros?

Nome: Juliana Bueno (*performer* e arte-educadora)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

2004, em uma aula de Ação Cultural, no curso de Artes Cênicas da ECA, você, Carol, pediu a palavra e fez um convite aberto a todos, para a formação de um grupo de pessoas interessadas em estudar possibilidades de ação cultural e performance. Me interessei e fui, era um grupo bem diferente das pessoas que costumam se encontrar agora. Todo mundo das Artes Cênicas. Ainda não havia nada, não sei nem se a árvore já dormia na semente, pois, por outras bagunças da vida, não continuei os estudos com o grupo. Mais tarde, em 2008, depois de já terem acontecido alguns Corpos pintados e o Enquanto a árvore espera na semente, fui ver a performance dos Corpos no CEASA e fiquei encantada, me reaproximei dos treinos de Kempô na época e participei do Corpos pintados na Virada Cultural do mesmo ano.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Foram algumas etapas dentro desse projeto, cada uma com especial valor. No meu início no projeto, ainda havia treinamentos regulares de Kempô e encontros semanais, se não me engano, de qualquer maneira, foi uma importante escola pra mim. Uma escola de um estudo sobre mim mesma, com um fio condutor do Kempô, mas era tudo sobre mim, sobre a minha expressão e presença, minha relação com meu corpo e do meu corpo com o ambiente. Também foi um importante momento técnico, de libertar o corpo na árvores, ativar estados, compreender o vocabulário do grupo e me sensibilizar.

Nos trabalhos no Piauí e nos Diálogos Elementares, fui descobrindo um pouco mais o meu papel, a minha medicina, para além do Kempô que tínhamos em comum, descobri que gostar de cozinhar também poderia ser uma habilidade a serviço desse encontro, por exemplo. Os trabalhos foram solicitando isso de nós também, até então eu só havia participado das performances de Corpos Pintados. Foi a partir da primeira viagem a Floriano – PI que compreendi a dimensão da Árvore e fui aos poucos percebendo o quanto ela afetava todo o meu olhar para a vida.

Depois do entreExtremos, as ações se tornaram ainda mais pontuais e nossos encontros passaram a acontecer em função das ações, acho que esse formato torna inevitável que trabalhem com as habilidades e qualidades de cada um mais do que com uma

linguagem comum. As últimas ações das quais participei, foram importantes exercícios de proposição e de afirmação do lugar da arte no meu cotidiano.

A vida é a arte do encontro... Encontrar o meu lugar de narradora, trocar bolinhos por histórias, mediar a visita de crianças às nossas instalações, percebo que a Árvore é um grande lugar em que estudo minhas maneiras de me encontrar com o outro.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Participei das ações como performer. Já estava habituada com intervir em espaços públicos, mas os treinamentos que fizemos no início dos trabalhos me trouxeram possibilidades mais sutis de interação com o outro, as práticas de Kempô, meditações, experiências com os elementos naturais, todas elas foram entrando na minha vida como práticas cotidianas que me trazem maior qualidade de presença na vida, isso consequentemente me ajuda no caminho da busca da expressão pessoal.

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porque?

Moro ao lado do metrô há 10 anos e só há uns dois que consegui voltar a usá-lo como meio de transporte. Era muito difícil, pra mim, estar naquele espaço limitada pela minha condição anônima e cotidiana, eu só pegava o metrô em performance! Porque em performance, de figurino (ou de tinta, como era o nosso caso), eu podia me relacionar de outra forma com as pessoas, com o meu corpo no espaço, com as regras... Voltar ao metrô em horário de pico tornou-se agressivo demais para mim, então sempre optava por outras vias.

Hoje uso o metrô com frequência, mas me organizo em relação a horários, claro que não precisamos de uma sensibilidade artística para termos este trauma do transporte paulistano e, mesmo tendo experimentado o metrô de maneiras bem incomuns, ainda não consegui outra forma de agir no cotidiano, no intento de torna-lo mais agradável, que não seja respirando bem fundo e me lembrando que gentileza gera gentileza...

Conhecer um pouco mais Heliópolis e o Moinho foram experiências riquíssimas de cidade, das múltiplas cidades que São Paulo é, esses lugares não viraram pontos de frequência, mas certamente me abriram os olhos para detalhes, de outros cantos da cidade.

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas?
Nunca vou me esquecer que em 2009, depois de muitas horas de performance de Corpos Pintados na Virada Cultural, quando chegamos ao ponto combinado para finalizarmos a ação num mural de grafite, quando nos posicionamos e sentamos juntas, junto do mural, um cheiro muito forte de urina subiu da sarjeta (aquela mesma onde estávamos sentadas, deitadas, emaranhadas)... E eu me emocionei! Lembro de pensar que nunca tinha estado tão mesclada com a cidade, com o concreto da cidade, com “a dura poesia concreta” dessa cidade onde nasci, lembro de agradecer e de amar aquele momento sem saber muito o porque.

Pensando agora, acho que o grande desafio em relação à cidade é esse: amar São Paulo. Um desafio fácil, na medida de seu vasto campo para experimentações, essa nossa Babilônia, um desafio difícil, uma vez que o concreto encobre as raízes, as das árvores e as minhas raízes culturais também.

Pensando ainda, esse desafio se estende a todo lugar onde atuemos: olhar para o campo de tensões que esteja posto sem tencioná-lo mais, mas observando atentamente onde e como afrouxar um tanto de seus nós em relação a nós e, afrouxando, entrar para jogar. Assim foi em Heliópolis, assim no Moinho, no Mercado de Floriano...

Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Sim, fez, nos encontrávamos para pensar e realizar ações artísticas. No momento não tem feito, pois não temos mais nos encontrado nem agido coletivamente.

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Não saber ao certo como responder a essa pergunta talvez já diga um pouco sobre ela. Só consigo pensar em exemplos. Algumas situações me vieram à mente, cito três:

1. Um vídeo amador que encontramos no youtube, de alguém que filmou parte da performance Corpos Pintados na Virada Cultural de 2009 (https://www.youtube.com/all_comments?v=ITyi8pFzsi0).

O título do vídeo é “Meninas muito loucas na Pç da Republica - Virada Cultural”; sua descrição: “Passando pela pç da Republica dou de cara com essas meninas com os peitos de fora e com o corpo todo pintado....muio loucas,.....huahuahuahuhau”.

