

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARCELO DOS SANTOS PRUDENTE

Poéticas do Afeto:

Performance participativa no espaço urbano e na escola pública

SÃO PAULO

2022

MARCELO DOS SANTOS PRUDENTE

Poéticas do Afeto:

Performance participativa no espaço urbano e na escola pública

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepale Martins

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidade

Prudente, Marcelo dos Santos

Poéticas do Afeto: performance participativa no espaço urbano e na escola pública / Marcelos dos Santos Prudente; orientador, Ferdinando Crepale Martins. São Paulo: ECA, 2022.

84 f.

Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022

Versão original

1. Performance participativa. 2. Programa performativo. 3. Arte socialmente engajada. 4. Afeto. I. Martins, Ferdinando Crepale, orient. II. Título.

Nome: PRUDENTE, Marcelo dos Santos

Título: Poéticas do Afeto: performance participativa no espaço urbano e na escola pública

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof^(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A todos os corpos que resistem e existem com afeto.

A você, Marcelo Denny.

AGRADECIMENTOS

Ao amado Denny, orientador, amigo e conterrâneo, que me guiou durante todo este caminho intenso, num encontro profundo que me afetou para a vida. Te amo (*in memoriam*).

Ao meu marido e parceiro Pedro, pela partilha artística e de vida que teceu junto a mim a alma desta trajetória que começou naquele dia em que nos conhecemos, num espetáculo participativo.

Ao querido Ferdinando Martins, que aceitou e acolheu minha pesquisa.

Aos meus pais Isaura, Carlos e à minha amada irmã Carla, família generosa e presente em minha essência ancestral, que atravessa meu corpo com amor, memória e potência de vida. Amo vocês.

À minha grande amiga Pâmella Cruz, que trouxe poesia, doçura e possíveis caminhos acadêmicos.

Aos amigos queridos e amados Natalia Vianna e Gabriel Brás.

À minha grande amiga Guiga Maria, essencial em minha vida.

Aos meus inestimáveis estudantes da Escola Estadual Maria José.

Aos amigos artistas pesquisadores Conrado Dess, Adão Monteiro, Rodrigo Gonçalves, Franco Almada, Luana Gimenez, Marie Auiç, Chico Lima, Luanah Cruz e Coletivo Parabelo, que eu tive o privilégio de encontrar neste navegar, com seus barquinhos cheios de afeto, dividindo comigo seus anseios, alegrias e vontade de transbordar.

Aos inspiradores professores doutores Tania Alice, Marcos Bulhões, Verônica Veloso, Marília Villardi, Ricardo Fabrini, Hugo Fortes e Yiftah Peled, que iluminaram a poética da minha pesquisa com conhecimento, comprometimento e generosidade.

Aos amigos artistas de longa caminhada, Fabiana Monsalu, Rodrigo Severo, Priscilla Toscano, Thiago Camacho, Luanah Cruz, Sara Mabel, Natalia Coehl, Denise Fujimoto, Marcelo D'Ávilla Helena Miguel, Melany Kern, Marisa Bezerra, Otto Blodorn, Ana Paula Lopez, Bruno Sperança e Jackelina Stefanski, tão presentes no meu ser, em meu coração. A todos os artistas, professores, investigadores, pensadores, escritores, filósofos - corpos que resistem com afeto nessa longa travessia.

RESUMO

PRUDENTE, Marcelo dos Santos. Poéticas do Afeto: Performance participativa no espaço urbano e na escola pública. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho discute a performance participativa como prática social artística no Brasil, buscando apresentar a hibridação entre o performer, o professor e os processos de envolvimento do público e dos estudantes em territórios em que a performance é acionada como dispositivo de afeto por meio da experiência. Na primeira parte da dissertação, analisamos corpo e gênero por meio de intervenções urbanas performativas iniciadas na década de 1950, indagadas por experiências propostas pelo artista Flávio de Carvalho em analogia com criações participativas da artista Luanah Cruz, do presente autor, Marcelo Prudente, e seu cônjuge Pedro Orlando, do professor performer Jorge Luiz Silveira e dos os estudantes da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM no Ceará. Essa movimentação de deslocamento do espaço institucionalizado pela arte é apresentada na segunda parte da dissertação, como a multiplicação de corpos por meio de performances participativas do presente autor junto aos estudantes da Escola Estadual Maria José, em São Paulo, em diálogo com o Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica do Coletivo Parabelo, com o intuito de alterar as estruturas sociais opressoras impostas por um Estado ausente, possibilitando, assim, intervalos de liberdade e a criação de programas performativos participativos como prática artística social dentro destes ambientes.

Palavras-chave: Performance participativa. Programa performativo. Arte socialmente engajada. Afeto.

ABSTRACT

PRUDENTE, Marcelo dos Santos. **Poéticas do Afeto:** Performance participativa no espaço urbano e na escola pública. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work discusses participatory performance art as a social artistic practice in Brazil, seeking to present the hybridization between the performer, the teacher, and the processes of involvement of the public and students in territories where performance art is activated as a device of affection through the experience.

In the first part of the dissertation, we analyze body and gender through urban performative interventions initiated in the 1950s, questioned by experiences proposed by the artist Flávio de Carvalho in analogy with participatory creations by the author Marcelo Prudente and his partner Pedro Orlando, and by the artist Luanah Cruz. Also bringing the work from performer-teacher Jorge Luiz Silveira and his students of the Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM in Ceará. This movement of space displacement institutionalized by art is presented in the second part of the dissertation through the multiplication of bodies with participatory performances of the author with the students of the Maria José State School in São Paulo. Generating a dialogue with the *Mutirão de Imaginação Performativa*, Politics and Pedagogics of the Coletivo Parabelo in order to change the oppressive social structures imposed by an absent State, enabling breaks of freedom and the creation of participatory performative programs as a social artistic practice within these environments.

Key words: Participatory performance. Performative program. Socially engaged art. Affect.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
<i>Travessia e o corpo vibrátil.....</i>	<i>8</i>
<i>Afeto, performance e participação</i>	<i>11</i>
<i>O corpo e Marcelo Denny</i>	<i>21</i>
1. CORPO E GÊNERO NO ESPAÇO PÚBLICO: Ativadores do outro como dispositivo de reflexão e experiência.....	25
2. CORPO E ESCOLA PÚBLICA: Práticas performativas participativas como experiências.	45
<i>2.1. Atravessar a cena neoliberal a partir da arte na educação</i>	<i>45</i>
<i>2.2. Programa Performativo `.....</i>	<i>49</i>
<i>2.3. Manifestos Afetivos: A arte da performance participativa como possibilidades de subversão.....</i>	<i>52</i>
<i>As ações que criamos juntos, eu e os estudantes, traz como inspiração artistas brasileiros como a Lygia Clark e Hélio Oiticica, segundo Beatriz Carneiro, e seu movimento de acessibilidade da arte. Então, nestas criações os estudantes tem total autonomia nas performances participativas, sua concepção e acontecimento.</i>	<i>52</i>
<i>Soterramento de conteúdos.....</i>	<i>56</i>
<i>Se o pó de giz fosse purpurina.....</i>	<i>58</i>
<i>AI-5 Ato Intolerante</i>	<i>61</i>
CONSEIRAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
ANEXOS	76
<i>APÊNDICE A: ENTREVISTA COM LUANA CRUZ.....</i>	<i>77</i>
<i>APÊNDICE B: ENTREVISTA COM PEDRO ORLANDO.....</i>	<i>81</i>

INTRODUÇÃO

Travessia e o corpo vibrátil

Os (as) performers, quase por definição, baseiam seu trabalho, em seus próprios corpos, suas autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si... (CARLSON, 2010, p. 17)

O autor Jacques Rancière, em seu livro *Partilha do Sensível* (2005), diz que “o artista é um atravessador” e esta dissertação vem sendo atravessada pelo luto do querido orientador e amigo Professor Doutor Marcelo Denny, por pesquisadores e pesquisadoras que trazem aspectos bibliográficos sobre arte e performance participativa, pelos estudantes da Escola Estadual Maria José, pelo professor performer Jorge Luiz Silveira e dos os estudantes da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM, pelo Coletivo Parabelo, assim como os artistas e suas criações analisadas, que dialogam para a composição de uma investigação acadêmica numa metodologia de pesquisa qualitativa do trabalho de campo (observação, participante, entrevistas). Portanto, esta é uma pesquisa em arte, e não sobre arte. Seu fio condutor parte da prática do autor como artista professor e participante, assim como analise-se este mesmo movimento nas ações participativas presentes nesta escrita dos artistas citados. Segundo a autora Sandra Rey, a pesquisa em arte se diferencia da pesquisa sobre arte pelos seguintes aspectos:

Pesquisa *em* arte, ênfase de Poéticas Visuais, delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalhoplástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. Já a pesquisa *sobre* arte, ênfase de História, Teoria e Crítica, referencia as pesquisas envolvendo o estudo da obra de arte, a partir do *produto final*, seus processos de significação e códigos semânticos, seus efeitos no contexto social, seus processos de legitimação e circulação (REY, Sandra. 1996, p. 82)

Neste caso, colocamos a discussão sobre a performance participativa enquanto linguagem artística e sobre a hibridação entre arte e vida, independente dos locais em que a mesma se apresenta. Seja no espaço público, seja na escola pública, seja enquanto professor, performer e artista, analisa-se que estes territórios se complementam por meio da oportunidade de propor a experiência em ambientes acessíveis, e não apenas espaços institucionalizados de arte. Não existe separação do que somos, para o que nos propomos a fazer, ainda mais quando dialogamos sobre a arte da performance e suas possibilidades de criação. Nesta pesquisa,

poderemos observar a multiplicação dos corpos, por meio da expência de participar de uma performance participativa, apenas fazendo parte (compondo a ação, observando), ou criando com autonomia, e replicando a ação por meio da referência vista e apresentada. Mediante aos dialogos apresentados, tangeçiamos discussões e discursos necessários em nossa sociedade, como, por exemplo, gênero, acessibilidade, o ensino público, entre outros.

Baseio a abertura desta escrita no livro intitulado *Boys in White* (Becker et al., 1961), uma obra clássica e referência em pesquisa qualitativa. O livro é relatado por Howard Saul Becker, que faz uma crítica ainda presente em nosso modelo de sociedade, mas que na época quebrou paradigmas, abrindo caminho para um reconhecimento da pesquisa qualitativa e para outras profissões até então consideradas “menos importantes”:

Hughes dizia que era um erro que o interesse se voltasse exclusivamente para determinadas profissões, consideradas mais nobres, como advocacia, medicina, sacerdócio e que isso era “uma visão” muito parcial do mundo do trabalho”. Assim, “Quando cheguei para ele e disse-lhe que gostaria de fazer minha pesquisa para a dissertação de mestrado sobre músicos de bares, bem, ele estava procurando pessoas como eu, que pudessem estudar coisas que não tenham muito prestígio e honra. (VEZINAT, Pilms, Peretz, jan.2011, p. 04).

Essa busca por uma investigação qualitativa, principalmente no campo da arte - mais precisamente na arte da performance participativa, de onde parte esta dissertação - vem possibilitando caminhos de entendimento de uma produção acadêmica que assume riscos por ter como fio condutor uma linguagem artística híbrida, com estudos recentes no Brasil. Faz-se necessário um cuidado redobrado, pois a forma que será utilizada precisa ter coerência com o método. É por meio deste olhar humano e sensível citado acima que parte meu interesse por trazer experiências em espaços que ocupo como artista e professor, “linhas de frente”, por serem territórios vulneráveis e complexos. As instituições sociais em que atuo, consideradas “instituições totais” por Erving Goffman, hospitais, escolas, entre outras, tendem a trazer um movimento opressor ao corpo chamado pelo mesmo de “mortificação do eu”, que são “os processos, pelos quais o “eu” da pessoa é mortificado e relativamente padronizados nas instituições totais” (GOFFMAN, 1987, p. 24-39). Portanto ressignificar é urgente, e só é possível pelos dispositivos que ativam ou que reativam esses corpos, me solicitando e solicitando o outro.

O interesse nesta investigação surge da minha prática artística inserida em uma cartografia sentimental¹, a partir do conceito de Suely Rolnik, que desloca metaforicamente o

¹ Rolnik, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

olhar dos geógrafos em relação aos mapas e cartografias, objetos de suas respectivas investigações geográficas, para um olhar antropófago:

Para os geógrafos, a cartografia - diferentemente do mapa, representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago(...) O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (ROLNIK, 1989. p. 06)

A evocação desse corpo antropófago por Rolnik é a representação simbólica, pela qual meu corpo é convocado, um corpo antropofágico², brasileiro, que tem desejo de criar táticas³ ao invés de estratégias, para mergulhar na geografia dos afetos, em lugares nos quais ocupo cotidianamente. Essa cartografia ou de como é possível criar envolto ao corpo vibrátil⁴ é atravessada primeiramente pelas experiências propostas pelo artista Flávio de Carvalho nos anos 50, mais especificamente pela experiência e interveção urbana intitulada *New Look*, para dialogar sobre gênero, (que neste caso, o público é convidado para fazer parte da reflexão),

² O Manifesto Antropófago ou Antropofágico foi um manifesto literário escrito por Oswald de Andrade, principal agitador cultural do início do Modernismo brasileiro. Lido em 1928 na casa de Mário de Andrade, possui um teor mais político que o anterior manifesto de Oswald, o da Poesia Pau-Brasil, que pregava a criação de uma poesia brasileira de exportação. Celebrando ainda o primitivismo da geração do modernismo brasileiro de 1922, aprofundando a consciência daquele primeiro modernismo, Oswald afirma no seu manifesto que "só a antropofagia nos une", propondo "deglutir" o legado cultural europeu e "digerí-lo" sob a forma de uma arte tipicamente brasileira.

³ Em relação à estratégia, o pensador francês Michel de Certeau contrapõe o conceito de tática. Se aquela é organizada pelo forte, esta é a "arma" do fraco. Se aquela é afeita ao poder, esta não produz poder algum. Se àquela fala o "próprio", a esta fala o "outro". A tática é a maneira peculiar de fazer, de usar, de criar, segundo as ocasiões, de acordo com as oportunidades, dentro do campo do cotidiano e suas "mil maneiras de caça não autorizada" (CERTEAU, 2011: 98). A tática é realizada mediante o reemprego de produção e sistemas construídos longe desse cotidiano – uma vitória do tempo sobre o lugar.

⁴ Esse conceito de Suely Rolnik de cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil, esteve presente em muitas orientações que eu tive do, então querido amigo artista professor doutor Marcelo Denny, que faleceu em agosto de 2020. Uso esse conceito em sua homenagem.

pela performer Luanah Cruz, artista presente na cena contemporânea com sua performance intitulada *Experimento 5: "Me traziam a lembrança daqui, de..."*, que discute o corpo da mulher negra no espaço público urbano, onde pude participar como público, que é convidado a compor a obra junto da artista enquanto acontece a ação. Pelas minhas criações em parceria amorosa e de vida com meu marido, o artista multimídia cearense Pedro Orlando⁵, no espaço público urbano, que serão trazidas para essa dissertação propondo uma análise sobre o conceito de programa performativo participativo .

O território seguinte que eu ocupo como *corpo vibrátil* é o da escola pública como professor performer na rede estadual de ensino pelo Governo do Estado de São Paulo, desde 2012, e a partir de 2016 assumo o cargo efetivo na Escola Estadual Maria José localizada no bairro Bela Vista, no centro de São Paulo. Começo essa experiência com todas as turmas do ensino médio no período noturno, que foi avassaladora, pois especificamente os estudantes deste período, eram muito ausentes, com grande evasão, um fator problemático para a escola conseguir continuar oferecendo ensino regular neste período tendo em vista que é a única da região que ainda se mantém resistente. A intenção do Governo do Estado de São Paulo, é fechar a oferta de ensino regular noturno nas escolas públicas, mantendo apenas o EJA⁶ em poucas unidades. Então comecei a pensar em táticas para engajar os estudantes ao pertencimento da escola pública, por meio de experiências que ultrapassassem a ideia de escola pública como instituição opressora, para um espaço de conhecimento afetuoso e prazeroso. Assim, fui criando junto com os estudantes programas performativos participativos, como forma de existir e resistir neste território. Em paralelo, durante minha atuação e investigação no espaço da escola pública, participei do “Mutirão de Imaginação Política e Pedagógica”, com “aulas imaginárias” de julho a novembro de 2019, proposto pelo Coletivo Parabelo.

Afeto, performance e participação

A arte é um importante movimento de abertura para diálogos, relações. Acredito que temos urgência de aprofundamentos, o que é corroborado por Bauman, ao discutir a fragilidade

⁵ Investiga acessibilidade e mediação nas artes e é mestrando em Linguística Aplicada pela UECE, com sua pesquisa em audiodescrição poética de obras de arte, tem graduação em Letras Inglês pela UECE e em Artes Visuais pela UNICID.

⁶ EJA é a sigla de Educação de Jovens e Adultos, uma modalidade de ensino destinada ao público que não completou, abandonou ou não teve acesso à educação formal na idade apropriada. A EJA é popularmente conhecida como supletivo.

dos laços humanos: “A modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos – um amor líquido” e o autor conclui: “A segurança inspirada por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2001, p. 201). De modo semelhante, Claire Bishop questiona: “Se a arte relacional produz relações humanas, vale se perguntar que tipo de relação é produzida, para quem e por quê?” (BISHOP, 2004, p. 65). Por meio destas indagações e inquietações trazidas pela investigadora Claire Bishop, é preciso analisarmos em qual contexto, territórios e comunidades, estão inseridos as relações humanas, suas camadas sociais, afetivas e suas afetações. Nesta investigação parto do Brasil, de corpos brasileiros, artistas brasileiros, educadores/mediadores da arte brasileiros, de corpos que possuem uma diversidade oriunda de uma vasta possibilidade cultural e ritualística, mas que também são atravessados pelas desigualdades sociais.

Todas as ações participativas nesta dissertação tem como disparador a *Poética*, que foi elaborado por Aristóteles como um conjunto de cadernos destinados à educação, uma espécie de “livro do professor”, ou guia do mestre na orientação dos discípulos em aula. E Afeto, por meio do “Circuito dos Afetos” de Vladimir Safatle (2016), que pensa o conceito de transformações políticas efetivas nas estruturas do sujeito, pois uma transformação política não muda apenas o circuito dos bens, modifica também o circuito de afetos que produzem corpos políticos, individuais e coletivos. Nesta dissertação podemos refletir acerca de possibilidades de transformação pelo viés da arte da performance e as performatividades que representam discursos pessoais, que acabam transbordando, respingando em outros corpos que partilham dos mesmos discursos, ou que sentem a vontade de também produzirem relações através da experiência de seus corpos por meio dessas vivências.

Segundo Eleonora Fabião, “performances são composições atípicas de velocidade e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria em si um Corpo Sem Órgãos ao recusar a organização dita 'natural' organização esta evidentemente cultural, ideológica, política e econômica” (FABIÃO, 2016, p. 77).

