



Universidade de Brasília – UnB
Departamento de Artes Cênicas – CEN
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN

KAMALA RAMERS

*Serpentes Que Fumam: a busca do sensível por meio das ações
performativas da Andaime Cia de Teatro*

Brasília

2020

KAMALA RAMERS

*Serpentes Que Fumam: a busca do sensível por meio das ações
performativas da Andaime Cia de Teatro*

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.**

Orientação: Maria Beatriz de Medeiros

Brasília

2020

RK15s

Ramers, Kamala

Serpentes Que Fumam: a busca do sensível por meio das ações performativas da Andaime Cia de Teatro / Kamala Ramers; orientador Maria Beatriz de Medeiros . -- Brasília, 2020.

144 p.

1. Arte Participativa . 2. Arte de Rua . 3. Performance
. 4. Sensível . 5. Andaime Cia de Teatro . I. de Medeiros ,

KAMALA RAMERS

*Serpentes Que Fumam: a busca do sensível por meio das ações
performativas da Andaime Cia de Teatro*

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília, como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.**

Orientação: Maria Beatriz de Medeiros

Aprovada em 27 de novembro de 2020

Prof(a). Dr(a). Maria Beatriz de Medeiros (Orientadora) UnB

Prof. Dr. Fernando Pinheiro Villar - UnB

Prof. Dr. André Carreira – UDESC

**Dedico estes esboços à potente egrégora que chamamos de
Andaime Cia de Teatro**

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, meu pai, minha irmã, meu irmão e Iracema minha eterna gratidão e amor, por serem meus maiores alicerces.

Agradeço às leituras e diálogos com Bia Medeiros, artista e desorganizadora de pensamentos. Minha admiração.

Por ajudar a me rever nesse sistema arraigado de violação de direitos, e por tantas gargalhadas: Ana Luiza Bellacosta.

Agradeço à minha amiga do peito, de voz suave, de coração imenso, de bondade infinita: Júlia Ferrari.

À minha irmã de alma, meu porto seguro, pela potência criativa e encorajamento presente: Larissa Mauro,

Por me contagiar e fazer sorrir, me irritar e esquecer tão rápido, um salve a esse ser de outro planeta: Lucas Ferrari.

Pela simplicidade das palavras sinceras e o talento imensurável: Marília Carvalho.

A ela, que segue fixa, porém fluida, ao desapego, ao amor, ao poema: Patrícia Del Rey.

Pelas colaborações generosas e cruciais, pela genialidade e a tudo que transmuta: Roustang Carrilho.

Ao meu xodó, por tantas palavras roubadas e divagações de múltiplas lógicas e sensações: Tati Bittar.

Agradeço ainda aos meus amigos Leonardo Shamah com a disposição de me provocar, me descondicionar e suas geografias de pensamento, e por fim, Denis Camargo por me fazer acreditar, Deni Moreira, sua presença me afeta e me move, Lupe Leal, amigo querido, Rodolfo Godoi por compartilhamentos diversos.

Ao universo! Ao café amargo e a doce vida.

A rua que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros surpreendentes, a rua, com suas inquietações e os seus olhares, era o meu verdadeiro elemento, nela, eu recebi, como em nenhum outro lugar, o vento da eventualidade.

Breton, André. Paris, 1924.

Resumo

O trabalho *Serpentes Que Fumam*: a busca do sensível por meio das ações performativas da Andaime Cia de Teatro tem por objetivo discutir as questões da arte participativa e do sujeito sensível em território urbano por um panorama histórico, visualizando a relação do coletivo e da viragem paradigmática da performance no tempo. Bem como, refletir sobre o sistema em que estamos inseridos. Pensar em como isso nos afeta a partir das ações deste coletivo de teatro, cuja prática se dá principalmente nas ruas, prioritariamente em Brasília. As ações da companhia intituladas *Serpentes Que Fumam* são analisadas sob o ponto de vista das relações entre sujeito e cidade, na busca de compartilhar pressupostos estéticos, políticos e filosóficos. Enfim, a busca de compreensão das percepções de um corpo disponível diante dos dias atuais.

Palavras Chaves: ações performativas, cidade, sensível, relação, corpo.