Na descrição do vídeo, o rapaz enfatizou os peitos de fora, mas na filmagem não, ele realmente filmou alguns minutos acompanhando, tentando entender o que estávamos fazendo. Embora ao postar o vídeo ele volte para a descrição do mais banal, do lugar comum em relação ao corpo, os peitos, por um momento ele observou, de um jeito diferente, um corpo agindo de forma diferente. Isso se configura em uma experiência para ele? Essa experiência é transformadora de algo? Uma experiência precisa ser transformadora?

2. No Mercado Municipal de Floriano, PI. Ambiente bastante duro, a princípio, o ar machista pesando os olhos sobre os famigerados peitos à mostra. Bebida. Um rapaz aparentemente embriagado avança e tenta pegar os meus peitos, eu me esquivo, bloqueio o seu braço com o meu, pego o copo de cerveja que ele tinha na mão e bebo num gole só. Bato o copo na mesa em frente, arrote e, sem falar nada, só com o corpo, o chamo para a capoeira. Ele estranha aquilo tudo, mas vai entrando naquela capoeira/dança, aos poucos outros performers vão se aproximando e entrando na “luta” também e aquele rapaz vai derretendo algo, vai deixando de enxergar meus peitos e entra na nossa dança, seguindo conosco até o fim da performance. Culmina numa catarse do rapaz, dizendo que quer seguir conosco, que quer fazer teatro... Uma experiência? Será que algo mudou nele depois disso?

3. Heliópolis. Nosso conjunto de ações mais atípico. O que é montar uma barraca de comidas numa boca de fumo? “Não, as comidas não estão à venda, elas estão à troca, à troca de histórias, à troca de novas receitas, quer sentar e tomar um café?”, “Mas é da igreja?”, “Vocês vão vir sempre?”... Como estava o meu corpo de performer ali, naquilo que era só a tentativa de gerar encontros?

Não tenho dúvidas quanto a ser uma experiência para mim, como performer, como pessoa no mundo. E é uma experiência quando estou potente, com a escuta ampliada, que no meu corpo fica nitidamente diferente de quando vou para uma ação com alguma fragilidade, com algum senão. O senão me tira a presença e tudo fica frágil, perceber isso também é uma experiência.

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que

viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

Pensar em alteração da qualidade de presença é fundamental no trabalho, tanto que nos faz repensar o Corpos sempre, pois quando vira forma, esvazia. O trabalho com o Urubus, se não me altera, me mostra caminhos que eu preciso alterar, se não me ajuda a agir com uma escuta ampliada, me ajuda a perceber a dificuldade que eu estou em me desarmar para encontrar o outro.

Na minha “meditação pessoal”, percebo que a maior conquista em termos de qualidade de presença é bem singela: conseguir me colocar frente ao outro sem tratá-lo como inimigo, sem trata-lo como agressor. A ação que mais realizei junto ao URUBUS foi a dos Corpos Pintados e ela me mostrou que força tem muito mais a ver com integridade e escuta do que com “estar pronto para se defender”, mesmo porque o que queremos não é defesa e sim jogo, encontro.

No outro sempre me chama a atenção a curiosidade, e a aproximação, na maior parte das vezes, delicada e generosa, aberta a entender o que estamos propondo e a entrar no jogo de alguma forma.

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

*A distância entre uma ação e outra tem sido muito grande, diversas vezes conversamos sobre isso, sobre a Carol não ser necessariamente a única fonte de proposições, mas até hoje ela tem sido o ponto de articulação, o nó central desta rede. Nossos projetos individuais timidamente começam a se articular, Thi, Rô, Popeye, Luba... talvez seja uma questão de tempo e maturação pra isso se intensificar de verdade. Mas enquanto isso não acontece, aquela força que tínhamos, de linguagem, de modo de olhar cada um para a sua ferramenta a partir de uma sensibilização em comum vinda de nossas práticas de Kempo, de meditação, de fogueiras, conversas e **tempo juntos**, vai se esgarçando e, nem sempre, conseguimos reativar essas práticas com antecedência necessária às ações, então ficamos frágeis.*

O ponto forte é a qualidade das pessoas que se aproximam.

Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

A busca pelos meus rituais pessoais de reconexão com este estado de presença. A partir de nossas vivências comuns eu fui incorporando as novas práticas às minhas buscas pessoais de silêncio e escuta.

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: “isso é que foi experiência!”

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Algumas.

1. a do Mercado de Floriano, que já contei acima

2. Na Virada Cultural de 2009, tive uma experiência muito forte. Forte porque éramos todas mulheres, forte por termos escolhido Luz e Sombra como temas das pinturas, forte pelo percurso que começou com o círculo de pintura em frente ao Mosteiro de São Bento e partiu direto para o palco hip-hop, forte porque nos preparamos para este dia como um grande desafio de nossa delicada força feminina

3. Na ação na favela do Moinho, num dos correios de histórias, encontramos duas adolescentes que ficaram muito tempo conosco, sentadas na calçada, contando histórias de adolescência e paixões. Contamos histórias umas para as outras por bastante tempo, ficamos bastante tempo em silêncio, ouvindo o reverberar das histórias, numa intensidade de cúmplices, com os olhos muito vivos nos olhos umas das outras. Os olhares daquelas meninas mulheres, tão novas, mas já com tantas histórias de amores, naquele momento de troca de confidências, ficaram comigo.

4. As duas viagens ao Piauí! Conhecer o Seu Chico, morrer, ir ao baixão das andorinhas, ao “topo do mundo”...

Gostaria de dizer outros?

Nome: Márcio Maracajá (*performer*)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

A partir do convite de Carolina, que viu em mim, acho, essa errância artística, esse jeito inquieto de olhar o mundo...

A primeira experiência com o Coletivo foi em São Raimundo Nonato, na Serra da Capivara/PI, com o Projeto Entre-Extremos.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Sou um artista de formação livre. Fui encontrando gente, diretores, atores, dramaturgos, encenadores que colaboraram para eu construir minha base artística, seja com ator-criador-intérprete, seja como agitador cultural no agreste pernambucano, seja como formador/arte-educador de crianças e jovens. Sou formado em História, mas as inquietações artísticas do meu tempo sempre me rondavam, seduziam. Caí na estrada pra ser artista em tempo integral e encontrei outro tanto de gente interessante. Aqui em São Paulo, conheci pessoas ligadas à academia, outras ligadas a movimentos sociais e populares, gente que pensa teatro, enfim. O Coletivo Urubus foi um desses encontros. Nele experimentei outras facetas da performance, linguagens “novas”, questionamentos sobre o fazer artístico. Homens e mulheres jovens e inquietos que nem eu.