O artista investigador Pablo Helguera (2011) relata que o engajamento neste tipo de arte está tanto no entendimento das proposições feitas pelo artista, quanto pela comunidade envolvida, que participa e constrói conjuntamente, e pelos espectadores participantes, que trazem uma resposta ao que é apresentado. Segundo Tania Alice (2016):

Há, nessas práticas, uma notável produção de uma presença que afeta energeticamente o espaço. Na era da virtualidade e das relações sempre mais

distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente. Isso não deixa de implicar em um treinamento muito específico para ator/performer, que, ao invés de correr atrás de um virtuosismo e de habilidades específicas que seriam acréscimos técnicos em sua formação, adquiridos por um investimento contínuo em *workshops* ou outros cursos de formação, consiste em explorar um modo de existência, no qual busca esvaziar o corpo e a mente para tornar-se disponível. Nesse sentido, múltiplos “treinamentos” — que se apresentam mais como modos de existência do que como treinamentos com objetivos funcionais —, como os *Viewpoint* de Anne Bogart⁷, as Artes Marciais como o Shintaido⁸, a Meditação Sentada ou a Meditação em Movimento, a Yoga, a prática de danças como a dança dos *5Rhythms*⁹ de Gabrielle Roth, o método de *Composição em Tempo Real*¹⁰ de João Fiadeiro ou a *Soul Motion*¹¹ — geraram importantes modificações nas práticas cênicas que se intensificaram pela geração de situações não previamente estabelecidas ou ensaiadas (ALICE, 2016, p.38)

Pensar o corpo, e sobre os corpos nesta escrita como suporte de criação, é um movimento que vem sendo profundamente transformado com a morte e o luto, uma sangria que não se estanca, do meu grande amigo e orientador Prof. Dr. Marcelo Denny, que via o “corpo como metáfora da sociedade”. Neste caso, a metáfora torna-se metonímia do sujeito no campo da arte da performance, que é percorrida por Peggy Phelan:

(...) Ao deslocarmo-nos da gramática das palavras para uma gramática do corpo, movemo-nos do universo da metáfora para o universo da metonímia; para a performance art, no entanto, o referente é sempre o corpo do performer em agonizante revelação. A metáfora opera no sentido de garantir uma hierarquia vertical de valores, e é reprodutiva; ela torna-se operacional ao apagar dissemelhanças e ao negar diferenças: a metáfora transforma dois em um. A metonímia, por sua vez, é aditiva e associativa; ela opera no sentido de garantir um eixo horizontal de contigüidades e deslocamentos. “A cafeteira está

⁷ Os *Viewpoints* se configuram como um treinamento que é, ao mesmo tempo, um sistema de composição coreográfica e teatral. Inventado pela coreógrafa Mary Overlie e desenvolvido pelas diretoras de teatro Tina Landau e Anne Bogart, trata-se de um trabalho que conduz o ator/performer a estar atento à realidade do tempo -, explorando duração, tempo, resposta cinética e repetição -, à realidade do espaço - trabalhando relação espacial, arquitetura e topografia -, às formas, gestos, movimentos, emoções e voz.

⁸ O Shintaido, literalmente, “novo caminho do corpo”, é uma arte marcial da paz que combina expressão corporal e arte marcial, configurando-se, ao mesmo tempo, como uma meditação em movimento.

⁹ Os 5 Rhythms são uma oração/meditação dançada em movimento, que explora os diferentes ritmos da vida: o flow, o staccato, o chaos, o ritmo lírico e a quietude.

¹⁰ *Composição em Tempo Real* oferece ferramentas para a presença e a escuta do ator-performer-bailarino, desenvolvendo a ideia de um descondicionamento do corpo e da mente, para a ampliação da liberdade de criação.

¹¹ Literalmente, “Movimento da Alma”, a *Soul Motion* é uma prática de dança consciente que explora movimentos curativos em uma dimensão ritualística.

a ferver” é uma frase que parte do princípio de que a água é contígua à cafeteira. O que importa não é que a cafeteira é como a água (tal como no metafórico amor que é como uma rosa), mas, antes, o que importa é que a cafeteira está a ferver porque a água dentro dela está a ferver. Na performance, o corpo é uma metonímia do sujeito, da personagem, da voz, da “presença”. Mas na plenitude desta sua aparente visibilidade e disponibilidade, o performer de facto desaparece e representa algo outro – dança, movimento, som, personagem, “arte”. (...) A performance usa o corpo do performer para um questionar da incapacidade de se garantir uma relação entre a subjectividade e o corpo em si; a performance utiliza o corpo para enquadrar a ausência do Ser prometida pelo (e através do) corpo – aquilo que não pode tornar-se aparente sem a participação de um suplemento. (PHELAN, 1997, p.177).

No Brasil, esse disparador de recepção ativa do público especialmente em espaços de arte é impulsionado pelas novas possibilidades de interação na década de 1990 junto do surgimento das novas tecnologias digitais, e conseqüentemente exposições temáticas. Um exemplo recente deste movimento de recepção do público e disseminação destas práticas é a exposição do artista M.C. Esher (1898-1972), realizada em 2011 em várias intuições do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), sendo uma das mais visitadas em todo o mundo naquele ano. Este engajamento acontece por se tratar de uma exposição que pensou no público, com relações interativas, seções lúdicas, que se comunicam mais com os visitantes, transformando a habitual distância contemplativa em uma experiência mais imersiva.

As escolas públicas começam a promover a interlocução desses espaços culturais dentre tantos outros de conhecimento aos estudantes através de passeios, de visitas como uma tentativa de engajamento que consiste na experiência fora dos muros altos e cheios de grade da escola. Porém mesmo com ambas as tentativas de incluir pessoas que não tem acesso ao conhecimento e cultura, ainda assim, poucos são os espaços públicos ou privados que promovem a integração e acessibilidade de corpos que são ou se sentem periféricos a estes territórios que não tem como prática ações que promovam um convite verdadeiro de pertencimento a todos. As conseqüências de tais comportamentos sociais institucionalizados nestes espaços públicos na atual cena neoliberal no Brasil, trazem uma regressão a um movimento que tinha sido resgatado por artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que assumem posição central no contexto de internacionalização da arte brasileira, por trazerem exatamente ações, criações e objetos artísticos que pensam o corpo brasileiro e a democratização da arte. Essas ações, objetos, performances, e dispositivos participativos refletem sobre a construção da corporeidade brasileira, que é movida pelas relações próximas, lúdicas, pela interação mais direta entre arte e corpo, por recursos em que as pessoas se sintam conectadas e envolvidas mais facilmente com o tema que está sendo dialogado ou oferecido para essa vivência.

A apresentação e a análise de algumas abordagens metodológicas para a criação, desenvolvimento e realização de um programa performativo participativo, pelo viés da arte por meio de iniciativas artísticas sociais, como por exemplo: democratização da arte, ressignificação de territórios opressores e institucionalizados, contribui no âmbito acadêmico, uma vez que essa forma de atuação passou a ser mais exercitada nos últimos anos e tem despertado, conseqüentemente, o interesse de pesquisadores e pesquisadoras em todo o mundo, tais como Pablo Helguera, Tania Bruguera, Ana Pais, Eleonora Fabião, Naira Ciotti, Tania Alice, dentre tantos outros que trago para dialogar nesta escrita. Penso que esta pesquisa colabora com a produção bibliográfica nas artes cênicas brasileiras e latino-americanas, pois, tanto a arte da performance participativa, quanto a arte participativa como um todo, carece de bibliografia no Brasil, e também no mundo.

Proponho aqui, portanto, expandir as noções sobre metodologias da arte da performance e como tais abordagens podem incentivar ações que desconstruam um ideal de arte institucionalizada voltadas para um mercado excludente. A proposta nesta investigação é ressignificar esses territórios, como ambiente de experiência artística e de pertencimento da diversidade de corpos existentes e resistentes no Brasil. Ampliar o espaço de pesquisa em temas emancipadores com viés anárquico, que não apenas sejam transgressores como a maior parte das criações no campo da arte contemporânea, mas que também possam ser subversivos, ilumina o campo artístico/poético protagonizado por corpos que em sua maioria são oprimidos dentro do contexto social e político do qual vivemos em nosso país. Movimento extremamente pertinente e urgente uma vez que ainda vivemos em uma sociedade pautada por discursos de ódio e conservador que vem retomando suas forças nos últimos anos em todo o mundo.

Para a presente investigação, pretende-se abordar uma contextualização histórica e conceitual sobre arte e experiência, por meio de movimentos artísticos, artistas e pensadores. No Brasil, o movimento artístico do pós-guerra destaca-se com o artista Flávio de Carvalho (1899-1973), o qual tinha as interseções entre arte e vida como uma constante em suas criações. Sua obra e existência marca um momento singular do modernismo no Brasil, é, talvez, segundo alguns críticos, como, por exemplo, Luiz Camillo Osorio (2009, p.8), o mais autêntico vanguardista que tivemos em nosso país, pois o experimentalismo associado às suas propostas da antiarte, não houve até os anos 1960 no Brasil. “Essa possibilidade de pensar atitude enquanto forma nos obriga a realizar, sem reducionismos, a própria noção de obra e de seus modos de disseminação dentro de contextos culturais específicos” (OSORIO, 2009. p. 10).

Suas experiências anteciparam o que veio a ser um dos grandes trunfos da arte brasileira depois do neoconcretismo, um “exercício experimental de liberdade”. Em “Experimento 1” *Claraboia*, segundo descrição do investigador Rui Moreira Leite, “o pioneiro da arte cinética Abraham Palatnik (1928-2020) recorda-se de uma noite na fazenda, durante a primeira Bienal de São Paulo, na companhia do crítico Mário Pedrosa (1900-1981) e do próprio Flávio de Carvalho. Na sala de jantar, a iluminação sob o tampo de vidro da mesa projetava sombras distorcidas nos rostos dos comensais, obscurecendo os pratos: um verdadeiro “festim diabólico”, nas palavras de Palatnik. No salão central, um aparato borrifava água no tampo de alumínio da lareira, produzindo uma nuvem de vapor que era colorida por uma iluminação especial. No teto, Flávio projetou uma enorme placa refletora flanqueada por luzes coloridas, que deslizava sob a *claraboia* para deixar penetrar a luz do dia ou proporcionar a vista noturna do céu estrelado (LEITE, 2019, p. 36).

Em sua Experiência nº 2, em 1931, uma intervenção/provocação, Flávio afrontou os participantes de uma procissão de Corpus Christi com o objetivo de testar suas reações; na Experiência nº 3, o artista criou um provocativo traje de verão masculino, com o qual desfilou nas ruas de São Paulo em 1956, que será descrita nesta dissertação no primeiro capítulo. E em 1958, participou de uma expedição destinada a estabelecer contato com tribos indígenas do alto Rio Negro. Nessas três ocasiões, os eventos tornaram-se independentes da investigação que os originou, porém dialogam nesse movimento que o artista vinha experienciando ao longo de décadas como prática interdisciplinar.

A partir deste contexto, inicia-se na arte brasileira uma ruptura, a qual foi chamada de movimento *Neoconcreto*. Em março de 1959, por meio da publicação do *Manifesto Neoconcreto*, resultado de divergências entre artistas no Rio de Janeiro e São Paulo, compreendida a partir de uma oposição aos ideais e fundamento do movimento concreto em nosso país. Segundo pesquisas na plataforma online da Enciclopédia Itaú Cultural:

O manifesto de 1959, assinado por Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986), denuncia já nas linhas iniciais que a "tomada de posição neoconcreta" se faz "particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista". Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendiam a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista, não mais considerado um inventor de protótipos industriais, e a incorporação efetiva do observador, que, ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas,

apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente no concretismo. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022).

Neste recorte que proponho nesta dissertação, dentre os artistas pertencentes ao movimento *Neoconcreto*, introduzido nesta escrita, parto das obras da artista Lygia Clark e Hélio Oiticica, como ideais entre arte e vida, que surgem no começo dos anos de 1960, pois, neste diálogo e nesta investigação que proponho, são referências primordiais como arte participativa no Brasil e posteriormente no mundo. Por meio das obras participacionais, como a série *Bichos*, a artista insere um outro olhar para a participação do público em obras artísticas. Em seguida dedicou-se também ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e à criação de objetos relacionais. Segundo Clark (1960), “um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele.”

Assim como Oiticica, por meio dos *Parangolés*, que nascem com a sua colaboração e envolvimento com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Os *Parangolés* são tendas, estandartes, bandeiras e capas de vestir que fundem elementos como cor, dança, poesia e música e pressupõem uma manifestação cultural coletiva. O próprio artista as define:

Chamarei então *Parangolé*, de agora em diante, a todos os princípios formulados aqui [...]. *Parangolé* é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente enfim [...].

Em “O ato criador”, escrito de 1957, o pintor e escultor francês Marcel Duchamp discorre sobre as “tensões” entre artista e público. Duchamp mostra a profundidade da relação artista, espectador e obra, estabelecida no momento que ocorre um contato direto com o mundo, ou seja, com o público, e que depois fica para a posteridade. Para ele, o artista cria intuitivamente, porém, com consciência estética, mas só será reconhecido a partir da percepção do espectador e de um contexto histórico, que pode levar anos para ser entendido:

Se o artista, enquanto ser humano, cheio das melhores intenções para consigo mesmo e para com o mundo, não desempenha qualquer papel no juízo do seu trabalho, como se poderá descrever o fenômeno que impele o espectador a reagir criticamente à obra de arte? Por outras palavras, como é que surge esta reação? Este fenômeno é comparável a uma transferência do artista para o espectador, sob a forma de uma osmose estética que ocorre através da matéria inerte: pigmento, piano ou mármore. (DUCHAMP, 1997).

Segundo Joseph Beuys (1960), um dos precursores do movimento Fluxus, “(...) todo ser humano é um artista, um ser da liberdade, chamado a participar na transformação e

reformulação das condições, pensamentos e estruturas que moldam e informam nossas vidas" (p. 11). Partindo da ideia de que a arte é extensão da vida, artistas como Jim Dine e Allan Kaprow programavam os *happenings* com o intuito de "tirar a arte das telas e trazê-la para a vida", quebrando paradigmas do campo da arte e potencializando a intensidade dos momentos vividos num ato de transformação contínua e urgente, que busca o entendimento de si e do outro e reflete sobre a importância da vivência humana mediante o compartilhamento de experiências. De acordo com Renato Cohen, "o que caracteriza a passagem do *happening* para a *performance* é o aumento de preparação em detrimento do improvisado e espontaneidade" (COHEN, 2002, p.27).

A *performance art* surge a partir desse movimento nos anos 60, de contracultura e pela vanguarda Fluxus, dentre outros acontecimentos que a caracterizam como um conceito, neste caso pelo viés artístico. Segundo Fluxus:

(...) a performance art surge como um desafio à pintura. Não era algo que se pendurava na parede. É uma forma de arte onde o objeto é o corpo, e entendemos corpo dentro deste contexto, como o corpo do artista, não necessariamente seu corpo humano, físico, mas seu corpo como forma de expressão, assim como o corpo do espectador participante.

Podemos embasar este conceito a partir de referências no campo da performance art, quanto a partir de conceitos mais amplos que envolvam performance, como por meio de estudos nas Ciências Sociais, Antropologia, Drama, Linguística, Filosofia, Estudos Culturais, Literatura Comparada, Dança, Música e Arte. Podendo citar "Performance como Linguagem" (COHEN, 2002), "Tessituras Polifônicas da Cena Contemporânea Mineira" (PEREIRA, 2011), "Teatro e Ensino: Poéticas e políticas da cena contemporânea" (FABIÃO, 2008), "O que é Performance" (SCHECHNER, 2006), "Arquivo e Repertório: Performance e memória cultural nas Américas" (TAYLOR, 2013) e "Estudios avanzados de performance" (FUENTES & TAYLOR, 2011) que serão aprofundados para a dissertação.

Podemos destacar a artista Marina Abramović (1946-), considerada a "avó da performance", a qual pude conhecer e acompanhar por meio de uma experiência profissional que tive como facilitador no *Método Abramović*, em sua exposição no Brasil intitulada "Terra Comunal Marina Abramović + MAI" no SESC Pompéia, no ano de 2015, em São Paulo. Seu trabalho artístico tem por essência o compartilhamento da experiência entre o público e a performer. Muitas de suas ações são relacionais, a exemplo da performance *Rhythm 0*, apresentada em Nápoles, na qual foram dispostos uma série de objetos que as pessoas podiam usá-los contra ela; e *A Artista está Presente*, apresentada no Museu de Arte Moderna, de Nova

York, o MoMA, na qual, durante três meses, *Abramović* propunha uma experiência de presença, troca de olhar e energia com o público que se sentava de frente para a artista. Para Marina *Abramović*, um dos propósitos da *performance art* é “nos esvaziar, sermos capazes de estar no tempo presente. Pôr nossas mentes no aqui e agora, então algo emocional aparece. É um tipo de diálogo direto entre o público e o performer.” (ABRAMOVIĆ, 2012)

Partindo da teoria apresentada pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud (2006), tenta-se caracterizar a prática artística dos anos 1990 com base em obras de vários artistas que apresentam um viés estético experiencial. Segundo sua análise, algumas produções artísticas daquela época teriam o intuito de contribuir para o nascimento e o fortalecimento de uma nova sociedade por criarem dispositivos de experiência artística social, que possibilitavam novas formas de convivência, incluindo o contexto dos museus e das galerias. São propostas artísticas que transitam por outros espaços, percepções e vivências, promovendo encontros intersubjetivos, cujos significados são construídos coletivamente e não apenas em âmbito individual. O autor defende que a tendência da arte contemporânea é trabalhar na esfera das interações humanas em contexto social, algo que é maior do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. Bourriaud (2006, p. 17) argumenta que “A arte é um estado de encontro” que favorece os intercâmbios humanos, tendo como temas centrais o “estar junto” e a elaboração coletiva do sentido, assim como, considera que “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, elemento do social e fundadora de diálogo” (p. 14), independentemente da historicidade do fenômeno.

Porém, Bourriaud não se atenta em seu diálogo a analisar as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que são marcos históricos de grande relevância ao pensar da arte, das quais o público torna-se participante direto da obra artística, um ativador sensorial com percepções e vivências únicas. Inclusive na mesma década de 1990, o Brasil passa a ser reconhecido internacionalmente pelo circuito institucional da arte, ocupando importantes museus de diferentes partes do mundo com obras da artista Lygia Clark e Hélio Oiticica. É por esse desdobramento da arte brasileira que a questão da recepção estética em museus de arte é retomada e ressignificada pela ideia de “envolvimento ativo” do público. Perspectiva que também ganha força na década de 1990, quando as obras de alguns artistas, que nos anos 1960 pretenderam reformular a relação entre objeto de arte e espectador, se mostram como fio condutor para essas experiências.

Em contrapartida, mas, também em diálogo, a pesquisadora Claire Bishop, em seu livro “Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship” (2012), propõe uma

perspectiva e uma percepção do outro a partir das ações artísticas participativas oriundas desse movimento dos anos 1990. Aprofundando o diálogo entre práticas artísticas, que transbordam ou até subvertem a institucionalização da arte e que, muitas vezes, dificultam o acesso e a democratização da cena contemporânea, escreve Bishop (2012):

(...) a arte participativa não é apenas uma atividade social, mas também simbólica, tanto inserida no mundo quanto ao mesmo tempo afastada dele. A arte participativa exige que nós encontremos novas formas de analisar a arte que não estão mais ligadas apenas à visualidade, embora a forma permaneça como um receptáculo crucial para comunicar significados. (p. 07).