Abstract

The work *Serpentes Que Fumam*: the search for the sensitive through the performing actions of Andaime Cia de Teatro aims to discuss the issues of participatory art and the sensitive subject in urban territory through a historical panorama, visualizing the relationship of the collective and the paradigmatic turn performance over time. As well as, reflect on the system in which we are inserted. Think about how it affects us from the actions of this theater collective, whose practice takes place mainly on the streets, primarily in Brasilia. The company's actions entitled *Serpentes Que Fumam* are analyzed from the point of view of the relations between subject and city, in the search to share aesthetic, political and philosophical assumptions. Finally, the search for understanding the perceptions of an available body in the present day.

Keywords: performative actions, city, sensitive, relationship, body.

LISTA DE FIGURA

Figura 1 – Foto <i>Aprè Deprê</i>	20
Figura 2 – Foto <i>Dois ou Três Dedos</i>	21
Figura 3 – Foto <i>Saci é uma peça!</i>	22
Figura 4 – Foto <i>Poéticas Urbanas</i>	22
Figura 5 – Foto <i>(des)esperar</i>	23
Figura 6 – Foto <i>Trocando Peças</i>	25
Figura 7 – Foto <i>SQF Aniversário de Quem?</i>	32
Figura 8 – Foto <i>SQF Dia de Sol</i>	34
Figura 9 – Foto <i>SQF Manifesto 22</i>	36
Figura 10 – Foto <i>SQF Show da Murcha</i>	37
Figura 11 – Foto <i>SQF Churrasco no Buraco do Tatu</i>	38
Figura 12 – Foto <i>SQF Carnaval Silencioso</i>	39
Figura 13 – Foto <i>SQF Pizza</i>	40
Figura 14 – Foto <i>SQF Ensaio Geral</i>	41
Figura 15 – Foto <i>Trocando Peças: Lavagem da W3</i>	86
Figura 16 – Foto <i>SQF Carnaval Silencioso (Agência Bancária)</i>	89
Figura 17 – Foto <i>SQF Carnaval Silencioso 2019 – Praga</i>	90
Figura 18 – Foto <i>SQF Carnaval Silencioso 2018 – Tesourinha</i>	90
Figura 19 - Foto <i>SQF Carnaval Silencioso 2018 – Foto 1</i>	93
Figura 20 - Foto <i>SQF Carnaval Silencioso 2018 – Foto 2</i>	94
Figura 21 - Foto <i>SQF Carnaval Silencioso 2018 – Foto 3</i>	94
Figura 22 – <i>Lambe lambe - Coletivo Transverso</i>	108

Sumário

Introdução	8
Capítulo I - Nosso contingente e o rascunho do escopo	18
1.1 Andaime Cia de Teatro	21
1.2 <i>Serpentes Que Fumam</i>	32
Capítulo II - sem sí véu	42
2.1 O fenômeno histórico coletivo.....	46
2.2 O ser em sí	52
Capítulo III - Lugar: uma ode ao vulgar	68
Capítulo IV - SQF – Carnaval Silencioso	88
4.1 O início e a evolução do <i>Carnaval Silencioso</i> : descrição e condução da ação.....	46
4.2 A relação do sujeito e a participação na ação	97
4.3 Espaço público: relação da cidade com a composição da ação e execução da ideia	104
Considerações Finais	112
Referências	122
Anexo I (Entrevistas integrantes Andaime Cia de Teatro)	129

INTRODUÇÃO

O processo de escrita de uma dissertação tem períodos rígidos. É constituído por início, meio e fim. No entanto, entendo-o como um ciclo com questões inacabadas, dúvidas e continuidade que me permeiam mais do que conclusões. Creio em desenvolvimento e amadurecimento de raciocínios e afetos relacionados ao trabalho e à vida. Neste processo de pesquisa as possibilidades são infinitas, e a importância de privar por um recorte gera um aprofundamento das reflexões eleitas.

Sendo o desejo por esmiuçar um objeto de estudo que fez e ainda faz parte da minha trajetória como artista, num contexto ligado às paixões como impulso primário, para enfim seguir nesse labor. A companhia de teatro Andaime Cia de Teatro, na qual exerço o desejo de criar, produzir e crescer no meio artístico, é, hoje, a principal estrutura em que desenvolvo querer, ações, improvisos, talentos, produções, políticas, além de relações ora profissionais, ora tão estreitas que se designam familiares. Este trabalho foi realizado em um núcleo que me permitiu, e permite, dar vazão, aqui, ao diálogo com diferentes autoras e autores, em uma aproximação da academia ambicionada tanto pelo coletivo – e especificamente neste contexto – quanto por mim como indivíduo.