No Piauí (Projeto Entre-Extremos), vivi uma experiência que ampliou meu olhar sobre o homem primitivo brasileiro, nossos ancestrais, objeto de estudo da minha formação e da minha especialização em História do Nordeste. Ali, pude enquanto artista, historiador, brasileiro, vivenciar grandes momentos, inúmeras descobertas e repensar esse EU-ARTISTA-CRIADOR-HOMEM CONTEMPORÂNEO que acredito ser.

Interagir com outros artistas também com fome de vivenciar esse lugar/território(Piauí), percorrer os trajetos desse homem ancestral, suas cavernas e tocas, me relacionar com aquele ambiente, quase intacto, foi transformador. Minha prática artística sofreu grande influência a partir dessa imersão.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Ator-Performer convidado, criação de adereços a partir de material coletado e pintura artística.

A experiência foi determinante na minha trajetória artística. Nunca antes havia tirado a roupa para um trabalho artístico. Isso já destruiu muitos paradigmas meus!

Por esse período (da produção e da residência) voltei minha atenção para a pintura, coisa que havia deixado de lado há alguns anos. Foi muito curioso voltar para a pintura tendo como suporte o corpo humano. Outra grata descoberta que experimentei foi a mimese do ser/humano/artista com o ambiente da caatinga, tão familiar pra mim, tão cheia de formas intrigantes.

Também interagi com o entorno, pequenos arruados, contando histórias do meu repertório de contador-viajante. Eventos estes, anunciados nas rádios locais que alcançam as comunidades mais afastadas. Ali, pude conhecer mais uma faceta do país e sua multi-culturalidade. Ora estar em São Paulo, num teatro ou livreria contando essas mesmas histórias, ora estar num alpendre ou calçada de igrejinha, trocando essas narrativas, recolhendo outras, foi muito especial para o meu fazer artístico. Me encheu de uma certa doçura que tento trazer comigo, nas minhas rodas de histórias.

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porque?

A experiência da volta à Sampa, seus/meus problemas, matizes etc, foi desestabilizadora. Depois de um mês no meio da caatinga, sem luz elétrica, dormindo muitas vezes sob o céu estrelado. Depois de se relacionar com aquele conjunto de pinturas rupestres, tão antigas, num lugar tão ermo, ter que voltar para a vida cotidiana e suas tarefas, foi desafiador também. Tínhamos que desenvolver, pôr em práticas várias coisas levantadas, trabalhadas, vivenciadas na Serra da Capivara aqui, no meio da cidade/concreto armado/armada/amada/odiada. Muitos de nós, pediram socorro ao grupo. Foi um momento de muita atenção também.

O olhar sobre a metrópole que é São Paulo se modifica. Surgem novas tensões, novas compreensões. O ENTRE-EXTREMOS proposto pela Carol se revelou mais claro nesse retorno à paulicéia. Era isto. Artistas entre extremos, se encontrando no meio de tanta diferença.

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas?
A resposta acima contempla esta pergunta...acho...

Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Sim. Esse estado coletivo, às vezes tão desafiante, essa idéia de coletividade artística me interessa muito. Acho que assim o artista foge da idéia romântica de “isolamento para criar”. Acredito na troca, na tensão, no atrito como forma de descoberta artística. Este coletivo me deu esse lugar de troca, atrito, construção e ação/reflexão coletiva. Não quero ser um artista solitário que se fecha em seu mundo. Quero mais é coletivizar...

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Sim. Posso aprofundar noutro momento/encontro oportunamente...

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

A questão da presença permeou toda a minha experiência. Estar em silêncio e ficar em silêncio, observar ruídos e se identificar ou não com eles, foram situações onde os desafios relacionados ao SER e ESTAR se intensificaram.

Eu artista observador e eu ser humano produtor de ruídos em choque. Em xeque. A presença no ambiente pode ter outras formas de acontecer. Pintado, parado, em silêncio, ouvindo o lugar e se ouvindo, foi uma grande experiência de grande qualidade presencial.

Numa performance, em outro momento, com o mesmo coletivo, me senti conectado com aquela outra experiência no Piauí e tudo ali se transformou para mim, só para ilustrar mais um pouco...

Todo o conjunto de ações propostas, idéias discutidas, trocas realizadas, em seus respectivos momentos no tempo e espaço, entrou para o meu repertório artístico andarilho e buscador. Foi uma experiência e tanto.

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

A reunião de tantos artistas e linguagens diferentes é para mim o maior ponto forte do projeto.

O segundo ponto é o caminho traçado até aqui e suas experimentações desafiadoras e as performances de alto impacto visual (Entre extremos, Enquanto a árvore espera...)
O olhar e o 'instinto' artístico de Carol também faz do projeto algo muito atraente.
Essa busca artística de Carol e suas proposições tão desafiadoras é outro ponto forte.
A continuidade do trabalho, tendo que se adequar as agendas de todos e suas dinâmicas vidas, é algo que vejo como "esfriadora" desse estado de busca que o coletivo carrega em seu bojo, embornal...

Algo no "seu olhar"/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

Sou muito mais livre hoje enquanto artista graças a experiências como estas com o Coletivo Urubus, que somada à outra experiência "entre extremo" que vivi aqui em São Paulo (com um coletivo composto por presidiários, ex-presidiários, artistas, dentro e fora da prisão) não sou mais o mesmo ator nordestino que cruzou suas fronteiras/trincheiras/barreiras e se deparou com outros fazeres, saberes, quereres artísticos iguais e diferentes do meu, aqui em plena paulicéia. Que pelo que tenho visto e vivido continua desvairada, indecifrável, contemporânea, contraditória.*
Estou nesse aqui agora, me unindo a vários artistas que se sentem atraídos por estes enigmas que uma cidade como esta ou como São Raimundo Nonato pode propor para coletivos artístico como este em que me meti. Querendo.

**Núcleo Panóptico de Teatro, que incluía nas suas ações aulas de teatro dentro e fora dos presídios da capital, além da montagem de espetáculos de teatro de modo colaborativo.*

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: "isso é que foi experiência!"

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Me sentir pintado "usando" apenas cor e um cipó entrelaçado na cabeça, naquela toca das onças, no Piauí foi "a experiência". Artística, pessoal, ancestral...