Trago para compor o diálogo, a arte engajada, como gênero artístico-social, que tem suas raízes entre os anos de 1920 e 1930, com as artes *New Deal* e *proletária*, de acordo com Paul de Bruyne e Pascal Gielen, na obra *Community Art: The Politics of Trespassing* (2011, p. 02). Entre os anos de 1960 e 1970, com o movimento de arte da contracultura, houve a possibilidade de o conceito “Arte Socialmente Engajada” (ASE) se estabelecer, passando a ser difundido e aprofundado até hoje mediante a obra de vários pesquisadores, tais como Grant Kester (2005), Shannon Jackson (2011) e Pablo Helguera (2011). Este último torna-se uma das principais bases teóricas desta investigação. Helguera elabora quatro critérios de participação em uma obra de arte socialmente engajada, como: *participação nominal*, em que o participante interage com a obra de maneira contemplativa e passiva; *participação dirigida ou direcionada*, quando a interação com a obra se dá como ação simples de colaboração, sem mudar o sentido da criação; *participação ativa*, em que o participante produz conteúdos que compõem parte da obra, criando algo dentro de uma estrutura pensada previamente pelo artista; e *participação colaborativa*, por meio da qual há colaboração ativa entre artista e participante na elaboração da estrutura, do conteúdo e do conceito da obra.

Atualmente, os discursos se intensificam diante das complexidades sociais, principalmente no Brasil, território habitado por corpos colonizados e oprimidos, que vivenciam uma latente desigualdade social. Trazer essa corporeidade com esses marcadores sociais através de ações colaborativas com comunidades e indivíduos específicos, cria possibilidades para a captura desses discursos, atravessados pelo cotidiano, por meio de práticas que resultam em proposições e diálogos necessários para pensarmos a nossa sociedade. É nesse ato físico e político que nossos discursos pessoais podem acolher outros indivíduos, que também partilham dessas inquietações sociais, permitindo um transbordamento coletivo, uma rede rizomática entrelaçada pela coralidade de vários corpos, que precisam ser legitimados.

Nos dois capítulos serão apresentadas performances artísticas que dialogam com a minha investigação e propostas de programas performativos participativos, que estabelecem

uma interlocução entre os teóricos apresentados, conectando, a partir desses conceitos, investigadores, artistas e arte educadores que pensam e problematizam as práticas relacionais em territórios que se complementam. As performances analisadas tem em comum o corpo como engajamento participativo que transborda em discursos coletivos. Como criar programas performativos nos territórios apresentados? Como criar ações e performances participativas que possibilitem subverter o contexto opressor da escola pública? Como criar propostas estéticas que produzam formas artísticas de resistência num âmbito social engajado? Como existir? Resistir? Se legitimar? - através da arte da performance e suas possibilidades de ressignificação.

O corpo e Marcelo Denny

Acho que a vida é urgente, como o Mario Quintana falava - precisamos sempre otimizar nossas ações em planos diferentes - pra dar e fazer sentido tanto esforço envolvido. (DENNY, Marcelo. Informação verbal)

Como a arte da performance vê o corpo?

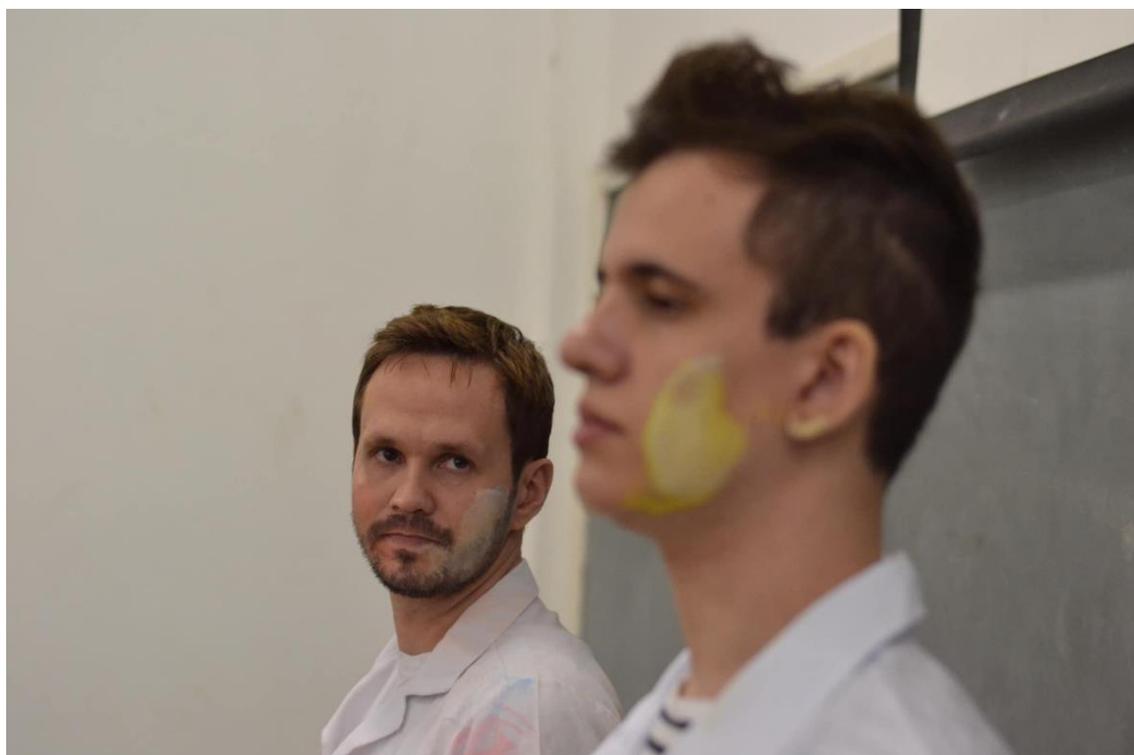
Em 2019 tive o privilégio de ser convidado por ele junto do querido orientando performer Thiago Camacho¹² para participarmos da disciplina de graduação *Práticas Performativas*, pelo departamento de Artes Cênicas da USP. Foi um diálogo sobre nossas investigações de mestrado e reflexão sobre o ensino público. A ação intitulada *Aula Invertida* faz parte das criações que venho desenvolvendo sobre o corpo na escola pública, por meio de programas performativos participativos. Dois professores da rede pública vestidos com um avental tela branca. Giz de lousa para os participantes estudantes, docentes. A pergunta disparadora na lousa da sala de aula: “Qual a sua memória da escola?”. Todos são convidados a compor o quadro, a lousa, seus corpos. Revisitam memórias, ressignificando afetos. Em seguida os performers apagam a lousa com seus aventais brancos, e com seus corpos. São borrados pelas palavras e cores do giz de lousa. São atravessados por este rito que propõe criar

¹² Ator, Performer e Professor de artes, teatro, literaturas e línguas. Doutorando (2020) e Mestre pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes - a ECA, da Universidade de São Paulo (USP). 2017-2019. Graduado pelo curso de Arte-Teatro da Universidade Estadual Paulista. (UNESP). Possui graduação em Letras - Português, Inglês e Literatura pela Universidade Paulista (2009). Desenvolve um trabalho pessoal e independente de pesquisa com registros e produções da Performance, entre os quais estão vídeos e fotografias. Professor de Línguas Portuguesa e Inglesa, Artes, Teatro, e de Literaturas no Ensino Fundamental II e Médio das redes municipal e estadual de São Paulo. (Desde 2010). Foi membro participante-colaborador do grupo de teatro e performance Desvio Coletivo.

novas narrativas para a vivência no ensino público. A cada apagar (não apagamento), uma nova pergunta surge. “Quanto vale um professor, professora?” E assim por diante.



Aula Invertida, 2019. Participação: Thiago Camacho. Disciplina: Práticas Performativas. Docente: Marcelo Denny. Foto: Pedro Orlando. Arquivo do autor.



Aula Invertida, 2019. Participação: Thiago Camacho. Disciplina: Práticas Performativas. Docente: Marcelo Denny. Foto: Pedro Orlando. Arquivo do autor.



Aula Invertida, 2019. Participação: Thiago Camacho. Disciplina: Práticas Performativas. Docente: Marcelo Denny. Foto: Pedro Orlando. Arquivo do autor.

Nossos corpos, meu e de Denny, se entrelaçaram, conterrâneos, artistas, professores, charas. Sua existência e desejo de vida ocupou muitos territórios. Sua inquietação sempre partia da pergunta: Qual é o espinho de peixe entalado na sua garganta? Com essa provocação nos proporcionava uma cultura e visão de mundo baseadas em nossas potências artísticas através dos nossos corpos, das nossas autobiografias, das nossas próprias experiências, que se fizeram performativas pela consciência que tivemos de si, do outro, de todos.

Qual o espinho de peixe entalado na minha garganta?

Durante os dois últimos anos, enfrentei um tratamento de saúde muito profundo. Uma experiência de quase morte. Denny esteve ao meu lado todos os dias, um dos meus melhores amigos. Minhas idas aos médicos eram muito intensas.

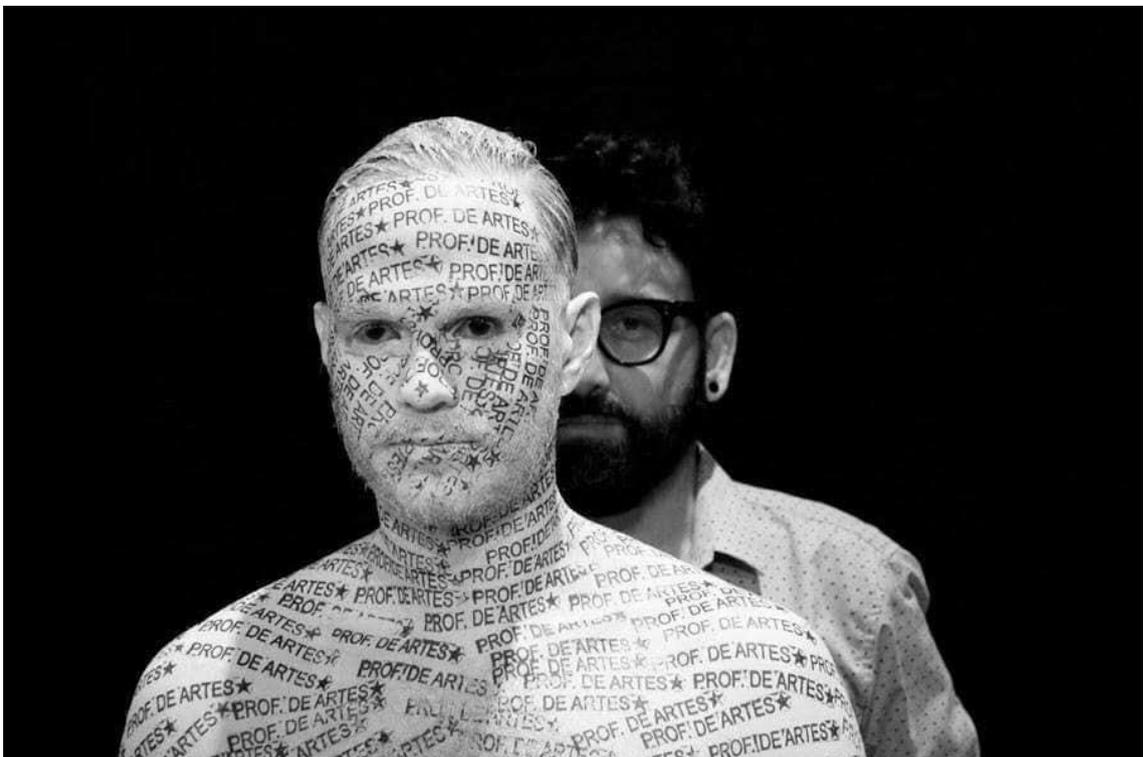
Em 27 de agosto de 2020

Fui fazer um dos meus exames de rotina na rua Itapeva, muito próximo à casa do Denny. E passei por lá, para lhe devolver o livro que me emprestou intitulado *Happening* (LEBEL,1969) desde o começo da investigação. Ele estava radiante com a biblioteca pronta. Mostrou-me, batemos um papo e foi a última vez que o vi fisicamente, nos dias seguintes conversamos por celular, como de hábito.

Em 31 de agosto de 2020

Meu telefone toca logo pela manhã. Eram mais ou menos 8:30. Em seguida fui para o hospital Santa Casa de Misericórdia, perto da minha casa, no bairro Santa Cecília, em São Paulo. Chego e tenho a notícia de que meu querido amigo, parceiro de criações artísticas e de vida, meu orientador havia morrido. De todos os espinhos que passei durante os últimos dois anos, como meu tratamento profundo de saúde, este, a saudade, é o que está mais entalado em minha garganta.

Essa experiência aqui relatada, só reforça esta perspectiva de que quando temos acesso a equipamentos culturais, a apresentações artísticas, e a professores performers como o querido Marcelo Denny, que tendem a viver uma vida como se fosse uma grande “obra performática”, sem se desvincular de si para dialogar sobre tantas camadas, só afirma o quanto isso aproxima o público, o participante, o estudante, dentre tanto outros, ao convite de se colocar no mundo como si, no movimento que pode afetar o outro. Marcelo Denny, me afetou desde os meus nove anos, quando tive a oportunidade de assistir ao meu primeiro espetáculo de teatro em nossa cidade natal Pindamonhngaba, com direção do mesmo, intitulada “O Auto da Barca do Inferno”, ali começou tudo pois tive uma experiência que marcou minha vida. Desde então nossos caminhos foram sempre se entrelaçando até chegarmos nesta pesquisa da qual tem seu corpo presente do começo ao fim, assim como para o resto de minha vida.



Marcelo Prudente. **Arte Carimbada**, 2016. Disciplina Arquiteturas do Corpo e Coralidades. Docentes: Marcelo Denny e Marcos Bulhões. Foto: Hélio Beltrano. Arquivo do autor.

1. CORPO E GÊNERO NO ESPAÇO PÚBLICO: Ativadores do outro como dispositivo de reflexão e experiência

Este capítulo traz três momentos importantes para a reflexão sobre performance participativa, que são interligadas por meio de um mesmo objeto relacional, três vestidos, usados de maneiras diferentes para trazer como signo o diálogo sobre gênero no espaço urbano. Primeiramente analiso a ação da performer Luanah Cruz, pelo viés do participante. Em seguida trago minha ação *Aceita*, criada junto do meu marido artista Pedro Orlando pelo viés do performer criador, propositor do convite, em analogia com a intervenção urbana, ou como o mesmo dizia, experiência New Look. E por último de como estes territórios transbordam em outros corpos como referência de reperformar¹³, por meio do conceito de programa performativo. Retomo como análise os quatro critérios de participação em uma obra de arte socialmente engajada segundo Pablo Helguera Helguera como referencial metodológico.

A primeira ação artística que trago neste diálogo para uma análise, performance instalação participativa intitulada *Experimento 5: "Me traziam a lembrança daqui, de..."* da

¹³ O conceito e discussão de “reperformance” não será foco desta dissertação. Trago nesta nota de rodapé, o surgimento da discussão e do termo trazido por Marina Abramovic em um conjunto de obras feitas pela artista. *Seven Easy Pieces* foi uma série de apresentações da artista Marina Abramović em Nova York no Museu Guggenheim em novembro de 2005. Embora o mundo da performance art tradicionalmente desaprove a repetição de obras individuais, valorizando sua natureza transitória e efêmera como intrínseca à sua essência, à medida que envelheceu, Abramović se viu obrigada a preservar as performances que influenciaram seu próprio desenvolvimento como artista. Irritada por ver tantas das ideias desenvolvidas em suas performances e de outros serem apropriadas sem crédito, inclusive por empreendimentos comerciais como publicidade e moda, Abramović se comprometeu a arquivar sete obras icônicas, recriando-as ou reinterpretando-as em *Seven Easy Pieces*, mas apenas com o consentimento expresso de cada um dos artistas originais ou seus espólios. "Não há ninguém para manter a história em ordem", disse ela ao *New York Times* em uma entrevista publicada no início de novembro de 2005. "Eu me senti quase, tipo, obrigado. Eu senti que tenho essa função para fazer isso. *Seven Easy Pieces* foi composto por sete obras individuais – duas de sua autoria e cinco de outros artistas – apresentadas em sete noites consecutivas a partir de 9 de novembro. A combinação das obras individuais pode ser considerada uma cartilha sobre o pós-estruturalismo. Eles foram, em ordem de desempenho: Bruce Nauman's *Pressure* (1974); Vito Acconci's *Seedbed* (1972); Valie Export's *Action Pants: Genital Panic* (1969); Gina Pane's *The Conditioning* (1973); Joseph Beuys's *How To Explain Pictures to a Dead Hare* (1965); Abramovic's own *Lips of Thomas* (1975); Abramovic's own *Entering the Other Side* (2005). https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Easy_Pieces.

artista Luanah Cruz, a qual pode participar durante a Mostra Sesc Cariri de Culturas, em Juazeiro do Norte, no Ceará. Minha análise propõe uma entrevista com o intuito de um convite para a artista, como abordagem metodológica de revisitar memórias, através de perguntas disparadoras sobre suas criações participativas e sobre o *Experimento 5*. Nesta performance, assim como nas performances *New Look* e *Aceita* que serão percorridas em seguida, o vestido é o símbolo que entrelaça o corpo, para propor uma reflexão sobre gênero e o direito de pertencimento do espaço público. Luanah ocupa este território como mulher negra por meio de poéticas e atravessamentos pessoais, convidando os transeuntes a participarem deste corpo instalação. Com seu vestido-tela-tapete-piso de 30 metros, feito de cores e histórias, ocupa o espaço urbano. Carregando a leveza e o peso de suas memórias, seu corpo é pincel, poesia, movimento e arquitetura. Seu corpo é o próprio lugar. Ocupação temporária que afirma a dimensão e potência de um corpo feminino negro em meio a arquitetura urbana, ultrapassando sua condição de corpo vigiado, ao poetizar, celebrar e ampliar a ancestralidade e as materialidades que o constituem. Possibilidade de ressignificar trajetos, ações cotidianas e a paisagem. Segundo Luanah Cruz:

(...) Em 2007, perdi minha carteira e com ela meu bilhete único, que me proporcionava uma cota de passagens de ônibus e metrô pelo valor de meia tarifa. Ao receber uma segunda via do cartão, tive uma cota das passagens bloqueadas e me dirigi ao órgão responsável, no centro da cidade, para compreender e resolver a situação. O atendente abriu uma pasta repleta de folhas que continham o registro das datas, horários e locais em que eu utilizava o transporte público, e fui informada de que o bloqueio era decorrente da utilização do bilhete em momentos e trajetos que não correspondiam exclusivamente com o deslocamento entre minha casa e a universidade e o horário do meu curso (...) Enquanto caminhava em direção ao Terminal Bandeira, perplexa e indignada, me deparei com a instalação de câmeras de segurança em uma rua repleta de comércios, e durante todo meu trajeto de volta para casa, pela janela do ônibus buscava por elas (...) iniciei um mapeamento, com endereços e horários de meus movimentos pela cidade. Tenho um caderno com anotações sobre essas rotas, com grande parte de "meus passos" por quase 2 anos, o que pouco tempo depois poderia ser obtido através do acesso ao "histórico de localização" do Google. Com a confecção dos cadernos, surge o desejo de tornar parte dessas trajetórias "exageradamente" visíveis como forma de libertação de sua condição de vigiadas (por câmeras de segurança, chips de cartões, olhares etc), evidenciando os rastros deixados pelo corpo em seu trânsito pelo espaço público, potencializando as histórias, vozes e memórias que carrega e agrega, e revelando a poesia existente no corpo e na relação entre o corpo e a paisagem urbana¹⁴.