Nesta dissertação procuro pensar e debater sobre o fazer performático, cênico, realizado de maneira elaborada e espontânea, espontânea no sentido intuitivo, em razão de ter sido executado sem um rebuscamento específico e com poucas premissas teóricas para que acontecesse. De antemão, elucido duas características deste documento. A primeira, ao longo das páginas usarei a primeira pessoa do singular para tratar de questões particulares, um pensamento que desenvolvi em solitude e que não necessariamente diz respeito a todas as pessoas da Andaime Cia de Teatro. Em determinados momentos utilizo a primeira pessoa do plural por entender e me certificar de que são razões, motivos, devaneios e raciocínios coletivos comum a todas. E depois, em segundo lugar, propositadamente, também em maioria faço alusão, sempre que posso, ao feminino no singular e no plural para generalizações ou exemplos. A utilização da linguagem neutra e dos sistemas ILE, ELU e ELO, entre outros, que hoje estão sendo difundidos também me agradaria. No entanto, não tenho o domínio de nenhum deles. Portanto, por sermos em maioria mulheres na Andaime e por toda a desestrutura patriarcal necessária, creio que justifico minha opção.

Apresento o projeto *Serpentes Que Fumam*, pensado, criado e executado pela Andaime Cia de Teatro. Este trabalho, quando desenvolvido, já estava atravessado por alguns pontos de partida. A tentativa é somar forças teóricas e empíricas ao que foi preconcebido. Nos capítulos que seguem refiro-me a diferentes pensadoras para o primeiro momento de criação até que sigo com o que realizamos até hoje. Penso, em particular, sobre o estímulo do fenômeno do sensível e da subjetividade em um breve panorama histórico, social e artístico relacionando aos processos composicionais das ações e as reverberações que impulsionam corpos disponíveis a uma possível tangência, privo pelo (entre) – na ideia de compreender intercessões.

Sou formada pela Universidade de Brasília e durante o bacharelado pude descobrir diferentes linguagens e estéticas que compõem minha prática. Voltar à academia é poder me aprofundar em uma área específica de conhecimento, e a partir disso ter a possibilidade de me engajar em novos saberes. O conhecimento acadêmico pode nos colocar numa situação de competência diante do objeto eleito para estudo, o que potencializa não apenas o discurso, mas fortifica a realização de práticas artísticas. A qualidade da pesquisa possibilitada pelas universidades que se dedicam a programas no campo das artes gerando materiais nessa área permite que o diálogo da teoria se potencialize.

O propósito desta dissertação intitulada “*Serpentes Que Fumam*: a busca do sujeito sensível por meio das ações performativas da Andaime Cia de Teatro” é realizar uma análise do conjunto de ações intitulados *Serpentes que fumam (SQF)*.¹ O conjunto de ações e/ou intervenções urbanas e/ou *performances*, como serão chamadas aqui, somam 15 composições diferentes. Opto por analisar apenas oito, a saber: *Dia de sol*; *Aniversário de Quem?*; *Ensaio Geral*; *Churrasco no Buraco do Tatu*; *Manifesto 22*; *Pizza*; *Show da Murcha* e *Carnaval Silencioso*. Dedico um capítulo especialmente ao *Carnaval Silencioso*, por tratar-se de uma das ações de maior continuidade e assiduidade desde sua primeira realização.

O projeto *Serpentes Que Fumam*, cujo nome faz alusão às locomotivas e à Revolução Industrial² de um dos itens do *Manifesto Futurista*, de autoria do artista italiano Filippo Marinetti, foi iniciado em 2009, data comemorativa dos cem anos do manifesto e ano em que a companhia recebeu da Funarte o Prêmio Myriam Muniz de montagem teatral. Esta foi a segunda criação da Andaime Cia de Teatro, grupo do qual faço parte há 13 anos.

¹Essa abreviação foi utilizada pelo grupo desde o início devido à alusão aos endereços e às localizações de Brasília.