E tomar "vinho das almas" naquele vale, esperando o amanhecer, depois daquela noite estrelada, encaixado entre os buracos das pedras, fazendo fogueira em lugar proibido

(Que Niede nunca saiba disso!) chiiiiiiiiiiii.....rs), foi uma experiência também muito reveladora e avassaladora.

Gostaria de dizer outros?

Que to aqui, torcendo para esse mestrado acabar logo e vc vir cair em campo conosco. Que já tá na hora de adentrar mais um “cadin” esse mundão cheio de segredos e mistérios, doidos pra ser descobertos por pessoas ‘danadas’ que nem nós...

Nome: Mavut, Mavutsinim (artista plástico, performer, músico e arte-educador)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

Eu fui convidado como preparador corporal para uma ação específica nas árvores. Deveria contribuir para que as performers adquirissem familiaridade de interação com as árvores e com qualquer outro tipo de ambiente através de fundamentos trabalhados na prática do Kempo Indiano, cujo um dos aspectos principais é o trabalho de adaptabilidade a diversos meios, dando ferramentas corporais, sensoriais, emocionais e mentais. Aos poucos fui entrando tanto no trabalho performático, como no pictórico (minha formação acadêmica é em artes plásticas) e até um pouco no sonoro ou musical. Minha primeira experiência foi “Corpos Pintados” preparado na ECA e “expandido” no CEASA.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Atuando, sempre foram experiências de alta exposição, atenção e preocupação com diversos “perigos”. No CEASA isso foi muito evidente pois atuamos no meio de “multidões desavisadas”! Manter um estado de atuação, e ao mesmo tempo agir de forma livre, e ao mesmo tempo manter a conexão e participar da coesão do grupo, cuidar de si e dos outros quando perde alguém de vista ou todos, cuidar do próprio fôlego e aporte de energia para ações hora extremamente contundentes, hora extremamente destacadas do tempo, e para manter tudo isso por períodos grandes de tempo, sem saber se o fim está próximo ou se só será dali 4 horas. Experiências surreais, verdadeiras maratonas de interação intensa e mesmo impensável fora desse contexto, com pessoas de todo tipo e procedência, tornando tudo mágico dentro desse lapso temporal.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Acho que exerci diversas funções, talvez um pouco de cada uma: Dei treinamento, coordenei pinturas corporais, pintei corpos, entreguei meu corpo como suporte e atuei, cantei, toquei instrumentos, acompanhei os performers dando assistência e segurança, e só estava habituado a dar treino. Mesmo a pintura, que é algo que faço desde pequeno, quando se tratou de pintar corpos foi uma revolução na minha cabeça. Amei demais fazer isso e se pudesse, faria para o resto da vida. Um suporte quadridimensional: Tem altura, largura, profundidade e se mexe! Pentadimensional pois é um ser vivo, livre, atuante! Perfeito!!!!

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porque?

Na verdade eu sinto que mexeu mais comigo em relação à cidade e menos a cidade em relação à mim. Eu sinto que há em mim uma distinção muito clara entre quando estou atuando e quando não. Treinar é algo que faço na minha vida cotidiana, mesmo andando ou pegando ônibus, mas atuar, propor interações com as pessoas, intervir no que está estabelecido é bem mais difícil para mim. Quando estava dentro de um trabalho atuando, também era difícil para mim e eu via como para alguns performers parecia muito fluido fazer “maluquices” de todo gênero, o que sempre admirei e via como um caminho muito proveitoso de descoberta pessoal e de descondicionalidade social para nós e para o público. Isso ficou para mim como pontos de reflexão, mas acho que fiquei até mais reservado do que antes no que se refere a me expor e propor coisas socialmente fora desse contexto. Em parte por enxergar que a forma “trabalho de um grupo artístico” potencializa tudo o que poderia passar por mero gracejo, brincadeiras, falta de educação, etc. Nossa! Essa pergunta é complexa demais... Eu levaria acho que umas 3 páginas desenvolvendo isso aí, pois sempre foi um ponto de muitas reflexões pra mim e muitos acontecimentos interessantes derivaram disso...

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas? Os desafios maiores para mim passam pela questão de “desafiar autoridades”; Não a relação com a matéria da cidade, pois isso é tranquilo para mim, mas a relação com as

*regras sociais, com a educação que eu trago de berço, com os valores vigentes, com os agentes de fiscalização, etc. Alguns atos dos meus colegas de trabalho me constrangiam durante as ações e eu tinha que digerir aquilo; o olhar julgador que de repente me era lançado por uma pessoa me desestabilizava. Talvez para alguns de nós fosse óbvia a relação de propor algo novo e desconcertante para os outros como algo positivo, mas apesar dessa ideia fazer sentido no meu entendimento, em vários momentos eu percebi que emocionalmente eu também estava sendo trabalhado e confrontado com meus próprios limites. Isso foi riquíssimo! As maiores descobertas forma no sentido de perceber o quanto que esse contexto criado pelo trabalho possibilitava ficar extremamente íntimo de alguém em instantes. Ver que as pessoas estão naturalmente desejosas de se entregar, de serem receptivas e só precisam de um bom pretexto pra isso, dada a nossa artificialidade que dificulta que esse processo aconteça de forma direta. Acho que se não fosse isso, não seriam necessários trabalhos desse tipo no mundo. **Talvez tudo isso que o Projeto Arvore propõe seja uma latência natural em todos nós.***

Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Sim, faz sentido, mas não é só a ação, né? Isso sempre esteve amarrado a reuniões, questionamentos, planejamentos, desejos... Ações é só a forma externa, a parte visível...

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Pois então... Quando se define experiência como o resultado da interação do ser vivo com o ambiente eu entendo assim: Precisa definir bem o que é ser vivo, e o que é ser vivo interagindo. Isso é bem da filosofia oriental: Estar realmente vivo é algo a ser buscado. Só aquele que está realmente vivo pode realmente interagir. Outra coisa é que isso varia de instante a instante. Não dá para falar de modalidade num contexto de trabalho tão amplo e variado como o Projeto Árvore, pois num instante é uma modalidade e no outro é outra, num instante estamos extremamente vivos e no outro nos esquecemos totalmente. Num instante somos um só com o que nos cerca e noutra só uma parte de nós interage, só a casca. Até onde vai essa gradação de estar vivo? Como diria Nasrudin “ Como saber se estou vivo ou morto? ”

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

Acho que acabei já falando sobre isso um pouco. Na pergunta anterior e naquela das descobertas. Sim, as formas de estar no mundo são muito variadas e cada um de nós é um mundo em si. Mas de algum modo, o que eu vivo dentro do trabalho e o que eu vivo fora tem as mesmas gradações. As condições é que são totalmente diferentes, fora do habitual e inusitadas a tal ponto, que o nível de excitação e abrangência da atenção se tornam muito maiores. Eu diria, expandidas, mas não aumentadas... Dá para entender? Atuar, que eu chamaria de “intencionalmente se colocar de outra forma” me parece que seja isso que possibilita alterar presenças... Talvez tenha ficado contraditório, mas é que ainda estou pensando...