¹⁴ Entrevista concedida por Luanah Cruz ao autor. São Paulo, abril de 2021. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos anexos deste trabalho.



Luanah Cruz. **Experimento 5:** "Me traziam a lembrança daqui, de...", 2012. Performance. Festival Baixo Centro, 1ª edição, São Paulo-SP. Foto Jean Gold. Arquivo da artista.



Luanah Cruz. **Experimento 5:** "Me traziam a lembrança daqui, de...", 2017. Performance. Mostra SESC Cariri de Culturas, Crato-CE. Foto: Alexandre Lucas e Caio Cesar. Arquivo da artista.



Luanah Cruz. **Experimento 5:** "Me traziam a lembrança daqui, de...", 2017. Performance. Mostra SESC Cariri de Culturas, Crato-CE. Foto: Alexandre Lucas e Caio Cesar. Arquivo da artista.



Luanah Cruz. **Experimento 5:** "Me traziam a lembrança daqui, de...", 2017. Performance. Mostra SESC Cariri de Culturas, Crato-CE. Foto: Alexandre Lucas e Caio Cesar. Arquivo da artista.



Luanah Cruz. **Experimento 5:** "Me traziam a lembrança daqui, de...", 2016. Performance. Xoke Mostra Independente de Arte de Guerra, 2a edição, Florianópolis-SC. Foto: Lucas Bernardi. Arquivo da artista.



Luanah Cruz. **Experimento 5:** "Me traziam a lembrança daqui, de...", 2017. Performance. Mostra SESC Cariri de Culturas, Horto do Padre Cícero, Juazeiro do Norte - CE. Foto: Natalia Cohel e Davi Pinheiro. Com a participação de Marcelo Prudente. Arquivo da artista.

O convite é lúdico, precioso e acolhedor. Luanah Cruz conversa com todos, carrega uma caixa de som, ouve música, fala no microfone, bebe água, cerveja, para e descansa. Volta e continua a caminhada. Durante o trajeto desta ação, o público pode pintar o vestido com tinta guache, pode tentar vesti-lo em seu corpo, pode deitar, dormir, dançar em cima, ele é uma *cartografia sentimental*. Mas também é um atravessador, sua imagem e presença no território urbano, é instigante e me fez refletir sobre o direito do corpo feminino de ir e vir no espaço urbano, sem violências e interrupções desse trajeto. Luanah diz:

(...) Criar e produzir artisticamente a partir da existência, do cotidiano e da margem (um espaço de potência, de resistência às práticas hegemônicas, que apresenta perspectivas a partir das quais se faz possível a criação de novos e alternativos modos de existir e criar, baseados na experiência de vida, como apresentado por bell hooks) atualizando memórias, recriando espaços e tempos, revelando processos de desconstrução, reconhecimento e autodefinição, na busca por ultrapassar as fronteiras de raça, classe e gênero, tem sido uma estratégia radical de sobrevivência, emancipação e descolonização. (Luanah Cruz, 2021)

Isso me trouxe o feminicídio¹⁵, os assédios, e todas as camadas que um corpo de uma mulher negra sofre num país racista, sexista e patriarcal. O Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial de Feminicídio, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH), logo esta performance não só convoca o corpo presente, convoca também a urgência de pautas de políticas públicas que tragam esse discurso para discussões, ações efetivas e diálogos. Trago para esse debate um trecho de uma entrevista concebida para a revista *El Salto*, com o título "Temos que produzir pensamentos a partir do cotidiano", com a teórica feminista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui¹⁶ (2019), no qual a autora aponta o papel do corpo, das iniciativas coletivas menores e do cotidiano no desenvolvimento de práticas descolonizadoras:

¹⁵ A palavra foi difundida na década de 1970, pela socióloga sul-africana Diana E.H. Russell ("femicide", em inglês). Com esse novo conceito, ela contestou a neutralidade presente na expressão "homicídio", que contribuiria para manter invisível a vulnerabilidade experimentada pelo sexo feminino em todo o mundo.

¹⁶ Silvia Rivera Cusicanqui é uma feminista boliviana, socióloga, historiadora e teórica subalterna. Ela se baseia na teoria anarquista, bem como nas cosmologias Quechua e Aymara. Ela é ex-diretora e membro de longa data do Taller de Historia Oral Andina.

Você se aprofundou na sociologia da imagem, tomando a imagem como teoria e não apenas para ilustração. Como a imagem serve para você? É uma forma de repensar o papel da visualidade na dominação e também serve como forma de resistência. Trata-se de descolonizar a própria consciência, superando o oclocentrismo ocidental e tornar o olhar parte de uma experiência completa, orgânica, envolvendo também os outros sentidos, como olfato ou tato. Quer dizer, reintegrar o olhar ao corpo. (CUSICANQUI, 2019).

Como participante da performance e também como pesquisador penso que esta ação esta inserida dentro do conceito de *participação ativa*, em que o participante produz conteúdos que compõem parte da obra, criando algo dentro de uma estrutura pensada previamente pelo artista, pois temos liberdade em compor a obra junto da artista, dentro da estrutura proposta.

A segunda performance participativa batizada de *Aceita*, foi criada por mim, Marcelo Prudente e meu marido Pedro Orlando, cônjuges em estado civil tem como base no conceitp de *participação ativa* . A ação artística surgiu com um experimento em 2015 na Avenida Paulista, em São Paulo, sendo repetida no festival de artes *Satyrianas* na Praça Roosevelt (São Paulo), na *Mostra Sesc Rio das Artes* no Engenho Central em Piracicaba, na *II Mostra Entre Performance* do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza contemplada pelo edital da Secultfor (Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza) e por fim contemplada pelo edital do Sesc Ceará na *Mostra Sesc Cariri de Culturas* em 2017, nas cidades do Crato e Juazeiro do Norte.



Marcelo Prudente e Pedro Orlando. **Aceita**, 2016. Mostra Sesc Rio das Artes, Piracicaba - SP. Foto: Rodrigo Dionisio. Arquivo do autor.



Marcelo Prudente e Pedro Orlando. **Aceita**, 2017. II Mostra Entre Performance no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza-CE. Foto: Natalia Coehl. Arquivo do autor.



Marcelo Prudente e Pedro Orlando. **Aceita**, 2017. II Mostra Entre Performance no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza-CE. Foto: Natalia Coehl. Arquivo do autor.



Marcelo Prudente e Pedro Orlando. **Aceita**, 2017. Mostra Sesc Cariri de Culturas. Juazeiro do Norte - CE. Foto: Natalia Coehl. Arquivo do autor.



Marcelo Prudente e Pedro Orlando. **Aceita**, 2017. Mostra Sesc Cariri de Culturas. Juazeiro do Norte - CE. Foto: Natalia Coehl. Arquivo do autor.

Nos conhecemos em janeiro de 2015, num espetáculo itinerante intitulado “Além dos Cravos”¹⁷ do EmFoco Grupo de Teatro¹⁸, do Ceará, no Cemitério da Consolação, em São Paulo. O espetáculo propunha em vários momentos a participação do público fora do campo de uma plateia contemplativa. Neste dia, apenas nos observamos e paqueramos. Tinha um clima de experimentação por meio do espetáculo, e também uma narrativa de mistério que nos invadiu permeando este lugar de público-plateia que vivenciava o espetáculo, mas que também, no nosso caso, vivenciava o início de uma história de amor:

Quando conheci o Marcelo, estava assistindo um espetáculo participativo, era um misto de muitos afetos acontecendo ao mesmo tempo. Tudo era novo pra mim. Tinha acabado de me mudar para São Paulo, vindo de Fortaleza, estava desbravando um novo território e novos caminhos. Não nos falamos, nossos olhares falaram por nós, por nossos corpos, dentro de uma vivência um tanto atípica. No mesmo dia estava conhecendo a artista Maria Cecília Mansur por meio do meu amigo Gabriel Castro Cavalcante, ambos estavam também

¹⁷ O cemitério é um local que suscita questionamentos sobre a vida e a morte, dois opostos que se complementam. Ao se apresentarem nesse espaço, os atores do EmFoco Grupo de Teatro levam o público a refletir e compartilhar experiências sobre as incertezas acerca da vida e da finitude humana. Qual a sensação de adentrar um cemitério? O que ele representa? O que é a vida? O que é a morte? Esse é o mote do espetáculo Além dos Cravos.

¹⁸ O EmFoco Grupo de Teatro, sediado em Fortaleza/CE, foi criado em 2009 com o objetivo de pesquisar os expoentes do teatro contemporâneo, principalmente o uso do espaço não convencional, da arte relacional e da performatividade.

acompanhando o espetáculo “Além dos Cravos”. O intuito do encontro era conhecer a Cecília que estava com um quarto vago em sua casa para alugar, o qual eu tinha interesse. Foi tudo muito rápido e intenso, assim como a metrópole São Paulo. Em poucos dias me mudei para a casa da Cecília no bairro da Mooca, o mesmo que o Marcelo morava. Pela proximidade vi o perfil dele em um aplicativo de paquera, e combinamos um encontro na estação de metrô Bresser-Mooca. Foi um encontro que fluiu naturalmente, um encontro performático, uma performance de vida, um acontecimento. (Pedro Orlando, 2021)¹⁹

Nossos ímpetos para a criação artística conjunta acontecem em tempo real, com a nossa convivência diária. Estamos casados em estado civil desde dezembro de 2018 e morando juntos desde 2015. Ressalto a legitimação do casamento gay²⁰ diante da lei brasileira, como um direito adquirido por meio de outros corpos gays, LGBTQI+, que abriram os caminhos e que ainda são existência e resistência. Cada vez mais vemos casais de artistas gays na cena contemporânea que criam artisticamente em conjunto, nesse movimento de intersecção entre arte e vida.

Segundo Pedro Orlando, um dos autores da performance, o processo criativo surge desta maneira:

Eu estava em um período do meu processo artístico muito relacionado à colagem, ao trabalho com o papel e ao recorte e, ao mesmo, querendo experimentar a presença do corpo. O Marcelo já tinha um trabalho de anos com a presença do corpo e, anteriormente, ele tinha realizado um experimento que envolvia a imagem da noiva. Partimos deste arquétipo e pensamos em como poderíamos costurar estes elementos em um trabalho que refletisse o momento afetivo que estávamos vivendo na nossa relação. A criação do vestido, e a ideia dele ser feito de papel, vem de uma inspiração de ateliê aberto de costura. A ação se inicia com o público me acompanhando a criar e compor este vestido em frente a todos, como se estivesse preparando a noiva. As ideias por trás da

¹⁹ Pedro Orlando, em entrevista concedida ao autor em 29/04/2021. A entrevista na íntegra encontra-se entre os anexos desta dissertação.

²⁰ O reconhecimento da união estável entre pessoas do mesmo sexo no Brasil como entidade familiar, segundo as mesmas regras e com as mesmas consequências da união estável entre o homem e a mulher, foi permitido pelo Supremo Tribunal Federal, em uma votação 10-0, no dia 5 de maio de 2011, no julgamento conjunto da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) n° 4.277, proposta pela Procuradoria-Geral da República, e da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) n° 132, apresentada pelo governador do estado do Rio de Janeiro. Em 25 de outubro de 2011, a Quarta Turma do Superior Tribunal de Justiça, em uma votação 4-1, deu provimento a um recurso especial impetrado por duas mulheres que queriam se casar. A Corte entendeu que a Constituição assegura a casais homoafetivos o direito de se casarem e que o Código Civil vigente não impede o casamento de pessoas do mesmo sexo. Citando essas decisões do Supremo Tribunal Federal e do Superior Tribunal de Justiça, tribunais estaduais de Alagoas, Sergipe, Espírito Santo, Bahia, Piauí, São Paulo, Ceará, Mato Grosso do Sul, Paraná, Rondônia, Santa Catarina e Paraíba, por meio de atos normativos, autorizaram o casamento de pessoas do mesmo sexo em suas jurisdições. Em 14 de maio de 2013, o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), em uma votação 14-1, aprovou a Resolução n° 175, que veda todos os cartórios do País a recusa de habilitar e celebrar casamentos entre pessoas do mesmo sexo e converter a união estável homoafetiva em casamento. Isso estabeleceu o casamento entre pessoas do mesmo sexo em todo o Brasil. A decisão foi publicada em 15 de maio e entrou em vigor em 16 de maio de 2013.

visualidade do vestido, envolvem inspirações espiritualistas e greco-romanas, em uma mistura de estética de religiões afro-brasileiras, com referência a imagem de Omulu, principalmente na parte da cabeça da veste. Quanto a parte do peito me inspirei em escamas de peixe, ou pétalas de flores, que vão sendo encaixadas e escritos perto do coração do Marcelo. A parte de baixo do vestido, remete a uma visualidade dada como mais masculina, dos lutadores da Grécia antiga. Brincando com estes conceitos dentre o que é feminino e masculino, sensível e forte e trazendo a reflexão de como seria um noivo gay. Como se constitui um casamento homoafetivo e quais as camadas sociais que envolvem a escolha de se estar e viver este relacionamento. A experiência para mim, envolve um outro lugar de atenção e presença, diferente da do Marcelo. A minha ação se inicia com o foco na montagem do vestido, o que requer muito detalhismo e esmero, caso contrário, a ação não se desenrola. À princípio foi mais desgastante estar na rua e se dispor a trocar com o público, expondo algo tão íntimo como nossa relação. Conforme fomos explorando e acionando mais o trabalho, este lugar de presença foi se transformando, me permitindo ter mais trocas com os transeuntes e me sentir mais confortável com o diálogo urbano. (Pedro Orlando, 2021)

A rua é um espaço de justaposição de uso, um tramado e a intervenção urbana, algo que não só desloca o olhar do transeunte, mas que também compõe em sua operação poética, saindo da ideia de cidade como apenas uma cenografia e sendo transformada por meio desses corpos artísticos *gays*, um local de constante movimento e reflexão, pois a presença de tais manifestações artísticas serão redefinidas pelos usos sociais e culturais predominantes. Um vestido feito de papel vegetal é construído no corpo do performer 1²¹ pelo performer 2, em uma praça, um local onde as pessoas não só estão de passagem, mas que também estão em momentos de lazer ou pausas cotidianas. A relação com o espectador inicia-se nesta montagem intervindo diretamente no fluxo das pessoas que frequentam aquele espaço diariamente. Assim que o vestido é finalizado no corpo do performer 1, o performer 2 lhe entrega um buquê com canetas pretas, escrevendo em seguida no vestido a pergunta: Aceita? Neste momento começa uma marcha nupcial pelo espaço público promovendo encontros com as pessoas que por ali estão de passagem, ofertando o buquê, através do convite e da pergunta: Aceita? O espectador é livre para compor o vestido com palavras, frases, desenhos ou com o que quiser.

Segundo Rogério Haesbaert “há os que pensam o conceito de território não apenas na sua dimensão física e política, mas também simbólica e afetiva, interligando a multiplicidade de significados que operam em conjunto, articulando estratégias que compõem as dinâmicas do cotidiano” (HAESBAERT, 2002 pg 107) e é justamente essa dimensão simbólica da

²¹ Performer 1: Marcelo Prudente; Performer 2: Pedro Orlando; Casal de artistas casados no civil, uma decisão realizada e pensada como um ato e posicionamento político.

experiência vivida no espaço público com a ação relacional que se pretende atingir. Durante essa trajetória de marcha nupcial, o casal de performers para em frente às igrejas católicas em analogia as fotografias dos álbuns de casamento, prática comum do cristianismo, apenas permitida aos casais heteronormativos.

O gesto político, pedagógico, artístico e estético da ação “Aceita” está colocado no diálogo direto entre o espectador participante e a obra em si, seja compondo ou observando a imagem e abrindo caminhos para uma reflexão crítica social, em relação a questões de gênero e direitos humanos. Neste contexto, fazendo uma analogia ao início de uma ruptura ao final da década de 50, destaco o artista Flávio de Carvalho, o qual tinha como marca constante em suas criações, intersecções entre arte e vida. Sua obra antecipou o que veio a ser um dos grandes trunfos da arte brasileira depois do neoconcretismo: um “exercício experimental de liberdade”. Durante oito meses, de março a outubro de 1956, ele usou sua coluna no *Diário de São Paulo* para discutir questões relativas à moda e gênero, mesmo que talvez este último não fosse seu intuito, Flávio começava ali a trazer um posicionamento e reflexão sobre estas questões. Como coroamento desse processo, no dia 18 de outubro ele sai às ruas de São Paulo em passeata-desfile, vestindo seu traje irreverente chamado *New Look*, cujo escândalo concentrava-se no uso de saias como parte do vestuário masculino.



Flávio de Carvalho. *New Look*, 1956. São Paulo-SP. Fonte:Folha de São Paulo.

Como sempre, o confronto é na rua, misturado às pessoas, forçando-as, ou convidando-as a lidar com o não convencional, questão também colocada como disparador na performance relacional *Aceita*. Na ação, encontra-se um vestido de noiva atrelado a um corpo masculino e gay, em frente a uma igreja, corpo que segue em marcha nupcial pelos contornos da cidade. Símbolo que, até então, era apenas normativo e religioso, e que traz uma quebra à vida cotidiana e aos padrões estabelecidos por uma sociedade preconceituosa, um gesto que se torna transgressor através de sua ressignificação, um ato político e poético por si.

Segundo Flávio “antes da moda ser moda, ela é um traje em trânsito. O que pretendo sugerir é que o traje, antes de ser moda, pode ser mutação, ou traje em trânsito”. Enquanto moda em trânsito, a obra *New Look* é experimentação, ou melhor, usando seus termos, uma experiência. Mais do que isso, ele revela a vontade de pensar o Brasil, e, acima de tudo, fazer o Brasil pensar sobre si mesmo. Dentro desse viés da experiência, citado por Flávio, *Aceita*, propõe ao público uma participação experiencial direta para compor esse vestido e corpo gay por meio do afeto, que está em constante mutação. Este vestido de noiva também se constitui como um traje em trânsito, nos fazendo refletir sobre nós mesmos, sobre nossa nação, sobre os discursos de ódio e opressão, reflexões ainda latentes, necessárias de serem discutidas, na arte e vida e dentro da contemporaneidade repleta de rupturas, que ainda estão sendo digeridas e compreendidas.

A performance *Aceita* foi realizadas pelas ruas de várias cidades do Brasil e o registro foi colocado em nossas redes sociais, para possibilidades de acesso a performance para quem não pode participar.

O professor performer Jorge Luiz Silveira, professor da cidade de Fortaleza, por meio das redes sociais, acessou a performance *Aceita*. Trouxe a performance para o dialogo da experiência e prática performativa pedagógica com o 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM, pertencente a rede pública do Estado do Ceará. Fizeram a ação por meio da narrativa dos vídeos postados na internet e pelas fotografias da performance. Aqui, mais uma vez, fica evidente de como a performance participativa ou qualquer outra obra artística, apresentada até então na rua, ou representadas por instituições como neste o caso o SESC São Paulo, o SESC São Paulo e o Centro de Cultura e arte Dragão do Mar, transborda para o território da escola pública.