²Item 11 do *Manifesto Futurista*, publicado no *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909.

No primeiro capítulo desta dissertação discorro sobre a Andaime Cia de Teatro, companhia teatral brasiliense com sede na capital. A maioria de seus membros é formada também pela Universidade de Brasília. Também destrincho a realização das ações do *Serpentes Que Fumam* para uma visualização e um entendimento maior do conjunto dessas execuções, oferecendo informações mais práticas da encenação em si, tais como figurino, local de realização e o modo dos acontecimentos. *Serpentes Que Fumam* é de autoria do grupo – todos participam e assinam a criação.

As ações executadas em *Serpentes Que Fumam* são realizadas em lugares públicos e em lugares público-privados. A análise das intervenções do *SQF* – apelido dado ao *Serpentes Que Fumam* em referência ao excesso de siglas com o qual a cidadã brasiliense convive, tais como SQN (Super Quadra Norte), SQS (Super Quadra Sul) ou SCS (Setor Comercial Sul) – será baseada na busca da compreensão destas, que foram realizadas ao longo desses 11 anos em lugares não convencionais (convencionais no sentido do edifício teatral propriamente dito, a caixa preta), espaços públicos e *site specifics*, pensando na contextualização dos espaços citados e sob o ponto de vista da recepção, com o intuito de perceber elementos e dispositivos dentro desses *SQFs* que provoquem e dialoguem com a transeunte. Esses espaços, essa rua merecem uma atenção especial por atravessarem nossos corpos, impulsionando um ensaio e um argumento inicial.

Destaco alguns dos meus objetivos: entender as ações como condutoras de um estado possível e almejável daquelas que circulam pelas ruas para compreender a participação da plateia como agentes e compositoras das intervenções; estudar o espaço público pensando-o como potência dramaturgica, de acordo com as necessidades decorrentes de cada uma das ações no que diz respeito à sua geografia, ao espaço-tempo, à relação sócio espacial, à entidade moral e sensorial que os compõem, e, por fim, compreender no estudo e na observação do *SQF* específico *Carnaval Silencioso* dispositivos de abertura e participação por meio da avaliação dos tópicos anteriores.

Para poder descrever uma conjuntura, faz-se necessária uma pequena averiguação de como nós, seres humanos, nos comportamos diante dos tempos atuais, inseridas em um sistema capitalista e como isso reverbera no nosso comportamento e na observação das coisas, e certamente vamos nos deparar com o paradoxo relacionado ao conceito de sujeito sensível e da recepção teatral na seara das artes em geral. Tendo em vista que o indivíduo analisado isoladamente tende ao “ensimesmamento” proposto pelas configurações modernas e

contemporâneas, a arte e o teatro vêm abarcando esse sujeito cada vez mais em sua obra, com uma proposta participativa e afetiva, sem distinção entre quem realiza e quem observa, quem contempla e quem vê. Assim, torna-se relevante esmiuçar alguns processos, numa investigação em que revisito o repertório da companhia e particularmente o projeto do *SQF*, para o qual me inclinei a olhar de modo próximo, e por vezes distanciado.

Ao eleger alguns *SQFs* para apreciar processei um levantamento de materiais borrados do início do projeto, tais como diário de bordo, e também as mídias disponíveis pensando nas transformações e nas mudanças ocorridas ao longo dos anos de atuação na cidade com este trabalho. Isso me permitiu ponderar as questões técnicas e sensíveis do projeto. Por meio de algumas coletas de depoimentos e entrevistas, pude notar certas coesões entre os pensamentos das integrantes e observar um pouco a recepção com mais foco dentro do recorte proposto nesta dissertação.

O teatro é efêmero por natureza. Sabemos que a relação direta, ao vivo, se dá cada vez de uma forma e de acordo com as condições de cada dia. O mesmo trabalho nunca se repetirá, ainda que toda a técnica e conteúdo se repitam. Ressaltar essa característica é uma opção, bem como ressaltar o preciosismo de uma repetição mimética. O que a Andaime Cia de Teatro busca fazer é dar ênfase às possibilidades do agora e atender às vazões do improviso como regra, e não como exceção.