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

Bom, acho um trabalho bem dinâmico, ousado, coletivo mesmo no sentido de que todos contribuem tanto para a criação como para a produção e a execução dele (cada um como pode), um trabalho provocativo, capaz de tirar um pouco as pessoas da apatia, capaz de trazer alegria, conforto, sentido de aventura e questões vitais para as pessoas de um modo geral que entram em contato com ele.

O ponto fraco, acho que principalmente o fato de que cada trabalho são muitas e muitas coisas ao mesmo tempo. Isso também é uma qualidade por um lado, como um sol que irradia raios gama, alfa, beta, luz, cor, ultra violeta, infra vermelho e acaba afetando cada um de um jeito. Mas gostaria de ver um dia um trabalho um pouco mais focado até para possibilitar atingir a força de um sol, potencializar uma determinada força, uma determinada questão e radicalizar dentro daquilo, de uma forma mais coordenada. Acho que a URUCUNZADA foi bem assim como eu estou falando. Ou seja, na verdade, já vi...hehehe

Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

Sim. Desde o início pude perceber a vida de uma forma bem menos condicionada a determinados padrões do que antes dele. Mas o tempo que permaneci também

possibilitou grandes reviravoltas de entendimento e conciliações que acredito serem as verdadeiras pérolas do trabalho. Entender que sim, a vida pode ser bem mais livre, entender que por outro lado mais livre não quer dizer tudo o que quiser, que quando se fala de liberdade é muito importante precisar bem o quê pode ser livre em nós e em relação a quê e finalmente que todo tipo de choque é muito bem vindo, no sentido de desestabilizar isso que em nós vai endurecendo dentro de uma vida acomodada, mas que não podemos contar com isso a vida toda. Chega uma hora que tem que partir de cada um o esforço de despadronizar-se e manter vivo o estado de choque em relação a vida. Mesmo a busca por liberdade pode se tornar um padrão de vida e uma acomodação nesse padrão aniquila a liberdade que é realmente possível.

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: “isso é que foi experiência!”

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Sim. O dia que estava dando treinamento para o grupo em cima de uma árvore e dei um pulo sobre a Ivana, que não daria se tivesse pensado 2 vezes, mas me sentia tão lúcido e foi como obedecer uma voz de comando que vinha de outro lugar. Ficou tão nítido isso em mim, que nunca mais esqueci.

O dia do CEASA, no meio da multidão, indeciso sobre como ajudar a proteger a Maria, alvo dos assédios do público, sem possibilidade de enfrenta-los, sem possibilidade de fugir, sem possibilidade de mudar o contexto e de repente, como num passe de mágica, só o fato de eu me comportar de maneira muito estranha, pintado daquele jeito, ao menor avanço meu, as pessoas se atropelavam tentando se afastar, demonstrando uma inocência, um pavor ancestral, uma relação com o desconhecido que realmente me fez repensar tudo e nunca mais esqueci.

O medo que me deu quando a Mirian começou a conjurar os espíritos da noite na Praça Benedito Calixto! Tem coisas que mexem com a gente, nosso medo ancestral do sobrenatural. Você também sente isso ou sou só eu, hehehe.

Gostaria de dizer outros?

Ah vá! Já falei de 3!!!

Nome: Rodrigo Scarcello (músico)

Como você chegou no Projeto Árvore? Qual foi a primeira experiência?

Estive presente desde o que, acredito, tenha sido a segunda reunião do grupo. Nesse embrião, ventilamos algumas possibilidades de trabalhar juntos, buscar experiências artísticas, transformação.

Na prática, minha lembrança de primeira lembrança no projeto é a captação de áudio durante curtas vivências, treinos e performances sobre as árvores de São Paulo.

Conte-me livremente sobre a sua experiência nele?

Inicialmente, atuei com o Rica captando material de áudio nas árvores e entorno. A ideia era usar esse material para criar trilhas e paisagens sonoras em futuras experiências.

Depois de algumas semanas, estivemos no Anhangabau. Pela primeira vez, “as meninas” tinham os corpos pintados e entravam, sem descrição alguma, no cotidiano da cidade e no espaço-tempo dos seus habitantes e passageiros. Procurei ficar invisível, em meio a centenas de pessoas exaltadas com a nossa presença, enquanto gravava o som. Observando as dinâmicas e os humores da rua, fui entrando em contato com os riscos que corríamos nesse tipo de atuação e experimentando maneiras de interação que facilitassem a nossa inserção naquele contexto.

Futuramente, o material gravado foi usado para compor trilhas e paisagens sonoras, que usamos durante outras atuações nas ruas e também em vídeos. Nas vivências estendidas na árvore (Rio de Janeiro, Praça Roosevelt e Praça da República), esse material se mesclava à produção musical imediata, in loco, que levava em conta todo o contexto da ação.

Qual foi a função que exerceu? Já estava habituado com ela? O que a experiência do Projeto Árvore trouxe de diferente pra você neste sentido? Ela te ampliou artisticamente? Como?

Músico, captação de áudio, criação e produção de trilhas e paisagens sonoras, trilhas para vídeos, criação de pequenas instalações sonoras.

No início do grupo eu já atuava como músico, mas estava começando a caminhada na tecnologia e produção musical. A experiência no projeto possibilitou experimentar ideias, ampliar possibilidades e colocar em prática.

Através dele você pôde vivenciar a cidade de uma forma distinta? Qual? Este vivenciar distinto se incorporou à sua vida? Porquê?

Sim. A vivência ampliou meu olhar, minha escuta, e me aproximou de lugares e pessoas da cidade que, antes, eu não tinha interesse em perceber. Esta nova relação é sempre presente, desde então.