Desde então venho pensando e trazendo para minhas práticas e para esta investigação possibilidades metodológicas de tornar as performances e criação participativa acessível como ferramenta de conhecimento e experiência.



Jorge Luiz Silveira de Fortaleza. **Reperformance de Aceita**, 2016. 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM. Fortaleza, Ceará. Foto: Acervo do professor.



Jorge Luiz Silveira de Fortaleza. **Reperformance de Aceita**, 2016. 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM. Fortaleza, Ceará. Foto: Acervo do professor.



Jorge Luiz Silveira de Fortaleza. **Reperformance de Aceita**, 2016. 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM. Fortaleza, Ceará. Foto: Acervo do professor.

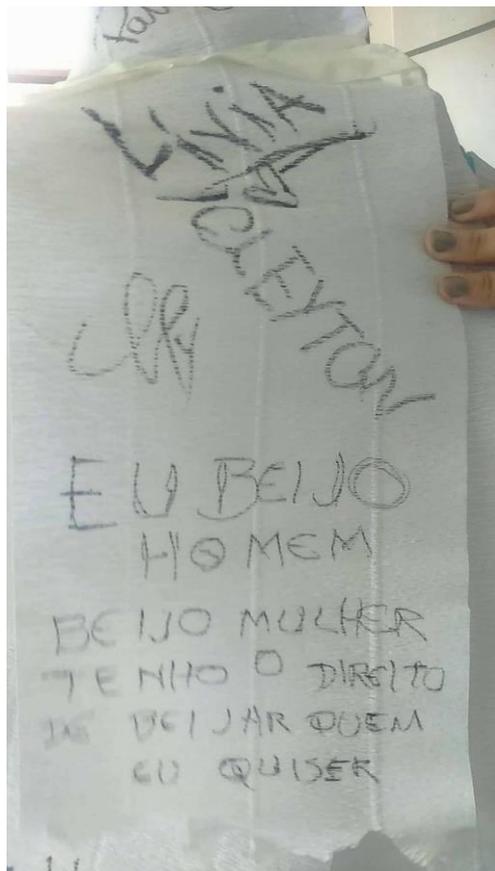


Jorge Luiz Silveira de Fortaleza. **Reperformance de Aceita**, 2016 . 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM. Fortaleza, Ceará. Foto: Acervo do professor.



Jorge Luiz Silveira de Fortaleza. **Reperformance de Aceita**, 2016 . 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM. Fortaleza, Ceará. Foto: Acervo do professor.





Jorge Luiz Silveira de Fortleza. **Reperformance de Aceita**, ANO 2016. 1º ano do ensino médio da Escola Polivalente Modelo de Fortaleza EEFM. Fortaleza, Ceará. Foto: Acervo do professor.

2. CORPO E ESCOLA PÚBLICA: Práticas performativas participativas como experiências.

2.1. Atravessar a cena neoliberal a partir da arte na educação²²

O corpo vivo é mais do que uma coisa estendida num espaço visual, e sim todas as relações que suscita e que em certa medida são absolutamente singulares. (GREINER, 2005)

Este diálogo propõe uma reflexão a partir da cena neoliberal em que vivemos no Brasil e de experiências pessoais, dentro de territórios institucionalizados por um estado opressor, sendo este a escola pública e todas as vertentes que envolvem o ensino regular e a educação de base.

²² Este primeiro tema pretende dialogar com a publicação: *Agite antes de usar*: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina, com ênfase no eixo citado acima.

Neste contexto, o ensino da arte como possibilidade de ressignificação e vivência, através da diversidade de corpos que a ocupam, pode fazer um trajeto contrário ao cenário atual, pautado numa disciplina cartesiana, de corpos obedientes, enfileirados e rodeados por portões com grades. Esses corpos, só serão “legitimados” pela produção em massa conteudista (reflexo do sistema capitalista), se servirem a uma sociedade excludente, colonizada e colonizadora de corpos obedientes, que aceitarão as condições impostas por meio de uma narrativa pré-estabelecida: o não pertencimento do corpo em territórios ocupados pela classe burguesa e privilegiada. Investigando por este viés, o corpo, desde a Idade Média é um “problema” que precisa ser controlado, prevalecendo um ideal de sacrifício como o ápice, símbolo da devoção e submissão. Somos uma sociedade que cultua um corpo esquartejado, despotencializado, que podemos relacionar a imagem de Tiradentes, símbolo de um ideal igualitário com a imagem de Jesus Cristo, símbolo cristão que também surgiu para “salvar” o povo, corpos legitimados pelo sacrifício como valor e virtude, sendo o sacrifício uma moeda de troca. Portanto, quando a arte adentra o território da escola pública, oriundo de complexidades e desigualdades sociais, faz-se urgente não só a transgressão, mas também a subversão que será o grande desafio de resistência e existência, para reivindicar modelos autoritários de poder.

Na conferência proferida pelo professor, artista e curador uruguaiano Luis Camnitzer intitulada “O ensino da arte como fraude”, é proposto um diálogo crítico ao ensino de arte em instituições estadunidenses para fins de formação artística, problematizando práticas presentes na educação formal e acadêmica, definidas como meio de produção, acarretando em dois grandes erros: a confusão instaurada na criação de artesanatos, com uma falsa sensação de aprofundamento corpóreo e a promessa de um retorno econômico que possibilite sobreviver da arte, pois, nos Estados Unidos a educação não é um direito, e sim mais um produto comercial de consumo. Segundo ele, a definição de arte é outro problema, pois a mesma não surgiu para constituir um mero meio de produção e sim como uma forma de expandir o conhecimento, “Dessa maneira, o que inicialmente tinha sido “arte como atitude” passou a ser “arte como uma disciplina” e, pior ainda, “arte como uma maneira de produção” (CAMNITZER, 2018, p.126). Tais fraudes estão intrínsecas não só no ensino formal de arte, mas também nesse modelo organizacional social, que impõe uma produtividade mecânica, como, por exemplo, o funcionalismo público, sucateamento do professor, do artista e desvalorização de todos os corpos que ocupam esses territórios considerados linhas de frente.

Uma resposta é que toda arte é política, o problema é que a maioria (da arte) é reacionária, ou seja, passivamente afirmativa das relações de poder sob as quais foi produzida ... Eu definiria a arte política como a arte que

conscientemente se propõe a intervir nas relações de poder (em vez de apenas pensar sobre ela), e isso significa necessariamente as relações de poder dentro das quais a arte existe. E há mais uma condição: essa intervenção tem de ser o princípio organizativo da obra de arte em todos seus aspectos, não apenas em sua “forma” e seu “conteúdo”, mas também em sua forma de produção e circulação. (BORDOWITZ, 2004, p. 215).

Esse movimento incessante de permanência em instituições públicas de educação através da arte e sua presença corpórea é um ato político consciente se nessa travessia a desconstrução colonizadora das relações de poder torna-se uma intersecção direta entre arte e vida. Refiro-me a artistas que também são professores, como Joseph Beuys que traz o conceito sobre “o artista como escultor social”, que parte de uma coralidade de corpos semelhantes, porém únicos, para a interlocução de necessidades individuais de cada um que se expandem para a ideia de que a arte é um campo de conhecimento coletivo, de experimentação e investigação transformadora para o mundo. Beuys considerava a criação artística e sua produção como uma prática educativa, afirmando que sua maior obra de arte era ser professor. Trazia em seu discurso aspectos performáticos que se relacionavam com sua atividade docente, pois seu corpo artista, professor e ativista político proporcionavam ocupar territórios sociais essenciais para o fortalecimento coletivo de suas práticas.

Em 1971, Beuys cria a Universidade Livre Internacional, uma crítica direta ao método meritocrático de admissão de alunos na Academia de Arte Dusseldorf, mesmo local onde lecionava. O ingresso de alunos em sua universidade era permitido independente de classe social, por ser uma universidade “livre”. Ainda nos anos 70, os professores performers brasileiros, Fajardo Paulo Baravelli, Frederico Nasser e Luis Paulo Baravelli, por não concordarem com metodologias tradicionais e autoritárias academicistas, criam a Escola Brasil. Nesta proposta, as aulas eram voltadas para a experimentação de processos criativos que partiam da relação professor/aluno. Não havia disciplinas, nem currículos preestabelecidos, e sim uma vivência humana que possibilitava a estes corpos adentrarem o conhecimento de uma maneira não convencional.

No começo dos anos 2000, a performer e investigadora Tânia Brugeira criou a Cátedra Arte de Conduta, em sua própria casa, aberta à participação de quem estivesse interessado em práticas voltadas para a chamada Arte de Conduta. Essa inquietação partiu da necessidade da performer de se colocar contra as Escolas de Conduta cubanas (reformatórios), criadas para formação e reabilitação de crianças e adolescentes em situação de risco, tratando-os como delinquentes sem aprofundamento dos problemas sócio-políticos que os cercavam. A Arte de

Conduta de Brugueira tinha como principal material estes corpos sociais em vulnerabilidade que se tornavam um elo de diálogo e transformação.

No ano de 2006, o pesquisador e performer mexicano Pablo Helguera criou a Escola Panamericana do Desassossego, que propunha legitimar os corpos de origem e língua latina, como espanhol e português, por sofrerem muita restrição ao intercâmbio cultural entre países de língua inglesa e latina nas Américas. Esse projeto começava na cidade de Ancochage, no Alaska, extremo norte dos Estados Unidos, tendo como ponto de chegada uma cidade chamada Ushuaia, extremo sul da Argentina. Era uma escola nômade, que percorreu 27 países no ano de 2006.

A professora performer Dora Longo Bahia, cria o conceito *Anarcademia*, um projeto concebido para a 28ª Bienal de São Paulo com o objetivo de propor uma reflexão sobre o ensino da arte. Esse projeto era composto por um grupo de artistas e estudantes que se encontravam semanalmente para discutir a atuação do artista contemporâneo e os limites da obra de arte. Segundo Dora Longo Bahia:

O esquema da *Anarcademia* surgiu dos encontros que organizei com meus alunos para orientação do trabalho de conclusão do curso de graduação da faculdade de artes plásticas da FAAP. Esses encontros nasceram na esteira da Oficina Cultural 3º Andar, escola criada por Eduardo Brandão, Felipe Chaimovich e eu, que durou de 1995 a 2000. A “Escolinha”, como era chamada pelos alunos, situava-se num prédio na Barra Funda e hospedava aulas, ateliês de artistas recém-saídos da faculdade, exposições, palestras, sessões de vídeo e super-8, música ao vivo e festas. Reuníamos-nos nos sábados à tarde, para discutir trabalhos, projetos, textos e, uma vez por mês, assistir a um palestrante convidado que generosamente se dispunha a falar para um monte de jovens. Com o fim da “Escolinha”, comecei a realizar encontros em minha casa, nas sextas-feiras à noite, regados a petiscos e vinho. Neles, sentamos à mesa e falamos de banalidades, discutimos a produção plástica dos participantes, assistimos a filmes e vídeos, ouvimos música, fazemos tatuagens, analisamos ou simplesmente lemos textos relacionados a arte, arquitetura, história, filosofia, política etc. (BAHIA, 2008)

Esses exemplos citados de movimentos considerados anárquicos e urgentes de desbravamento de professores performers, incorporados em territórios de ensino regular, são importantes diálogos práticos para ressignificar a experiência de corpos docentes, corpos estudantes e o corpo da escola. Todas as práticas partem da mesma travessia, a democratização da arte e seu ensino como ferramenta de pertencimento social, que visam propor possibilidades poéticas e efetivas de estreitar as relações humanas em espaços opressores, limitados de modelos excludentes, que são manobras elaboradas para o controle de corpos e sua alienação.

Para essa interlocução trago o conceito de Arte Socialmente Engajada (ASE) pelo ponto de vista de Pablo Helguera (2011) que pensa criticamente a arte engajada, elaborando um guia que orienta os artistas a fazerem uma leitura crítica sobre ações nesse âmbito. Desse modo, realiza práticas de arte socialmente engajada de maneira mais eficiente a partir de ferramentas educacionais e na identificação de pontos para o sucesso das experiências participativas e uma perspectiva social. Apesar de negar, o autor apresenta uma espécie de manual para se compreender e refletir a partir da prática artística socialmente engajada. Trata-se de projetos de arte fortemente enraizados em diversas comunidades que se apresentam como um cruzamento entre projetos sociais e projetos artísticos e que podem também levar em conta a dimensão ambiental da obra. De acordo com o autor:

Muitos artistas que realizam projetos de arte socialmente engajada estão interessados em criar uma arte coletiva que afete a esfera pública de forma profunda e carregada de sentido, e não em criar uma representação como faria uma peça de teatro sobre questões sociais. (HELGUERA, 2011, p. 7)

Helguera afirma ainda que a arte socialmente engajada depende, para sua existência, de relação, interação e participação social, bem como da intersecção de assuntos de outras disciplinas. Em outras palavras, para além de uma abordagem de questões sobre estética na arte, o autor inclui em seus processos questões políticas como a educação, o gênero, a sustentabilidade, a imigração, a gentrificação, a habitação, as fronteiras, as guerras e o colonialismo.

2.2. Programa Performativo`

O conceito de Programa Performativo que investigo, como contextualizado anteriormente nesta dissertação, parte da elaboração criada pela investigadora e artista Eleonora Fabião, com base na arte da performance, no conceito de “*motor de experimentação*” de Deluze e Guattari, e pela observação de ações de artistas. É um conjunto de ações á serem realizadas individualmente ou em grupo, que são oferecidas, como uma espécie de roteiro, ou de manual²³. Serão Programas Performativos Participativos pelo vies de aborgagens intrínsecas no pensamento de arte socialmente engajada de Helguera, que propõe os quatro tipos de participação: nominal; dirigida ou direcionada; ativa; colaborativa. .

²³ Manual de performers e não performers. Tania Alice, 2020.

O que seria um programa performativo?

A sistematização e noções detalhadas das ações a serem realizadas. Esta sistematização funciona como um roteiro de sugestões para realizar-se.

Como inseri-lo como proposta de experimentação e/ou pedagógica?

Se for para um artista, professor, estudante ou interessado, que não tem conhecimento sobre, será necessário contextualizar por meio de referências de artistas e da arte da performance.

O que se pretende com o compartilhamento dos Programas Performativos Participativos:

A realização do Programa Performativo como possibilidade de metodologia criativa;

Proporcionar ferramentas de aprendizado, crítica social e transformadora;

Um movimento de experimentação;

Documentar a performance do artista, professor ou do coletivo que poderá ser disponibilizado como prática performativa participativa;

Segundo Fabião (2013, pg 4),

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas. Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação.

Portanto, trazer o programa performativo para as criações dentro da escola pública tem sido um movimento de alterar as estruturas, dando a priori, intervalos de liberdade. No processo criativo da Escola Estadual Maria José, começamos primeiramente com derivas pelo bairro, ocupação dos equipamentos culturais, entendimento do bairro e da comunidade da qual habitávamos. Em seguida, começamos a ver referências no campo da performance por meio do

livro do professor Dr. Marcos Bulhões , *Encenação Em Jogo* (2011), que apresenta três perspectivas importantes para se pensar abordagens de criação da cena performativa: Abordagem hipertextual banco de dados; Articular história e prática ; Desenvolver esses princípios. Então, fui articulando por meio desses princípios a ideia de programas performativos onde a autonomia dos estudantes como participantes criadores fosse o mais importante. Diferente das obras analisadas acima, nestas próximas três criações, “Soterramento de Conteúdos”, “Se o Pó de Giz Fosse Purpurina” e *AI-5 Ato Intolerante*, acontece a *participação colaborativa*, por meio da qual há colaboração ativa entre artista e participante na elaboração da estrutura, do conteúdo e do conceito da obra. Os estudantes me escolheram como o corpo que representasse a instituição da qual queríamos refletir sobre que é o Governo do Estado de São Paulo, por eu ser essa representação como funcionário em cargo efetivo.

A performance é uma linguagem que se constrói no ato da criação, compartilhando códigos e elementos, por isso escolhi trazer essa prática por meio da performatividade dos nossos corpos para ressignificar a experiência na escola pública.

A concepção do programa performativo para as criações na escola é processual, ou seja, algo que foi sendo construído ao longo dos meses para chegarmos então na criação e apresentação das performances participativas. Todas as ações foram discutidas, e criadas pelos estudantes com minha orientação. Fomos decidindo as ações de acordo com nossas necessidades, como, por exemplo, o “*Soterramento de Conteúdos*”, que veio como uma demanda necessária em resposta ao momento, e não algo que planejado por muito tempo. Assim como a “*AI-5 Ato Intolerante*”, que acontece devido a um momento político , uma declaração do atual presidente Jair Bolsonaro, em apoio a tortura.

Primeiro: Entendimento do contexto no qual estou inserido (no caso nossa escola, os estudantes, o período e a comunidade em volta);

Segundo: Criar uma Abordagem hipertextual banco de dados (BULHÕES, 2011), que seria um banco de dados das referências que iria mostrar aos estudantes. Começamos por meio do documentário “*A Artista esta Presente*”, da performer Marina Abramovic. Depois vários outros performers brasileiros e alguns internacionais,

Terceiro: Articular história e prática (BULHÕES, 2011): Contextualizar as linguagens de cada performance assistida e dialogada. Colocar em prática essas propostas por meio de nossos corpos em experimentações pelo espaço da escola, pelo espaço urbano com reflexões pautadas no que vivíamos enquanto corpos que ocupavam a escola pública no tempo presente,

ou seja, ações resultantes de reverberações do momento presente. Como, por exemplo, “*Soterramento de Conteúdos*”, que foi uma resposta imediata as apostilas de ensino.

Quarto: Desenvolver esses princípios - Ideia ampliação das funções criativas: que haja essas divisões(BULHÕES, 2011): Decidir quais corpos querem performar, quais querem fotografar, e quais querem participar apenas da concepção da criação e fazer parte no dia como público.

2.3. Manifestos Afetivos: A arte da performance participativa como possibilidades de subversão

As ações que criamos juntos, eu e os estudantes, traz como inspiração artistas brasileiros como a Lygia Clark e Hélio Oiticica, segundo Beatriz Carneiro, e seu movimento de acessibilidade da arte. Então, nestas criações os estudantes tem total autonomia nas performances participativas, sua concepção e acontecimento.

A autora Beatriz Carneiro em seu livro “*Relâmpagos com Claror*”, que me atravessa principalmente na ideia da possibilidade metafórica sobre o artista ser apenas alguém que sabe alcançar o raio, como um relâmpago que clareia o participante para os domínios internos da existência. Este pensamento é apresentado por Carneiro, por meio de um prefácio à obra de George Bataille, datado de 1963, onde Foucault descreve assim a transgressão:

Alguma coisa talvez como relâmpago na noite, que, do fundo do tempo, fornece um ser denso e negroáquilo que nega, o ilumina do interior e de alto a baixo, lhe dá, entretanto, sua viva claridade, sua singularidade lancinante e elevada, se perder no espaço que foi por ele revestido da marca de sua soberania, e enfim, se cala, tendo dado um nome ao obscuro. (CARNEIRO, 2004, p.17)

Em maio de 2018 em São Paulo, a Escola Estadual Maria José, na qual leciono arte desde 2016, recebeu um convite para o período noturno do ensino médio ver um filme gratuito na rede de cinemas Cinemark no Shopping Pátio Paulista. Seria, até então, um documentário sobre as ocupações de 2015 nas escolas públicas estaduais de São Paulo. Fomos a pé, ocupando o espaço público e conversando. Quando adentrei a sala de cinema e sentei para assistir, era o filme do Pastor Edir Macedo chamado “*Nada a Perder*”. Devido à correria, nem eu e nem os estudantes nos atentamos previamente ao título do filme e nem qual tinha sido o filme dito. Imediatamente acionei a vice direção da escola, que também ficou muito surpresa com a

conduta da ONG que estava fazendo este intermédio. Decidi entrar novamente na sala de cinema e dizer para todos os estudantes de que fomos enganados, e pior, “comprados” por pessoas que defendem um discurso de evangelização num Estado laico. Como, estávamos vivenciando muitas ocupações pelo entorno da região da escola, todos decidiram sair também, e ocuparem o espaço do shopping, que não nos recebeu bem logo ao chegarmos, inclusive desligando as escadas rolantes.