No primeiro capítulo, no qual penso apenas o modo de funcionamento da Andaime Cia de Teatro, estudo quais procedimentos estéticos e poéticos nos conduzem e que tipo de influência estamos tendo para pensar e agir de acordo com essas premissas de abertura vinculadas ao improviso. Também discorro sobre o caminho que percorremos até aqui.

As características do impermanente podem ser observadas de diferentes maneiras, para além do trabalho *Serpentes Que Fumam*, pois se trata de uma abordagem comum em todos os projetos da companhia. Mas é à abordagem deste projeto em específico que esta dissertação se aterá. Os paradoxos relacionados à espontaneidade e à atuação como, também, às noções do que entendemos como improviso na rua são relevantes, para a compreensão desse estudo, rudimentos do corpo: corpo do *performer* e corpo da outra, com a premissa de conexão e disponibilidade que convém exteriorizar.

As características decorrentes dos ambientes – espaços de atuação – e o *modus operandi* desses espaços são variáveis que fazem parte do processo e dos acontecimentos nos projetos da

Andaime. Considerando-se essa arte, que vincula tempo e espaço em sua própria composição, revela e se reconfigura em prol de um refúgio enunciativo do próprio local pensando em discurso, contexto e conteúdo sem necessariamente se ater a significado. A palavra discurso, que estou utilizando pela segunda vez nesta introdução e sobre a qual não me deterei em particular ao longo do texto, fica vinculada aqui como uma proposta que se assemelha às práticas discursivas descritas por Michel Foucault (2007) – conjunto de enunciados que define um conjunto de condições de existência, como um percurso em movimento, da ordem daquilo que é dizível também no campo social e de lutas políticas.

A rua, ou o espaço público, público-privado, borra as fronteiras tanto da noção de resultado como produto final de algo. Em vista disso destaco o acontecimento da ação performativa como um compartilhamento contínuo entre cidade-*performer*, cidade-tempo, *performer*-transeunte, tempo-ficção, espaço-ficção, transeunte-cidade, espaço-*performer* e outras múltiplas possibilidades. Isso acontece desde sua ideia inicial até sua efetivação-realização. No artigo no prelo *As Serpentes que fumam da Andaime Cia. de Teatro: trans-espacialidades brasilienses contemporâneas*,³ o encenador e professor Fernando Pinheiro Villar faz uma análise da *performance* em relação ao espaço, lugar onde são produzidos valores, significados e associações:

Jogando com a identificação, apatia, repulsão ou fascínio com os significados de cada espaço urbano, público ou privado, a Andaime propõe outras linhas ou possibilidades exegéticas sobre a Cidade, que é recriada utopicamente em seus processos para transformá-la, nova, e também recriada concretamente na abertura de suas dramaturgias compartilhadas com outros concidadãos e concidadãs. (VILLAR, 2017, p. 15)

A cidade então almejada como espaço cênico se configurando ora real, ora ficcional é comportado por essas concidadãs com as quais exercemos um ato de troca, e tangencia justamente nesse compartilhamento pretendido. As pessoas que ali habitam e circulam são caracterizadas por uma série de processos correntes dos tempos em que vivemos. A condição do público, numa contextualização histórica, por muito tempo esteve marcada por um processo de contemplação. Ana Pais (2018) sugere que os atores e atrizes naquele momento tinham a missão de “produzir efeitos sobre os corpos passivos-receptivos dos espectadores” (PAIS, 2018, p. 67). Desse modo, o ato de contemplar seria ver e conhecer por intermédio das emoções que

³Artigo no prelo do livro *Theatre brésilien: esthétiques de la Trans-Théatralité*, citado com autorização do autor.

invadem o corpo. Portanto, “os corpos dos atores e dos espectadores partilham, contudo, um mesmo espaço de contato emocional. A figura do ator permanece no centro da experiência do teatro” (PAIS, 2018, p. 74). Ainda segundo a autora, o ator, ou a atriz, está no centro dessa confluência. Seguindo adiante, numa linha histórica vamos perceber que esse foco se desloca e as barreiras se tornam turvas. A plateia deixa de ser um coadjuvante e entra em cena, fazendo com que esse fenômeno de troca não tenha mais centro. Desenvolvo melhor essa ideia no segundo capítulo. Considerando as plateias ao longo dos séculos, embaso-me, ao escrever sobre isso, na autora Ana Pais e nos processos próprios vinculados às cidadãs da rua.