Quais foram os maiores desafios nesta relação com a cidade? E as maiores descobertas? *Inicialmente, os maiores desafios eram o desconforto de passar dias e noites na rua e a segurança, pois ficávamos expostos com o equipamento, que chamava atenção (de um modo diferente do que a nossa presença).*

As maiores descobertas foram a ampliação do olhar e da escuta, que permitiram relativizar, inclusive, as dificuldades de conforto e segurança.

Faz sentido para você pensar no URUBUS como um coletivo de ação? O que isso significa pra você?

Sim, acho que esse é um nome possível. Tudo que pude vivenciar no grupo foi transformação, presença, ressignificação... ação, enfim.

Faz sentido para você pensar nesta ideia de modalidade de experiência? Teria algo a problematizar? A acrescentar? Etc?

Sim, e considero esse um dos maiores ganhos atuando no projeto: a experiência única, irrepetível, efêmera e, em diversos aspectos, livre da separação entre “quem atua” e “quem não atua”.

Faz sentido para você pensar na alteração da qualidade de presença? Quais foram as alterações mais significativas das suas “qualidades presenciais” nas experiências que viveu nele? Quais foram as alterações mais relevantes que observou no meio? E no outro?

Sim, a disponibilidade para estar nos contextos em que estivemos exigiu mudança no olhar e na presença. Em mim, no meio e no outro, o que observei é que as trocas

energéticas envolvidas no processo são grandes e requerem respeito e atenção, para que se atue como inserção, como intervenção, e não como invasão.

O que apontaria como ponto forte do trabalho? E o que como ponto fraco?

Como ponto forte, a interação com diversos contextos, a possibilidade de alteração do ritmo cotidiano, de criação de novos espaços e tempos, a contemplação, o novo olhar para os lugares que estamos acostumados a não perceber, a quebra de algumas regras. Como ponto fraco, a falta de maior reflexão sobre algumas ações.

Algo no “seu olhar”/no seu viver se alterou a partir dessas experiências? O quê? Porque? Como?

Respeito pelo momento presente e pelas memórias que constroem a história de cada pessoa e cada lugar, ampliação da escuta.

Dewey, ao definir as suas ideias sobre experiência e sobre a arte como experiência, vai falar de uma distinção no curso das experiências vitais que ele chama de *uma* experiência, em suma, aquela experiência que o indivíduo ao se recordar irá dizer: “isso é que foi experiência!”

Você viveu alguma(s) dessa(s) na Árvore? Conta pra gente?

Nas vivências do CCSP (Diálogos Elementares) senti um momento de maturidade na atuação do grupo. Ali conseguimos aliar a força do efêmero e da troca pessoal com a organização e a reflexão. Esses encontros me trazem uma lembrança de muita beleza na união “redonda” das nossas propostas e talentos. Uma experiência, menos dispersa do que acontecia na rua, de fusão entre arte, cura, rompimento de limites e ampliação de presença.

Gostaria de dizer outros?

Conteúdo que eles receberam como base para as perguntas

Resumo do mestrado:

Estou tratando do Projeto Árvore, “explicando”/elucidando o seu funcionamento enquanto programa artístico (bases estruturais), “abordando” as “escolas”/linguagens

aos quais ele se liga e refletindo como se estabelecem os seus parâmetros na construção e operação/ação, apontando os “intentos”/“propósitos” aos quais a Árvore está ligada, e, aprofundando um olhar mais específico a três trabalhos: *enquanto a árvore espera na semente* (vivências nas árvores), *Corpos/* (corpos pintados) e *entreExtremos* (Serra da Capivara).

Estou chamando de Projeto Árvore o todo do projeto, que inclui (dou uma geral sobre o que é cada um e na dissertação vou abordar brevemente um pouquinho a experiência em Heliópolis e da macaca como atividades práticas realizadas no período do mestrado):

- *enquanto a árvore espera na semente*;
- *Corpos/*;
- intervenção de primavera lá na escola;
- *URUCUNZADA*;
- *Praia na Paulista*;
- os projetos das oficinas e mostras (Floriano e Heliópolis);
- *Diálogos Elementares*;
- os “*mutirões de ação*” (estou chamando assim): Moinho e FatCap;
- *entreExtremos*;
- Estou com a macaca!

Tentando trazer (grosso modo) esquematicamente:

1. Bases estruturais (daí vou dialogar com o *work in progress* do Cohen e o programa *in progress* do Oiticica) –

- processualidade;
- híbridez;
- continuidade;
- inacabado;
- gerador;
- abertura a novas associações e conteúdos;
- (uns outros que não interessam agora)
- experienciável (aqui se liga a Oiticica).

2. Linguagens: *live-art*, *performance*, *happening*, *site specific*, intervenção urbana e arte relacional (aqui vou dialogar com o Cohen, Bourriaud, Féral, etc).

Compreendendo que as ações vão operar em uma zona híbrida, tanto por estarem “compostas” hibridamente, por diversas práticas, quanto por trabalhar numa coisa que o Cohen traz como *mixed-media*, que é uma dinâmica onde a tônica da ação ora está em uma linguagem, ora noutra e assim vai.

3. “Escola”: estou linkando com as “práticas da cena”...

Esta é uma ideia trazida por Ileana Caballero, uma mexicana que vai construir isso que ela chama de práticas da cena (observando atividades na América Latina), que seriam desde *performances* experimentais ou determinadas teatralidades contemporâneas, a gestos simbólicos, ações cidadãs, interstícios (sociais), práticas micropolíticas, “carnavalizações”, liminaridades, “*communitas* xamânicas”, estéticas relacionais, etc.

4. Intentos: com o intento de criar diferentes *modalidades de experiência* pública e coletiva, que proponham alterações nas *qualidades presenciais* do meio público (natural ou urbano), do “público”/não-artista (esta ideia de público trabalho em três níveis: os transeuntes [aqueles que apenas passam por nós], os participantes [aqueles que estabelecem diversos modos de interação] e os “vivedores” [aqueles que imergem/vivem mais profundamente/conosco]), nosso (URUBUS) e das relações entre todos estes agentes.

Dá trabalho sobre quatro conceitos principais –

- uma coisa que o Tó diz sobre a desterritorialização do encenador, chegando a esbarrar em um “não-encenador”, que estaria menos preocupado em amarrar a estética do todo e mais em “*produzir experiência*”.

Para dizer que o que fazemos é isso, produzimos experiências.

- *Experiência* compreendida a partir de Jonh Dewey: “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive”.