Fiz um manifesto nas redes sociais descrevendo o ocorrido, pois me afetou profundamente e a todos da escola também. No dia seguinte, o manifesto tinha sido compartilhado em diversos meios de comunicação, e fui procurado pelo secretário de educação. Por fim, recebemos doações e apoio de várias instituições, como, por exemplo, o Cine SESC, que nos ofereceu transporte para irmos assistir filmes no espaço, ganhamos projetores de uma instituição de Nova York, visita ao cinema itinerário, ou seja aquele episódio marcou a todos os envolvidos.

Foi um grande acontecimento de atravessamento dos nossos corpos, de suas performatividades, uma verdadeira aula performativa participativa. Os estudantes perceberam através dessa experiência o quanto eram oprimidos, assediados por um Estado, e por um despertencimento do espaço público, que todos têm o direito constitucional de ocupar. Este episódio performático, foi um “divisor de águas” no engajamento e participação dos estudantes e da comunidade escolar. Essa conduta da Igreja Universal aconteceu em várias cidades e capitais do Brasil. Fui procurado pela Folha de São Paulo, junto de outros professores que vivenciaram a mesma situação, e foi feita uma matéria de denúncia, com o título “Campanha para inflar bilheteria de obra sobre Edir Macedo inclui escola pública: Igreja Universal afirma que “nunca comprou” ingressos para o filme.” que foi capa de um dos cadernos do jornal. Foi então que começamos a adentrar cada vez mais em ações performativas participativas, da qual intitulamos *Manifestos Afetivos*, que serão compartilhados nesta investigação como possibilidades metodológicas pedagógicas de criar novas narrativas para a experiência com a arte e a escola pública. Segue trechos da matéria da Folha de São Paulo:

(...) A Universal afirma que não pode ser responsabilizada se grupos de voluntários desta e de outras igrejas adquirem entradas para que “o maior número de pessoas possível” tenha acesso “ao poder transformador” de suas obras. Professor de arte na Escola Estadual Maria José, na Bela Vista (zona central de São Paulo), Marcelo Prudente conta ter levado sua turma do noturno para assistir a um documentário chamado “Superação” oferecido por uma suposta ONG. Chegando lá, “Nada a Perder” foi o que tiveram. De brinde, relatou numa rede social, ganhavam refrigerante e pipoca. “Sem entender, fui até a “querida” organizadora, tão “gentil” em nos convidar para entender o que se passava”, escreveu no Facebook. À Folha ele se diz “enganado”. “Ela

me disse: “É um filme de superação, professor”. E eu, perplexo: “O quê? Esse é um filme de evangelização nojento, de um cara que não nos representa”. Quatro outros docentes disseram à reportagem que os colégios estaduais em que trabalham também ganharam ingressos. (trecho da matéria escrita pela jornalista Anna Virginia Balloussier 15/05/2018²⁴)

A criação e concepção do conjunto de ações intituladas *Manifestos Afetivos*, parte de práticas pedagógicas que tem como eixo central o corpo do professor performer e dos estudantes como meio de ensino-aprendizagem e experiência para pensar outros modelos de escola e acesso ao conhecimento. Esse movimento se inicia com estudos sobre arte contemporânea e performance, através das referências e registros de artistas brasileiros e estrangeiros, por meio de fotografias, vídeos e documentários na sala de projeção. Os estudantes assistiam e observavam o processo de criação de artistas da performance, refletiam sobre através de rodas de conversa, diálogos, escritas, mapas mentais, dentro de um contexto político social da época (2018/2019) e seus próprios contextos na vida.

Junto dessas experiências, os estudantes discutiam gênero, racismo, limites da arte, direitos sociais, padronização dos corpos, legitimação, pertencimento, espaço público entre outros. Faziam pesquisas históricas sobre o nome das ruas do bairro, a maioria das ruas leva nome de escravocratas do século passado, e outras ligações diretas com a escravidão. Um desses exemplos é a rua dos aflitos que tem esse nome por ser o ponto naquela época mais distante em que os negros escravizados conseguiam chegar sendo assassinados ou capturados novamente. Depois eram feitas derivas afetivas pelo bairro, localizando essas ruas, suas experiências no bairro, suas casas e espaços culturais que até então não tinham tido curiosidade ou vontade de adentrar por vários motivos. Foram ocupados também espaços dentro da escola, como a sala dos professores, sala da direção, secretaria, que representavam o poder institucional de um Estado pouco democrático. E por fim, foram criadas as ações performativas com participação de todos. Assim como os artistas citados, corpos que não se enquadram em um único formato em seus processos de criação e processos de vida, que aceitam essa constância híbrida como camadas que os compõem em suas práticas, minhas experiências na escola pública, como professor performer, também foram sendo atravessadas.

Ao decorrer da minha presença na escola pública, do contexto dos estudantes e da comunidade do bairro Bela Vista, região central de São Paulo, onde se situa a Escola Estadual Maria José, comecei a observar e refletir sobre a evasão dos alunos principalmente no período

²⁴ Matéria completa disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/campanha-para-inflarbilheteria-de-obra-sobre-edir-macedo-inclui-escola-publica.shtml> . Acesso em: 09/02/2020

noturno do qual leciono. Como recuperar ou criar um dispositivo de engajamento desses estudantes no território da escola? O que faço com os corpos que estão à minha frente? Mantenho eles dóceis? O ponto de partida veio desses disparadores com a interlocução de práticas performativas participativas. Essas práticas eram uma tentativa e uma necessidade afetiva-política de ocuparmos os espaços públicos culturais com a nossa corporeidade, que passou a ser afetada por meio desse “deslocamento de olhar” poético e social.

Começamos a criar um movimento que envolvesse a performatividade desses corpos desmotivados e cansados, sendo derivas afetivas pelas ruas do bairro o primeiro de todos. As derivas tinham relação com o deslocamento dos estudantes cotidianamente, seja no trajeto para escola, para o trabalho, entre outros, mas com outro viés, o de experienciar outra relação com o espaço que os cercavam, dando permissão para adentrar outras memórias de seus corpos que não fossem as que lhes remetesse a uma sensação de obrigatoriedades sociais, por exemplo, como a ida para a escola. Apesar dos estudantes morarem em um bairro central repleto de espaços culturais, não se sentiam convidados ou com condições financeiras para visitar espaços da arte institucionalizados, como o MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), o SESC Avenida Paulista, Teatro UMES, Teatro Sérgio Cardoso e a Casa da Dona Yayá.

Mesmo com tantos equipamentos culturais, os alunos estavam à margem, periféricos, movimento oposto em relação à escola de samba VAI VAI, onde eles, não só se reconheciam, como também faziam parte das atividades da escola de samba, seus processos artísticos e engajamento na comunidade. Isso acontecia por que eles se viam pertencentes a este território, que os reconhecia como corpos diversos, que os legitimam. Então passamos a também criar relações afetivas com os outros territórios citados que traziam essa dificuldade de acesso aos estudantes, saindo do espaço da sala de aula e lousa de giz para a vida.

Depois das derivas afetivas, referências de artista em sala de aula, e fora da sala de aula em espaços culturais, com espetáculos de teatro, de dança, filmes, exposições e a ida a casa do Mestre Ananias (referência em capoeira no Brasil), começamos a criar as ações performativas com participação do corpo de todos. Passei a intitular essa ativação de corpos de *Táticas Afetivas Performáticas*, que se encaixavam na perspectiva trazida pela pesquisadora, artista e professora Eleonora Fabião, de que “os performers são educadores da percepção”, pois os estudantes estavam de certa forma engajados com o contexto escolar, porém superficialmente, cumprindo protocolos e era necessário o engajamento genuíno que veio por meio dessas percepções como táticas.

Nesta primeira parte do capítulo será discorrida a ação performativa participativa *Soterramento de Conteúdos* que traz um diálogo a partir da experiência na escola pública, das reflexões citadas e por meio dos conceitos de *arte socialmente engajada* (2011), e *Participação Colaborativa*, que consiste na colaboração de todos os envolvidos (neste caso estudantes/professor), no desenvolvimento e na concepção da proposta artística/obra artística (HELGUERA, P.14-15). A ação *Se o pó de giz fosse purpurina* e *AI- Arte Intolerante*, ambas também dentro da *Participação Colaborativa*.

Soterramento de conteúdos

A ação se inicia comigo vestindo um jaleco branco, caminho até o meio da sala de aula e me deito de olhos fechados. Os estudantes vão colocando em meu corpo suas apostilas e cadernos, sobrepondo um sobre o outro, formando uma instalação com esses objetos que são a extensão de seus corpos que reivindicam seus direitos.

Essa criação surge como uma resposta poética ao governo do Estado de São Paulo que ordenou o uso de apostilas no segundo semestre de 2019, sem ao menos consultar estudantes e professores, sendo um material genérico e totalmente fora da realidade da escola pública. Esse ensino conteudista que soterra nossos corpos, oriundos de um Estado negligenciador, tem se mantido como um fiel modelo de educação de desmonte do governo. A ação performativa participativa vem ao encontro com nossos diálogos sobre poética afetiva, através de manifestos, onde pretendíamos subverter nossos corpos que representam em sua maioria “marcadores sociais”, para possibilidades de ocupação do espaço público, pelo viés artístico e cotidiano, dando voz a nós que, de fato, estamos todos os dias na escola, que carece de uma escuta humana e afetuosa para com todos.

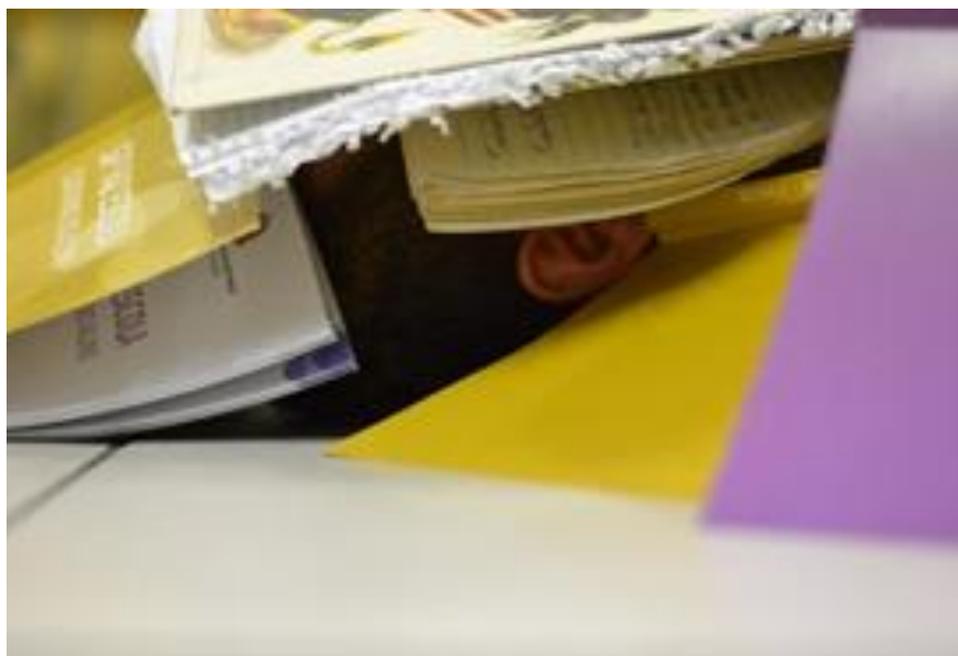
Sofrer um soterramento de conteúdos e ser silenciado é como perder nosso corpo e identidade, portanto nessa ação, que envolveu várias turmas do período noturno da escola, tentamos subverter esse corpo disciplinado que é obrigado a aceitar todas as imposições, por corpos indisciplinados. Os estudantes propuseram ainda, como parte do manifesto performativo, inserir seus cadernos com exercícios, textos copiados da lousa, atividades das disciplinas propostas pela as apostilas, como um ato de desobediência a este ideal de ensino conteudista.

A escolha de manter o corpo do professor vestido com seu jaleco branco para representar a simbologia institucional de um estado opressor foi sugerida pelos estudantes, como metáfora

da tela em branco, de recriar a realidade com respingos de diversos corpos, de diversas cores possibilitando novas narrativas para a vivência escolar.



Soterramento de Conteúdos, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.



Soterramento de Conteúdos, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.



Soterramento de Conteúdos, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.



Soterramento de Conteúdos, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.

Se o pó de giz fosse purpurina

A ação se inicia comigo vestindo um jaleco limpo, como uma tela em branco junto dos estudantes que estão amassando em pequenos piladores o giz. Eles adicionam então a purpurina ao pó de giz e através de sopros dessa mistura de pós, vão intervindo e compondo meu jaleco. Deixando esta vestimenta colorida, brilhosa, composta pela movimentação dos corpos de estudantes que ali partilham o conhecimento, o direito de existir e a diversidade de seus corpos.

O giz, a lousa, os alunos em silêncio sentados por horas, todos esses elementos fazem parte do nosso imaginário escolar, sempre quando associamos a lembranças de nossas experiências e vivências na escola pública. Refletindo junto de todos os alunos, trouxemos lembranças, em sua maioria, angustiantes que não se agregam à nossa vontade de conhecimentos, de transbordar poeticamente. Junto dessas memórias também vem o *bullying*, o medo de ser quem você é, por padrões impostos por uma sociedade preconceituosa e patriarcal.

Trouxemos a poética do pó de giz, símbolo do trabalho braçal e intelectual do professor e estudante, que pilam, pilam e pilam... incansavelmente, a vontade de transcender para possibilidades imaginárias mais afetuosas. Nesta travessia, nos perguntamos: E se o pó de giz fosse purpurina? Ao ressignificar o pó de giz para a purpurina, trazemos muitas simbologias e reflexões necessárias, como a diversidade de nossos corpos, a possibilidade de trazer brilho às nossas recordações escolares e também ao nosso momento presente pertencente à escola pública.



Se o pó de giz fosse purpurina, 2019. Estudantes do Ensino Médio .Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.



Se o pó de giz fosse purpurina, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contrí.



Se o pó de giz fosse purpurina, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contrí.



Se o pó de giz fosse purpurina, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.

AI-5 Ato Intolerante

O que te censura? Este questionamento e reflexão surgem a partir de diálogos sobre o AI-5²⁵, que foi um dos momentos mais sombrios da ditadura militar, o assunto veio à tona por conta dos discursos de ódio do presidente Jair Bolsonaro em 2019.

A ação se inicia, depois de semanas de diálogos e reflexões sobre censura, com todos os estudantes escrevendo palavras em um pedaço de fita adesiva (*silver tape*) a partir da pergunta: “O que te censura?” Em seguida, essas fitas foram coladas em nossas bocas, e todos partiam para uma caminhada pelo espaço da escola, ocupando com os nossos corpos os ambientes de poder. Quando chegávamos nesses ambientes, todos faziam movimentações, que iam trazendo composições corporais através do olhar conectado entre todos do grupo, conexões também entre os estudantes e funcionários que estavam observando. Essas movimentações vinham da observação do espaço da nossa escola pública, cheia de grades, cadeados e câmeras. Então criamos nosso manifesto afetivo dentro do ambiente escolar, ocupando salas de aula, sala dos professores, grades, diretoria e os possíveis espaços, símbolos de poder ou de uma padronização

²⁵ O Ato Institucional nº 5, conhecido usualmente como AI-5, foi um decreto emitido pela Ditadura Militar durante o governo de Artur da Costa e Silva no dia 13 de dezembro de 1968. O AI-5 é entendido como o marco que inaugurou o período mais sombrio da ditadura e que concluiu uma transição que instaurou de fato um período ditatorial no Brasil.

como modelo escolar, para questionarmos poeticamente e politicamente a censura e suas mazelas.

Essa ação também trouxe a criação de um mapa afetivo que compusemos juntos depois de experimentar essa vivência performativa, e na sequência, visitas a espaços culturais da região, que estavam trazendo também essa reflexão, como o Teatro de Arena, palco de grandes acontecimentos históricos importantes em nosso país.



AI5 - Ato Intolerante, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Professor: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.



AI5 - Ato Intolerante, 2019. Estudantes do Ensino Médio.: Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.



AI5 - Ato Intolerante, 2019. Estudantes do Ensino Médio. Marcelo Prudente. Escola Estadual Maria José, São Paulo-SP. Fotos: Bebel Contri.

As práticas performativas apresentadas trazem proposições da arte participativa e socialmente engajada, como disparadores de aproximação e experimentação com os estudantes. As criações partem de experiências pessoais de cada corpo envolvido, sendo concebidas através de muito diálogo e pelo fluxo de vivências que passaram a ser incorporadas ao nosso cotidiano. Assim como é um ato político diário e atravessador para os estudantes ocuparem esse território da escola pública, para o professor artista também é, pois exige uma constante “(r)existência” e a arte, nesse contexto, pode ser uma prática efetiva e transformadora. Busca-se uma revolução, uma urgência de vida, de reflexões e de afeto. Através da intersecção entre arte e vida em nossas práticas performativas na escola pública, passamos a nos ver como corpos coletivos, a trazer discursos pessoais que acabavam se estendendo aos discursos de muitos. Afinal, o que faz de uma escola uma escola?

Em paralelo ao processo de criação com os estudantes fiz parte do do *Mutirão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica* do Coletivo Parabelo²⁶ do qual participei no segundo semestre de 2019, participando de várias ações do grupo. Trago para essa escrita em especial a ação *Quem vai velar pela escola pública?*, que por escolha do coletivo aconteceu em frente a Escola Estadual Maria José na qual leciono.