Assim, produzimos outros modos de interação entre criatura viva e mundo. Em nós e buscando aperfeiçoar o contato disso/os alcances disso no “outro”/com o “outro” (outro e mundo).

- Porque? Pelo o que Agamben constata: a *destruição da experiência*. Para ele, o homem contemporâneo foi expropriado da experiência – “...o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência...”.

Assim, a fim de “resignificar experiências” – modos de interação entre criaturas vivas e entre criatura viva e meio, mesmo que na experiência imediata e em zonas efêmeras.

- Trabalhando “em função” da presença, no flerte com Gumbrecht, que fará a elaboração da *cultura de sentido* e da *cultura de presença*, dizendo que ambas, enquanto fenômenos, coexistem. Mas a cultura ocidental, por operar em uma lógica do sentido, suprimiu a presença. Refletindo sobre modos diversos, e epistemológicos, de “*produzir presenças*” – tornar presente atos que intensifiquem o impacto das *coisas do mundo* no corpo humano.

Anexo D **HISTÓRICO DE AÇÕES**

Histórico *enquanto a árvore espera na semente*

1. Dois dias, em árvore na Praça XV (2006 - RJ), na programação do Festival Riocenacontemporânea;
2. Um dia, em árvore na Praça Roosevelt (2007 - SP), na programação da Virada Cultural 2007;
3. Cinco dias, em árvore na Praça da República (2007 – SP), feita em caráter independente;

4. Dez dias, em árvores do Parque do Ibirapuera (2008 – SP), em parceria com a artista Floriana Breyer, integrada ao trabalho artístico Habitáculos, dentro do evento Planeta Sustentável;
5. Um dia, em árvore na Praça da República (2011 – SP), durante a Virada Cultural 2011;
6. Dois dias, na Figueira das Lágrimas em Heliópolis (2012 – SP), durante o projeto HELIÓPOLIS + SUSTENTÁVEL.

Histórico *Corpos*/

1. Em agosto de 2006 na USP e no Vale do Anhangabaú (SP), feito em caráter independente;
2. Em outubro de 2006 no Sesc São João do Meriti (RJ), durante o Festival Riocenacontemporânea;
3. Em março de 2007, na USP e no CEAGESP, durante a I Mostra CAC/ECA;
4. Em junho de 2007, na Praça da República e ruas do centro, feito em caráter independente;
5. Em abril de 2008, no Vale do Anhangabaú, Praça Ramos de Azevedo, Teatro Municipal e Largo do Paissandú, durante a Virada Cultural 2008;
6. Em junho de 2008, na Rua Oscar Freire, feita em caráter independente;
7. Em janeiro de 2009, no Sesc Pinheiros, na programação das atividades integradas ao VOOM Portraits de Robert Wilson;
8. Em maio de 2009, no Mosteiro São Bento e centro metropolitano, durante a Virada Cultural 2009;
9. Em julho de 2009, na cidade de Floriano (PI), durante a I Mostra de Intervenções Performativas promovida pelo coletivo URUBUS na cidade (contemplado pelo Prêmio de Interações Estéticas e Residências Artísticas da FUNARTE);
10. Em julho de 2009, no PARNA Serra da Capivara e na cidade São Raimundo Nonato (PI), com apoio da FUMDHAM e Petrobrás Ambiental;
11. Em janeiro de 2010, no PARNA Serra da Capivara e no distrito Sítio do Mocó (PI), durante o projeto *entreExrtemos*, com apoio da FUMDHAM e contemplado pelo Edital Arte e Patrimônio (IPHAN, MINC, Petrobrás e Paço Imperial);
12. Em janeiro de 2010, no Parque Água Branca e minhocão (SP), também durante o projeto *entreExrtemos*; 13. Em maio de 2010, no Pátio do Colégio e centro metropolitano, durante a Virada Cultural 2010.

FICHA TÉCNICA

Álvaro Franco, Ana Lúcia Guimarães, Ana Paula Moreira, Arianne Vitale, Bieto, Bruna Bittar, Bruna Lessa, Cacá Bernardes, Caê Galvão, Carol Pinzan, Dani Boni, Floriana Breyer, Fabíola Salles, Gabriela Itocazo, Gustavo Machado, Ivan Kraut (*in memoriam*), Ivana Santos, João Paulo Azevedo, Juliana Bueno, Luciana Aarújo, Luiz Fernando Ramos, Marcelo Dênnny, Márcio Maracajá, Marcos Camargo, Maíra Gerstner, Maíra Mesquita, Maria Druck, Mavutsinim Praça, Miriam Blanco, Nael K'asses, Paula Bevilaqua, Regina Santos, Rica Calado, Ricardo Marcondes, Rica Saito, Rodrigo Scarcello, Rosany Lima, Sandra Lessa, Tânia Piffer, Thiago Amoral, Tom Ribeiro

ANEXO E

Material de imprensa

FOLHA DE S. PAULO ILUSTRADA domingo, 2 de abril de 2006 E 5

ARTE URBANA Quatro mulheres planejam passar uma semana sem pisar no chão; grupo faz "teste" em goiabeiras, figueiras e ficus de SP

Árvores viram palco para performances

Acrobacias fazem parte do treinamento

DA REPUBLICA LÍDIA

Para conceber a performance "Enquanto a Árvore Espera na Semente", na qual pretende passar com outras três artistas uma semana sobre uma árvore, a diretora Carolina Pinzan conta com a ajuda da dramaturga Gabriela Itocazo, 23.

"Vamos manter os rituais cotidianos — comer e dormir, por exemplo — e haverá os momentos de celebração, nos quais usaremos plataformas dramáticas. Mas não há uma história com começo, meio e fim", adianta Pinzan. Durante os ensaios, essas "plataformas" são testadas. Entre as fontes de inspiração dos artistas estão as mitologias em relação à árvore, os "chacras" (pontos de energia no corpo) e a ancestralidade feminina.

"É uma performance. Não há personagens, é uma experiência de sete dias, vamos ter que lidar com nossas dificuldades, nossos medos."

Entre as leituras feitas pelo grupo estão "A Arte da Performance", de Jorge Gusberg, e "Performance como Linguagem", de Renato Cohen, ambos da Perspectiva.

"Preferimos começar o trabalho prático antes de buscar a teoria", conta a diretora. "É um trabalho físico puxado." Os treinamentos incluem acrobacias e aulas de kempo, exercícios baseados nos reflexos de animais, criados na Índia. (70)

TÍREZA NOVAES
DA REPUBLICA LÍDIA

Passar sete dias em cima de uma árvore. Comer, dormir, realizar todas as atividades — e necessidades — da vida cotidiana sem colocar os pés no chão.