Segundo o coletivo Parabelo:

Quem vai velar pela escola pública? Certa vez, disse o artista brasileiro Nuno Ramos que ‘‘o vernissage de uma exposição é já o seu velório. Quando tomamos aquele vinho branco meio quente e de péssima qualidade estamos na verdade velando o que acabamos de inaugurar’’. Essa consideração de Nuno Ramos parece apontar para uma condição *sui generis* das artes visuais no Brasil: seja pela precariedade das instituições artísticas, seja pela falta de público, quando um artista brasileiro expõe e torna público o seu trabalho, ele imediatamente estaria condicionando-o a uma sentença de morte. Com esse prenúncio de Nuno Ramos, estamos aqui reunidos para o velório da escola pública. No entanto, algum de vocês poderia perguntar: quando ela morreu? Onde ocorreu este fato? Ou ainda, quem matou a escola pública? Podemos dizer que as circunstâncias de sua morte são imprecisas e até mesmo refutáveis. Há quem defenda que a escola pública não morreu, e sim que ela está em crise. Há quem defenda que a crise na escola não é uma crise, e sim um projeto das elites. Também há quem diga que o que está em crise é a democracia brasileira, que por sua vez coloca em xeque o processo de democratização da escola pública. Diante desse cenário um tanto quanto mórbido, talvez seja necessário revitalizar as nossas compreensões de escola e de democracia e perguntar, afinal: quem vai velar pela escola pública? Velar poderia ser lido como uma maneira de defender, de criticar e de criar a escola pública. Defender porque,

²⁶ O Coletivo Parabelo realiza há 15 anos uma pesquisa continuada a respeito das relações entre corpo, performance, cidade e educação. Ao longo desse período, efetuou diálogos artísticos com diversos equipamentos de cultura da cidade de São Paulo, como CEUs, Casas de Cultura, Bibliotecas, Centro Cultural da Juventude, Tendal da Lapa, Centro Cultural São Paulo, além de escolas e universidades públicas em diferentes regiões do Brasil.

diante da ameaça de privatização, sucateamento e despolitização, a reivindicação da escola como espaço público se faz mais do que necessária. Criticar porque seria preciso o exercício do pensamento crítico e reflexivo para questionar projetos como o Future-se, ou ainda, a permanência de ideários coloniais nos modus operandi de escolas públicas em países colonizados, mesmo após a oficialização de sua independência. Por fim, criar diz respeito à exigência de invenção de outros modos de fazer educação na nossa vida cotidiana com a escola pública. Quem sabe velar pela escola pública possa romper o véu que separa arte e educação, artista e professor ou ainda, a criação artística e os processos educativos. Quem sabe a suposta morte da escola pública não seja também o seu nascimento. Por Bárbara Kanashiro²⁷, Denise Rachel²⁸ e Diego Marques²⁹ Coletivo Parabelo Agosto de 2019. (Texto dos autores citados e disponibilizado para uso nesta dissertação).



²⁷ Graduada e Licenciada em Artes Visuais pela ECA-USP. Mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV da ECA USP. Integrou o Grupo de Pesquisa de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu. É performer integrante do Coletivo Parabelo e professora de artes na rede municipal de São Bernardo do Campo. E-mail: barbara.kmario@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1409-3781>.

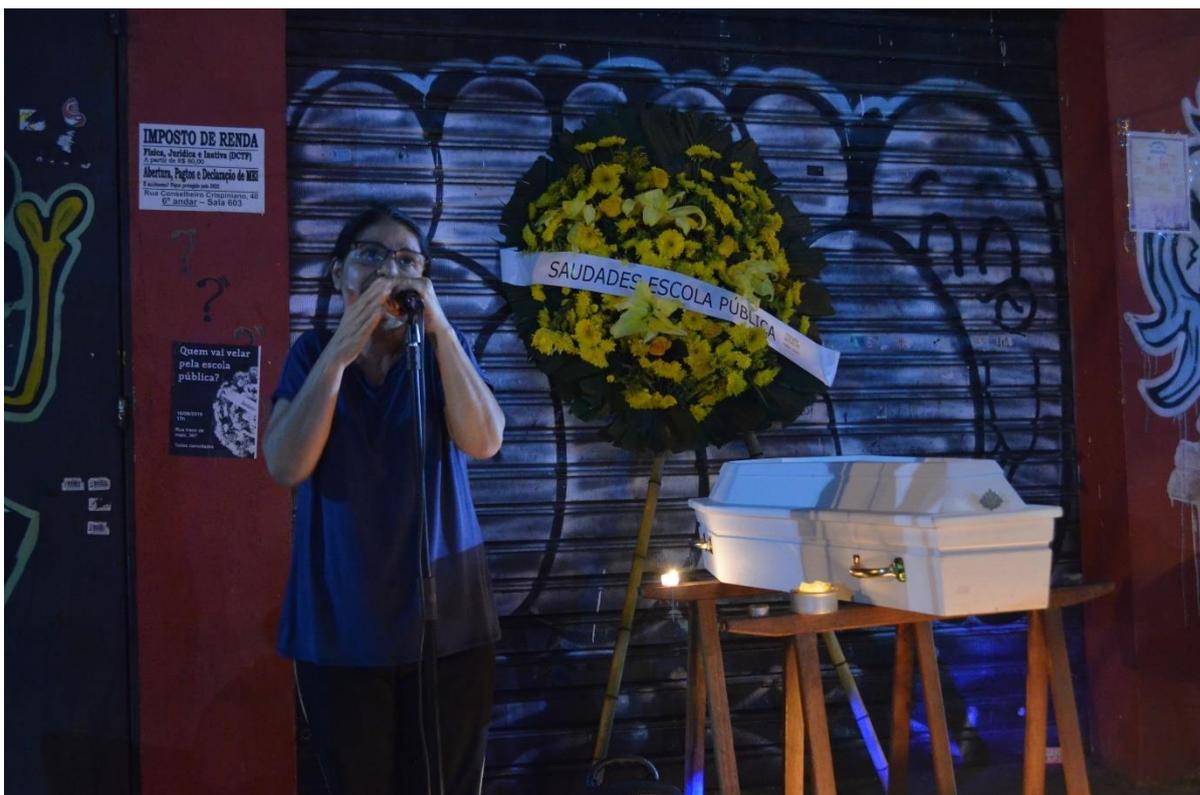
²⁸ Doutora em Arte e Educação pelo PPGA-IA/UNESP. Mestre em Arte e Educação pela UNESP. Graduada em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas pela UNESP. Integrou o Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias. Atuou como docente no curso de Pedagogia da UniCeU/Unesp. Professora de artes na rede municipal de ensino de São Paulo e integrante do Coletivo Parabelo. E-mail: deniserachel80@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9008-322X>.

²⁹ Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP. Integra o Grupo de Pesquisa Laboratório de Dramaturgias do Corpo - LADCOR. Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC da ECA-USP. Performer, professor e pesquisador integrante do Coletivo Parabelo. E-mail: diegoalvesmarques@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1971-695X>.

Quem vai velar pela escola pública? Aula performática. Coletivo Parabelo. São Paulo,2019.
Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.



Quem vai velar pela escola pública? Aula performática. Coletivo Parabelo. São Paulo,2019.
Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.



Quem vai velar pela escola pública? Aula performática. Coletivo Parabelo. São Paulo, 2019.
Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.

Segundo o artigo escrito pelos integrantes do Coletivo Parabelo:

O Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica previa a realização de encontros quinzenais, concebendo uma rede de coletivização de saberes e práticas performáticas pedagógicas por meio do estabelecimento de canteiros de trabalho imaginários, que operavam através de três princípios elementares: ajuda mútua, compartilhamento de tarefas e rodízio de função. Dessa forma, o Mutyrão pôde experimentar antes um certo impulso, do que uma determinada finalidade pedagógica de caráter instrumental, ao ser mobilizado por pelo menos três linhas de força imaginárias, Plantações de Memórias Autoetnográficas, Desejos de Rua

Transpedagógicos³⁰ e Táticas Afetivas Anarcadêmicas³¹. Essas são linhas específicas e relacionadas entre si, situadas no trânsito entre o ensino superior e básico, pois estabelecem diálogos entre a escola pública, a universidade pública e o espaço público na cidade de São Paulo, tal qual demonstraremos mais adiante. Por ora, cabe apontar que o Mutyrão teve como mote Criar + Educar = Sem Norte, investigando de que forma artistas, educadoras/es e teóricas/ques/os latino-americanas/es/os têm nos ajudado a resolver a equação arte e educação, a fim de transformá-la em um problema para a imaginabilidade, sem qualquer compromisso com imperativos técnicos instrumentais, como a implementação de modelos, projetos, planejamentos etc. Em um período no qual o país já se encontrava mergulhado em ambiente dominado pelo apelo ao retrocesso às tradições frequentemente autoritárias, o Coletivo Parabelo apostou no Mutyrão como um modo de exercitar a imaginação coletiva; a fim de desafiar as caricaturas do artista vagabundo e do professor doutrinador, desenhadas pelos ideólogos de base conservadora, cujo principal objetivo é consensualizar a opinião pública sobre o atual estatuto da arte e da educação no Brasil. (Para fazer Mutyrão: rastros, restos e resíduos de performances, políticas e pedagogias co-imaginadas. Rebento, São Paulo, no. 14, Jan-Jun 2021 Pg 42).

A experiência no *Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica*, do Coletivo Parabelo, me trouxe várias reflexões sobre o conceito de Aula performática, e os Programas Performativos dos quais trago para esta investigação. As ações das quais o Coletivo nos propôs enquanto experiência valeram como inspiração e aprendizagem para eu colocar em prática muitas das ações que desenvolvi na escola, por trazerem um viés que dialogava muito com a investigação que estava desenvolvendo na escola. No dia em que aconteceu a ação “Quem vai velar pela escola pública”, em frente a escola onde leciono, minha grande amiga e parceira de trabalho, professora de arte também na escola, Ellis tinha acabado de passar por um momento muito profundo com uma estudante. Então por meio do microfone que é oferecido durante toda a ação, ela pode se expressar muito emocionada. Nada foi combinado. Eu não avisei ninguém da escola que teria a ação, e de que faria parte. Foi transformador. Ali pude

³⁰ A linha imaginária Desejos de Rua Transpedagógicos ocorreu mediante a realização dos chamados Erratórios, como parte da pesquisa de doutorado desenvolvida por Diego Marques, sob orientação da Prof^a Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos, no PPGAC da ECA/ USP, com bolsa de pesquisa referente ao processo 2018/18812-5, concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). 8. A linha imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas foi desenvolvida como parte da pesquisa de mestrado em andamento de Bárbara Kanashiro, intitulada «Coletivo Parabelo: uma Escola de Artista Imaginária», sob orientação da Prof^a Dra. Dália Rosenthal, no PPGAV da ECA/USP.

³¹ As vagas eram gratuitas e os custos de realização da ação foram autofinanciados pelos integrantes do Coletivo Parabelo. Durante o semestre, as/es/os participantes, em diversos momentos, optaram por colaborar com o custeio da produção de determinadas ações por iniciativa própria

perceber ainda mais que essa separação de quem somos para o que fazemos, principalmente no campo da arte da performance, ai meu ver, era algo impossível.

Atualmente, os discursos se intensificam diante das complexidades sociais, principalmente em nosso país, território habitado por corpos colonizados e oprimidos, que vivenciam uma latente desigualdade social. Trazer essa corporeidade com esses marcadores sociais através de ações colaborativas com comunidades e indivíduos específicos, cria possibilidades para a captura desses discursos, atravessados pelo cotidiano, por meio de práticas que resultam em proposições e diálogos necessários para pensarmos a nossa sociedade. É nesse ato físico e político que nossos discursos pessoais podem acolher outros indivíduos, que também partilham dessas inquietações sociais, permitindo um transbordamento coletivo, uma rede rizomática entrelaçada pela coralidade de vários corpos, que precisam ser legitimados.

CONSEIRAÇÕES FINAIS

“A participação do espectador possui, como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posto em prática por alguns artistas. Refiro-me á frieza de todos aqueles objetos e eventos e que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos³²”.

Aqui pretendo apresentar reflexões sobre as questões levantadas nesta investigação, as ações analisadas e metodologias, assim como o contexto no qual esta pesquisa foi atravessada.

A grande dificuldade encontrada nesta pesquisa foi lidar com o luto. A morte do querido orientador Marcelo Denny. Além do contexto pândemico no qual nos encontramos. Todas as ações foram feitas antes da Pandemia, porém de certa maneira esta vivência fez parte da pesquisa profundamente.

Pensar a performance participativa no Brasil, um país cheio de complexidades, como já citado, vivendo um momento de desmonte da cultura e educação é um ato de resistência e existência. Tanto o espaço urbano, quanto a escola pública, podemos observar que quando proporcionamos arte nestes locais, de maneira acessível, vemos o quanto este movimento pode ressignificar nossas vivências criando novas narrativas para a experiência.

Primeiramente, é importante pra mim como artista e professor criar esse movimento. Como a pesquisadora e professora performer Naira Ciotti³³ disse numa mesa promovida pelo 3º Festival Imaginários Urbanos – Desobediências Poéticas , na qual eu estava presente, “é

³² BRETT, Guy. “The Whitechapel Experiment” (catálogo). London: Whitechapel Gallery, 1969. In: BRETT, Guy. “Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos”. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.p.33

³³ Naira Ciotti é professor-performer, formada em História, Bacharelado e Licenciatura, pela Universidade de São Paulo (1983). Mestrado concluído em 1999 com o título O híbrido professor-performer: uma prática, sob a orientação da Prof. Dra. Ana Cristina Pereira de Almeida. Desenvolveu pesquisa de doutorado sob a supervisão dos professores Renato Cohen e Christine Greiner sobre questões de performance, arte contemporânea, memória, arquivo e museus de arte, denominado: O museu como mídia: performance e espaço colaborativo; defendida em setembro de 2005, no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/ SP. Apresenta-se, desde 1994 como performer no cenário artístico, dentre suas obras, a mais conhecida foi a performance Imanência, com curadoria de Renato Cohen, uma estada de oito dias, realizada por oito intérpretes, na Casa das Rosas, São Paulo, 1997. Ela fez um estágio de pós-doutorado em 2014 na ECA USP e, no mesmo ano, foi lançado seu primeiro livro: "O professor-performer". Atualmente, a pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do PPGArC, coordena o LABPerformance na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e o atua como editor chefe da Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas.

importante primeiramente pra nós professores performers que seja prazeroso este movimento, para então depois conseguirmos multiplicar este movimento para outros corpos, no caso aqui, na escola pública.

Atualmente, os discursos se intensificam diante das complexidades sociais, principalmente em nosso país, território habitado por corpos colonizados e oprimidos, que vivenciam uma latente desigualdade social. Trazer essa corporeidade com esses marcadores sociais através de ações colaborativas com comunidades e indivíduos específicos, cria possibilidades para a captura desses discursos, atravessados pelo cotidiano, por meio de práticas que resultam em proposições e diálogos necessários para pensarmos a nossa sociedade. É nesse ato físico e político que nossos discursos pessoais podem acolher outros indivíduos, que também partilham dessas inquietações sociais, permitindo um transbordamento coletivo, uma rede rizomática entrelaçada pela coralidade de vários corpos, que precisam ser legitimados. É neste movimento que caminha esta dissertação, que continua em processo, pois não saberei como será retomar essas práticas após o momento pândemico no qual estamos vivendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALICE, Tania. **Manual para performers e não performers**. 21 ações artísticas para produzir felicidade. Rio de Janeiro. Editora Multifoco, 2020.

ALICE, Tânia. **Performance Como Revolução Dos Afetos**. Rio de Janeiro: Editora Annablume, 2016.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução, prefácio, seleção e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2.^a edição, 1986.

BAHIA, Dora Longo. **Anarcademia**. 28^a Bienal de São Paulo, ANO. Disponível em: <https://www.academia.edu/7009862/ANARCADEMIA> . Acesso em:

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKER et al. **Boys in White** 1961. VEZINAT, Pilms, Peretz, jan.2011, p. 04).

BENELLI, SJ. Goffman e as instituições totais em análise. In: **A lógica da internação: instituições totais e disciplinares (des)educativas** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 23-62.

BISHOP, Claire. **Participatory Art and the Politics Spectatorship**. London: Verso, 2012.

BORDOWITZ, Gregg. Tacts Inside and Out. **Artforum**, n 9, 2004, p. 215.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRETT, Guy. **Brasil experimental: arte/vida – proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. Acontecimento artístico. In: **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 31.

BRUGUERA, Tania. **When Behaviour Becomes Form**. Parachute Contemporary Art La Habana, no. 125, January 2007, Parachute Quebec, Canada, 2007, p. 62-70.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário: FAPESP. 2004.

- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- CHAUÍ, Marilena. **Filosofia**. São Paulo. Ática, 2001.
- CLARK, Lygia & OITICICA, Helio. **Cartas: 1964-74**. Organização Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano. In **Revista El Salto**. 2019
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 2 (trad. Aurelio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik). São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. 28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 12-???
- DUCHAMP, Marcel, **O Acto Criativo**. Tradução de Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.
- ESPINOZA, Baruch de. **A Ética**. São Paulo: Abril, ANO. 2010.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008, p. 235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011, p. 63-85.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, n.4, 2013, pg 4.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FREUD, Sigmund. **5 lições de Psicanálise**. Vol.XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____. O inquietante. In: **História de uma neurose infantil** (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FUNARTE. **Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOFFMAN, 1987, p. 24-39

GOLDBERG, Roselle. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Thames&Hudson, 2007.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. Trabalhos úteis para artistas utópicos (Da série Ativismos Imaginários). In: PAIS, Ana (Org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2002.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art: A Materials and Techniques Handbook**. New York: Jorge Pinto books, 2011.

HELGUERA, Pablo. Transpedagogia; Transpedagogia: arte contemporânea e os veículos educativos. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Monica (orgs.). **Pedagogia no Campo Expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do Mercosul, 2011, p. 11-31.

KESTER, Grant H. Conversation pieces: The role of dialogue in socially engaged art. In: KOCUR, Z.; LEUNS, S. (eds.). **Theory in contemporary art since 1985**. Oxford: Blackwell, 2005, p. 76-100.

LIMA, E.M.F.A. **Crossing borders and inhabiting margins in Brazil: art, subjectivity, health and participation in Lygia Clark's and Hélio Oiticica's poetics**. World Cultural Psychiatric Research Review, 2015 (prelo).

LOUREIRO, I. Sobre as várias noções de estética em Freud. In: **Pulsional** - Revista de Psicanálise. Ano XVI, n. 175, nov./2003, p.23-32.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação Em Jogo**. São Paulo. Editora Hucitec, 2009.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: Arte ativista e Ação coletiva**. 2008. 428 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NEOCONCRETISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>. Acesso em: 01 mai. 2021.

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

OSORIO, Luiz Camillo. **Flavio de Carvalho**. Coleção espaços da arte brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Paul de Bruyne e Pascal Gielen. **Community Art: The Politics of Trespassing**. 2011.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. In.: **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Edição Cosmos, nº 24, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REY, Sandra. **Dá prática a teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas visuais**. Porto Alegre, v7, n13. P-81-95, nov. 1996.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos Afetos** (2016)

WESTCOTT, James. **Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia**. Tradução de Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

Documentos audiovisuais

ARTISTA está presente, A (Marina Abramovic, The Artist is Present, 2012). Direção: Matthew Akers. Elenco: Marina Abramovic. Documentário. Colorido. Som. 96 minutos.

Catálogos de exposições

LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho: artista midiático *Avant la Lettre*. In: GALERIA ALMEIDA E DALE. **Flávio de Carvalho: O antropófago ideal**. Curadoria: Kiki Mazzucchelli, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Flávio_de_Carvalho.pdf . Acesso em: 20 jan. 2022,

PINACOTECA. **Somos muit+s: experimentos sobre coletividade**. Curadoria: Jachen Volz, Fernanda Pitta e Amanda Arantes; textos de Arnd Wedemeyer [et al.]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

ANEXOS

APÊNDICE A: ENTREVISTA COM LUANAH CRUZ

Pesquisador: Quando você teve esse ímpeto criativo de fazer esse vestido que percorre o espaço público , e outros espaços que você já deve ter feito, como foi?

Embora tenha se materializado como vestido e ação em 2009, o trabalho se iniciou no ano de 2007. Nesse período estava realizando estudos e pesquisas relacionadas à intervenção urbana, rotas femininas e trajetos que percorremos, muitas vezes de modo mecânico, em nosso cotidiano na cidade de São Paulo, junto ao Coletivo Intrânsito, formado por Marília Del Vecchio, Mônica Augusto, Rita Tatiana Cavassana e eu e que se dedicava a pesquisa de interfaces entre Performance Art, Teatro, Dança, Fotografia e Vídeo. Esse também foi o ano em que se deu o processo de criação e a realização de “Experimento 3 - Os pingos de minuto do tempo”, corpo-instalação que inspirado pela personagem Macabéa, de Clarice Lispector, investiga elementos, estruturas, imagens, narrativas e ações que compõem um corpo e sua relação com o feminino e busca sua materialização no espaço. Um corpo que se forma através das relações que estabelece com outros corpos, das narrativas que são atribuídas a ele, ao mesmo tempo em que descobre e reconhece em si novas possibilidades de configuração e existência.

Ainda em 2007, perdi minha carteira e com ela meu bilhete único, que me proporcionava uma cota de passagens de ônibus e metrô pelo valor de meia tarifa. Ao receber uma segunda via do cartão, tive uma cota das passagens bloqueadas e me dirigi ao órgão responsável, no centro da cidade, para compreender e resolver a situação. O atendente abriu uma pasta repleta de folhas que continham o registro das datas, horários e locais em que eu utilizava o transporte público, e fui informada de que o bloqueio era decorrente da utilização do bilhete em momentos e trajetos que não correspondiam exclusivamente com o deslocamento entre minha casa e a universidade e o horário do meu curso. Apenas após apresentar minha grade do semestre, que continha aulas em horários distintos da grade geral do curso e minhas comprovações de estágio é que minha cota foi novamente liberada. Enquanto caminhava em direção ao Terminal Bandeira, perplexa e indignada, me deparei com a instalação de câmeras de segurança em uma rua repleta de comércios, e durante todo meu trajeto de volta para casa, pela janela do ônibus buscava por elas. Esse foi um ano em que muitas câmeras foram instaladas, em locais públicos e privados, e que placas de “sorria você está sendo filmado” eram praticamente um meme.

Uma vez que sem qualquer menção de que através dos cartões de transporte meus passos eram registrados e catalogados, passei a minimizar o uso do transporte público, andando trechos cada vez maiores a pé, e iniciei um mapeamento, com endereços e horários de meus

movimentos pela cidade. Tenho um caderno com anotações sobre essas rotas, com grande parte de "meus passos" por quase 2 anos, o que pouco tempo depois poderia ser obtido através do acesso ao "histórico de localização" do Google. Com a confecção dos cadernos, surge o desejo de tornar parte dessas trajetórias "exageradamente" visíveis como forma de libertação de sua condição de vigiadas (por câmeras de segurança, chips de cartões, olhares etc), evidenciando os rastros deixados pelo corpo em seu trânsito pelo espaço público, potencializando as histórias, vozes e memórias que carrega e agrega, e revelando a poesia existente no corpo e na relação entre o corpo e a paisagem urbana.

Do fim de 2008 ao início de 2009, minha mãe retoma processos de costura em casa realizando o conserto de pequenas peças a mão, o que foi uma rotina comum durante minha infância. Passamos a conversar sobre os cursos de corte e costura que ela realizava aos sábados no fim dos anos noventa, e ela me ensina a fazer alguns pontos enquanto relembra todas as roupas que fez, para meu avô, ela e eu, do molde até a finalização com a aplicação de rendas e às vezes alguma pedraria. Durante essas conversas, ao lembrar-se das peças confeccionadas, falávamos também sobre as ocasiões e os locais em que foram usadas, e a partir daí eram contadas histórias sobre a família (incluindo os trajetos que a trouxeram até São Paulo), almoços, festas de aniversário, saídas de santo e nossas viagens com meu avô para visitar minha bisavó em Monte Belo, Sul de Minas Gerais. Uma das lembranças dessas viagens, me remeteu a celebração de Corpus Christi, data em que os moradores da cidade iam para a rua e passavam o dia juntos, construindo tapetes com materiais orgânicos para decorar o espaço por onde passaria a procissão. Nessa data era possível ver pessoas de raças, classes, gêneros e opiniões, e em alguns casos de crenças, distintas misturadas, intervindo e transformando o espaço público.

A partir desses (re)encontros, com minha mãe, com meu avô, e com uma cidade e ancestralidade inteira, linhas, tecidos e a costura se apresentam como materialidades a ser utilizados para compor o universo dessa ação, materialidades capazes de conter, revelar e ampliar vozes, corpos, histórias e memórias da cidade. Assim, em outubro de 2009 se dá a confecção de um vestido, de 30 metros de comprimento por 3 metros de largura, composto por roupas e retalhos de tecido. A maioria dos tecidos utilizados foram recolhidos de sacos de retalhos deixados na na rua e doados por uma fábrica de tecidos da região do Bom Retiro. Já as roupas utilizadas são peças ganhas de familiares e amigos, que fizeram parte da minha história, sendo que algumas delas foram utilizadas em alguns momentos que se encontram nos cadernos de rotas. O processo de costura foi realizado ao longo de 1 mês e foi viabilizado através do

empréstimo de uma máquina de costura por uma vizinha, da verba de ajuda de custo que recebi do EIPA - Encontro Independente do que Possa Acontecer, realizado pelo Coletivo PIU (Pequenas Intervenções Urbanas) e da consultoria de indumentária de Marília Del Vecchio.

Experimento 5: “Me traziam a lembrança daqui, de...” se inaugura como corpo-instalação e intervenção urbana no mês de novembro, na praça Denoy de Oliveira, no bairro do Bexiga e conta com a participação e apoio, presencial e afetivo, de Mônica Augusto e Marília del Vecchio. A figura de uma mulher-vestido-tapete-tela-piso que era montada no alto da escadaria da praça, através da ação de me vestir com a peça, passava o último degrau e se espalhava por toda a praça. Ao final da escadaria havia pincéis e tintas, livros e CDs para aqueles que quisessem por ali ficar e “passar o tempo”. A ação se dividiu em montar a figura, descer a escada, lavar e estender roupas, comer, cantar, conversar com os passantes, etc, e desmontar a figura. A tessitura sonora se deu pelos sons do ambiente, pela música do realejo que lá ficou um tempo, por cds levados por amigos e por faixas gravadas por mim que combinavam sons de diferentes lugares da cidade, depoimentos de familiares sobre a situação e chegada da família em São Paulo e sons gravados da máquina de costura durante o processo de feitura do vestido. Público e passantes são convidados a intervir sobre a indumentária por meio de desenhos e escritos, e a conversar sobre seus trajetos, história de seus bairros, memórias de infância, sua ascendência familiar, sua relação afetiva com o espaço urbano.

Por meio da experiência estética, do encontro e do compartilhamento de saberes, a ação serve como um disparador para reflexões sobre visibilidade, pertencimento, identidade, ocupação do espaço público, memória e afetividade.

A partir desse momento, imagino de que outros modos esse corpo, carregando agora novas cores, palavras e memórias, passaria a caminhar pelo espaço urbano, uma vez que não se cabia mais estático. Desejava evidenciar seu ponto de partida, o movimento, as linhas desenhadas no espaço e viver, experimentar a ação de caminhar com esse corpo que continha em si, para além de 25 kilos formados por linhas e tecidos, o peso e a leveza de suas memórias e trajetos. Por quais estados e emoções transitaria durante a caminhada? Como se daria a relação com os passantes, com o clima, com a arquitetura, com as irregularidades do solo, com a memória dos carros? Que imagens poderia propor para quem o visse de cima dos edifícios, das lajes, das ruas, da feira-livre durante uma pedalada, uma corrida, uma caminhada, um passeio com o cachorro, na volta do after, no trajeto para o trabalho ou para casa. Que melodias e letras seriam reavivadas por esse movimento? Início o que tenho até então chamado de cortejos.

Realizo o primeiro cortejo em 2012, dentro da primeira edição do Festival Baixo-centro, um festival organizado de forma colaborativa, que tinha como intenção promover a ocupação dos espaços públicos do centro de São Paulo. Outros cortejos, corpo-instalações e intervenções se seguiram, sendo realizados em 2012 na Festa Junina no Minhocão; em 2015 e 2016 dentro da programação do Sarau do PI: Poesia e Crônica Contemporânea no SESC Taubaté (SP) e na Casa das Rosas (SP); em 2016 durante a segunda edição da Xoke Mostra Independente de Arte de Guerra, nas ruas de Florianópolis (SC) e durante a abertura do Projeto Acessibilidade Cultural, no Centro Cultural São Paulo; e em 2017 na Mostra SESC Cariri de Cultura, em Juazeiro do Norte e no Crato (CE) e como parte da exposição "A Experiência da vida é a pergunta" na Casa de Zuleika(SP)

Experimento 5, essa ocupação temporária do espaço-tempo, é um modo de ultrapassar a condição de corpo com seus trajetos automatizados e vigiados (por câmeras de segurança, chips de cartões, catracas, calçadas, grades, cercas, gps, especulação imobiliária, meios de transporte coletivo, normas de conduta, definições pré-estabelecidas de gênero, raça e condição socioeconômica). É olhar a poesia existente nos trajetos, ações cotidianas e na paisagem urbana. É pensar a relação de pertencimento e afetividade com a cidade. É promoção de encontros e troca de afetos. É lembrar e ressignificar trajetos e rotas. É pensar sobre os vestígios que deixamos e encontramos. É suspender e desconstruir as lógicas pré-estabelecidas sobre espaço público, ações públicas, ações privadas e tráfego. É revelar os diálogos do corpo com a arquitetura urbana. É poetizar, celebrar e ampliar a ancestralidade e as materialidades que os compõem.

Pesquisador: Como Como você vê o afeto nas suas relações/ criações artísticas?

Vejo o afeto, as afetações, como fundamento em minhas criações em arte-vida, uma vez que são meios de elaborar, ampliar, curar e transmutar, experiências e vivências cotidianas e se dão a partir do encontro, das relações com as realidades. Criações e relações artísticas sendo meio de compreender, transformar e transmutar afetos. São também formas de me religar com minha ancestralidade, de alinhamento com meus sentidos e intuições. Os processos de criação tem como disparador meu corpo, compreendido em suas experiências, trajetórias e memórias, e sua relação com o espaço e o tempo. A memória alimenta, potencializa, ressignifica e atualiza a existência no tempo e no espaço. A experiência cotidiana é fonte de conhecimento e materialidade para a criação, guiada pelo caminhar e pelos encontros na caminhada.

Compreendo os Experimentos que desenvolvo desde 2005 no projeto de Arte-Vida “A Experiência da vida é a pergunta” como ações, forças, movimentos, acontecimentos que, ao se configurar como performances, intervenções, urbanas, happenings, instalações, vídeos, fotografias e músicas, são um meio de resgatar a percepção da existência a partir da intensificação do tempo. Eles refletem e simbolizam modos de compreensão, percepção e ampliação da existência, e buscam, através de suas estruturas, compartilhar seus processos originários de criação, enfatizando a ideia de acontecimento.

Como momentos únicos, em que se percebem os cruzamentos e atravessamentos do espaço-tempo, em que se configuram novos espaços-tempos que ressignificam e ampliam os processos artísticos a partir de seu próprio legado, sua existência se dá através do encontro e das relações que estabelece com seus participantes e receptores além da ressonância de sua força vital no espaço arquitetônico e no espaço interno dos presentes, buscando estimular a relação com os sentidos e processos de memorização, o que possibilita sua constante atualização, ressignificação e ampliação. Criados a partir de vivências, aprendizagens, ensinamentos, referenciais estéticos e encontros que se deram no passado, esses Experimentos buscam um rompimento com o tempo cronológico, garantindo a existência de futuros Experimentos e acontecimentos, gerados a partir de sua existência em imagem, som, memória, trocas com os participantes e receptores e seus vestígios.

Criar e produzir artisticamente a partir da existência, do cotidiano e da margem (um espaço de potência, de resistência às práticas hegemônicas, que apresenta perspectivas a partir das quais se faz possível a criação de novos e alternativos modos de existir e criar, baseados na experiência de vida, como apresentado por bell hooks) atualizando memórias, recriando espaços e tempos, revelando processos de desconstrução, reconhecimento e autodefinição, na busca por ultrapassar as fronteiras de raça, classe e gênero, tem sido uma estratégia radical de sobrevivência, emancipação e descolonização.

Movo-me a partir das estéticas da kitnet, da roça, das rodas de samba na laje, da preparação dos alimentos e dos almoços em família, dos macerados para a feitura de garrafadas, dos terreiros de candomblé, da comida compartilhada, dos pés descalços, dos quintais de terra batida e cimento queimado, das águas e paisagens vistas nas caminhadas e pelas janelas das casas, dos ônibus, dos trens, dos carros...

APÊNDICE B: ENTREVISTA COM PEDRO ORLANDO

Pesquisador: Como vocês se conheceram?

Quando conheci o Marcelo, estava assistindo um espetáculo participativo, era um misto de muitos afetos acontecendo ao mesmo tempo. Tudo era novo pra mim. Tinha acabado de me mudar para São Paulo, vindo de Fortaleza, estava desbravando um novo território e novos caminhos. Não nos falamos, nossos olhares falaram por nós, por nossos corpos, dentro de uma vivência um tanto atípica. No mesmo dia estava conhecendo a artista Maria Cecília Mansur por meio do meu amigo Gabriel Castro Cavalcante, ambos estavam também acompanhando o espetáculo “Além dos Cravos”. O intuito do encontro era conhecer a Cecília que estava com um quarto vago em sua casa para alugar, o qual eu tinha interesse. Foi tudo muito rápido e intenso, assim como a metrópole São Paulo. Em poucos dias me mudei para a casa da Cecília no bairro da Mooca, o mesmo que o Marcelo morava. Pela proximidade vi o perfil dele em um aplicativo de paquera, e combinamos um encontro na estação de metrô Bresser-Mooca. Foi um encontro que fluiu naturalmente, um encontro performático, uma performance de vida, um acontecimento.

Pesquisador: Como você vê o afeto nas suas relações/ criações artísticas?

Gosto muito de observar as relações humanas e as maneiras que agimos no cotidiano. Tem muito na sociedade que me incomoda, que me atravessa, por isso acabei enveredando para a educação e o trabalho com acessibilidade, com a arte sempre costurando todas as minhas atitudes, pensamentos e ações. Tendo em vista este incômodo, cheguei em um momento na minha carreira em que só o trabalho visual já não dava mais conta do que queria explorar artisticamente e senti necessidade de inserir o corpo dentro da criação, a presença para conseguir chegar em outras rupturas dentro das relações humanas. O afeto para mim não tem a ver necessariamente com o estereótipo da palavra de carinho, e sim com o afetar, seja de forma positiva ou negativa, me interesse por criar indagações, quebrar o fluxo do dia a dia e com isso fazer pensar para possivelmente transformar.

Pesquisador: E também como vê na criação junto do seu marido Marcelo ?

A nossa criação surgiu de uma maneira natural e acompanhou o florescer da nossa relação como um todo, não houve separação entre o que seria trabalho, criação artística e nossa relação amorosa, algo que fortalece ainda mais o aspecto performativo da nossa forma de criação. Tivemos um período de nos conhecermos como pessoas intimamente e este desenrolar também aconteceu com a maneira de criarmos, unindo forças e potências criativas envoltas na

bagagem de vida que cada um tinha. Tivemos momentos de troca, de escuta, de embate, de reformulação de conceitos, ideias e objetivos com o que gostaríamos de criar juntos como um casal.

Pesquisador: Como você criou a performance intervenção urbana Aceita junto do Marcelo?

Eu estava em um período do meu processo artístico muito relacionado à colagem, ao trabalho com o papel e ao recorte e, ao mesmo, querendo experimentar a presença do corpo. O Marcelo já tinha um trabalho de anos com a presença do corpo e, anteriormente, ele tinha realizado um experimento que envolvia a imagem da noiva. Partimos deste arquétipo e pensamos em como poderíamos costurar estes elementos em um trabalho que refletisse o momento afetivo que estávamos vivendo na nossa relação.

Pesquisador: Pode detalhar sobre o vestido as ideias de conceito é algo mais prático, mas também pode dizer o ímpeto que motivou, no caso o amor é relacionando entre nós dois.

A criação do vestido, e a ideia dele ser feito de papel, vem de uma inspiração de ateliê aberto de costura. A ação se inicia com o público me acompanhando a criar e compor este vestido em frente a todos, como se estivesse preparando a noiva. As ideias por trás da visualidade do vestido, envolvem inspirações espiritualistas e greco-romanas, em uma mistura de estética de religiões afro-brasileiras, com referência a imagem de Omulu, principalmente na parte da cabeça da veste. Quanto a parte do peito me inspirei em escamas de peixe, ou pétalas de flores, que vão sendo encaixadas e escritos perto do coração do Marcelo. A parte de baixo do vestido, remete a uma visualidade dada como mais masculina, dos lutadores da Grécia antiga. Brincando com estes conceitos dentre o que é feminino e masculino, sensível e forte e trazendo a reflexão de como seria um noivo gay. Como se constitui um casamento homoafetivo e quais as camadas sociais que envolvem a escolha de se estar e viver este relacionamento.

Pesquisador: Quando você teve esse ímpeto criativo de fazer esse vestido que percorre o espaço público , e outros espaços que você já deve ter feito, como foi?

A experiência para mim, envolve um outro lugar de atenção e presença, diferente da do Marcelo. A minha ação se inicia com o foco na montagem do vestido, o que requer muito detalhismo e esmero, caso contrário, a ação não se desenrola. À princípio foi mais desgastante estar na rua e se dispor a trocar com o público, expondo algo tão íntimo como nossa relação.

Conforme fomos explorando e acionando mais o trabalho, este lugar de presença foi se transformando, me permitindo ter mais trocas com os transeuntes e me sentir mais confortável com o diálogo urbano.

Pesquisador: Pensando na ideia de um programa performativo participativo, como você “sistematizou” a criação com a possibilidade das pessoas poderem brincar, desenhar, participar ativamente e você criando o vestido pré e na hora da ação?

Inicialmente criava o vestido por meio de croquis, como gostaria de desenvolvê-lo, qual estética, quais referências eram importantes para mim. O momento de montagem do vestido em público, funciona como disparador de curiosidade para as pessoas se sentirem instigadas a observar ou participar da ação. Disso pensei em como trazer a troca do público, desenvolvi a ideia de convidar as pessoas a trazerem suas próprias interferências dentro desta vestimenta papel, permitindo que elas dessem seu olhar sobre a interferência visual que estava frente a elas.

Pesquisador: Me conte, de repente, poder ler como é seu processo de criação nessa criação especificamente, ajude a pensarmos maneiras de criar programas performativos no Brasil.

Acho que os programas performativos podem ser mais estruturados após termos experimentado a ação. Antes de fazer uma ação, até podemos ter uma estruturação prévia que nos auxilie a nortear o que queremos executar. Mas, a escrita real de um programa, para que este seja compartilhado com outros, pode ser dada após a ação já ter acontecido. Desta forma, temos mais clareza sobre o que criamos, o resultado com o público e o que aconteceu durante este momento.