Um grupo de quatro performers (moças com idades entre 24 e 33 anos) pretende levar a cabo essa experiência em agosto próximo. Por enquanto, elas realizam ensaios aos sábados e domingos em goiabeiras, figueiras, ficus e tipuanas plantadas em diferentes regiões da capital. Hoje, elas devem passar cinco horas (a partir das 10h) numa árvore no centro central da avenida Pacaembu, entre as ruas Veiga Filho e Goltzke, na zona oeste de São Paulo.

"Enquanto a Árvore Espera na Semente" é um projeto de Carolina Pinzan, 24, diretora e uma das protagonistas da performance. Formada em direção na ECA-USP (Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo), Pinzan está acostumada a lidar com a adversidade no "palco". Atualmente, ela trabalha como diretora de cena de "BR3", espetáculo do Teatro da Vertigem encenado no rio Tietê. A peça estreou na quarta retransmissão depois de alguns adiamentos por conta das dificuldades do local.

Nas árvores, lugar também pouco usual para espetáculos, há o perigo constante de quedas. "Lidamos com o risco o tempo todo, não podemos desviar a atenção nenhum minuto", afirma. Nenhum acidente grave aconteceu nos ensaios, que começaram há cinco meses.

Mas por que fazer uma performance em cima de uma árvore? "Por que não fazer?", devolve a diretora. "A árvore ocupa outro tempo. Ficamos três horas em cima de uma árvore e internamente parece que foram 30 minutos. Queremos abrir essa pausa para

as outras pessoas", explica.

Na chuvosa manhã do último domingo, o grupo, acompanhado de dois músicos e de um preparador físico, estava pendurado numa espaçosa tipuana na praça Waldir Azevedo, no Alto da Lapa.

De longe, o segurança Mateus Ramos, 52, observava o grupo. "Estão olhando um tempo, quando também assim eu.", Estando bem e saudável são reações bastante comuns nos ensaios, realizados no Anhangabaú e nas avenidas Francisco Marquês e Doutor Arnaldo.

"As pessoas estão muito ansiosas. Acho que ações como essas podem trazer de forma lúdica uma reflexão a uma consciência ambiental", afirma o psicoterapeuta Francisco Coelho Filho, 53, que caminhava pela praça.

A diretora afirma que um dos objetivos da performance é dar um "novo significado" às árvores da metrópole. "Quando era criança, minha brincadeira favorita era de aventura, no meio do mato, num lugar conhecido como Horto do Ipe, no Campo Belo [zona sul]. Hoje, mais da metade das árvores foram cortadas", conta.

Árvore urbana
Segundo a diretora, o grupo já pediu autorização da prefeitura para realizar a performance, que necessita de uma estrutura para-leta à árvore e equipamentos de segurança. Apesar de os ensaios acontecerem pela cidade, a ideia é que a experiência seja feita no centro, e a da Luz, onde há uma fogueira centenária. Mas não queremos ficar dentro de um parque. Preferimos uma árvore urbana."

Integrantes do grupo que participa do projeto "Enquanto a Árvore Espera na Semente", durante ensaio na praça Waldir Azevedo

METRÓPOLE

Criminalidade
São Paulo registra
cinco roubos a
banco em um dia
PÁG. C4

Detran
Sistema segue fora
do ar e emissão de
CNH continua parada
PÁG. C6

Clima
Banho de sol
(e de chuva) em
plena Paulista
PÁG. C7

PRIME ORGANIZADO

240 homens caçam ladrões de armas

de Daanavillan

foco

Em dia de praia na av. Paulista, 'banhista' é chamado de 'vagabundo'

VANESSA CORREA
COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

O céu está limpo, é meio-dia e a temperatura já chega aos 32°C. Um casal trajando roupa de banho procura o melhor lugar para amarrar as cadeiras de praia. Já instalados, começam a espalhar o protetor solar. A cena poderia ser trivial, não fosse o cenário escolhido para o banho de sol: o canteiro central da av. Paulista, na altura do Masp.

Do outro lado da calçada, em frente ao parque Trianon, há mais pessoas vivendo um dia de "Praia na Paulista", nome da intervenção urbana organizada pela internet por dois grupos de artistas — Botão Contra Fluxo e Urubus.

Um casal está encarregado da voz e do violão: ele toca, ela canta e ambos tomam conta do filho pequeno, que brinca embaixo das palmeiras da calçada. A canção diz: "Quem pensa que São Paulo não tem natureza muito se engana, eu e você somos natureza também". A estátua do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva fita com olhar grave a família, como quem não aprova a ousadia.

As cerca de 25 pessoas do grupo já estão devidamente trajadas de biquíni ou sunga para "confrontar a realidade paulistana com a vontade de estar na praia", conforme explicou Ivan Kraut, um dos organizadores. Ele disse esperar que cada pessoa enten-

desse o ato conforme o que ela mesma gostaria de expressar". O que se via era, de fato, uma variação de reações. Mulheres de roupas formais em hora de almoço faziam coro para dizer que estavam com inveja. Homens aproveitavam para reclamar dos trajes de trabalho masculinos, muito quentes.

Voluntários da WWF (Fundação para a Vida Silvestre) chegaram a pensar que se tratava de um protesto contra o aquecimento global. Uma moradora da avenida, professora aposentada, não se conformava com a exposição ao sol em horário tão impróprio: "é muito perigoso", protestou. A maioria gostou da cena, mas alguns motoristas foram impiedosos — gritavam "vai trabalhar, vagabundo".

O dia de praia sobreviveu à tempestade do meio da tarde e terminou com o por-do-sol em um "luau" na esquina da Paulista com a rua Augusta.

Em traje de banho, homem 'surfa' em plena av. Paulista, em SP, após chuva que refrescou região

JORNAL DA USP • 5 a 11 de março de 2007 • Página 15

Revolução: A melodramatic and trashy cartoon, projeto teatral do estudante Jorge Pezzolo e a performance Enquanto a árvore espera na semente, por Carolina Pinson

TEATRO
EDUARDO LIMA

Todas as peças

Iniciativa dos alunos do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, a mostra ajuda na integração entre diferentes turmas, com uma programação de espetáculos, exercícios de interpretação e debates ao longo da semana