Pensando numa sociedade que se torna cada vez mais individualista, na qual se valoriza o acúmulo de informações em detrimento do conhecimento advindo da experiência, torna-se necessária a construção de narrativas que possibilitem a relação entre os corpos, corpos da rua, desse espaço privado que carrega funcionalismos imbrincados, e das vias públicas, corpos que se esbarram por ventura num metrô, num cartório, num gramado, sem protagonistas. Essa relação da arte de ir ao espaço fluido, não determinado pela própria arte, ou mercado da arte, é uma realização que não só atravessa centenas de anos, como é observada em diversos grupos de teatro e/ou *performance* em Brasília, no Brasil e no mundo. Assim, *Serpentes Que Fumam* é parte de um movimento amplo e coletivo, quiçá fruto de uma necessidade premente atual.

Brasília é uma cidade projetada em grandes escalas, com perímetros vazios e monumentos de concreto, onde a base institucional brasileira se loca. Aqui temos todos os poderes, mas será que temos algum poder? Na capital são observadas formas de interação particularmente definidas por redutos específicos de encontros. A dificuldade de fluxos orgânicos que promovem confronto estabelecida a partir de sua estrutura física produz consequentemente um esgotamento de toques e olhares. É nesse cenário que a Andaime Cia de Teatro cria suas intervenções: monumentos brancos, ipês multicoloridos, seca, chuva, viadutos sem passagem de pedestre e a constante velocidade dos automóveis.

Será que podemos dizer, *grosso modo*, que a estrutura da cidade de Brasília esvazia a possibilidade de relação? Por uma busca de ocupação poética, as obras protagonizam o espaço público, dando voz a suas velocidades, seus medos, numa intenção conceitual explícita que escancara a narrativa própria de suas características como cidade, sejam elas animadas ou inanimadas. Brasília foi campo de prática e de experimentação para nós da companhia, que tínhamos como base o texto inicial do manifesto para os *SQFs* como inspiração inicial. Distrito Federal, Brasília, e o Plano Piloto têm qualidades específicas, e essas qualidades e

características foram e são levadas em consideração como matéria prima de ideias, formas e conteúdo, mas não no sentido de interpretar esse material, ou essa cidade, busca-se fugir disso. Para Susan Sontag (2020), essa maneira de evitar a interpretação da obra em si ou do conteúdo a ser tratado pode levar a arte à paródia, à abstração, à arte “meramente” decorativa, ou pode tornar-se não arte. A autora considera que a interpretação viola a arte, tornando-a um artigo útil. Esse cuidado de sujeitar as relações e pensamentos à meras interpretações foi tomado aqui, no entanto, podem haver incoerências por força dos hábitos, naturalmente.

Algumas das questões suscitadas relativas à cidade de Brasília e ao contexto urbano em geral foram nosso diálogo primário com o *Manifesto Futurista* para chegarmos a alguns conceitos determinantes que se aliaram à maneira de pensar da companhia, que vinha fazendo um trabalho teatral focado na fluidez de roteiros e na perspectiva da relevância do processo muito mais do que na ordem de um produto, ou de um resultado.

Ao nos depararmos com as potências urbanas, vimo-nos diante de possibilidades preciosas que se aliavam como fonte de inspiração e desejo. O crescimento e a aceleração dos tempos, uma vez descritos por aquelas locomotivas que se assemelhavam a serpentes que fumam estavam impressos em nossas vias, em nossas avenidas e em nossos ritmos diários vinculados a uma produtividade incessante – foi neste ponto que vimos a dialética da nossa fonte inspiradora.

Pode se dizer que 1909 se tornou um marco, quando na Itália o *Manifesto Futurista* ganhou espaço e mais tarde os movimentos Dadaísta, *Live Art*, Surrealismo, Situacionistas e, em decorrência, os *happenings* deram nome ao que conhecemos hoje como *performance*. A maior parte das obras literárias que trazem um panorama da *performance* iniciam os relatos nesse período marcante. Houve tentativas de ruptura de padrões teatrais e das obras de arte em geral para um amplo questionamento sobre estética. A arte percebeu caminhos múltiplos de composição que seguiram num entendimento além da representação. No entanto, após esse livramento mimético nos deparamos novamente com a distinção e a necessidade do “conteúdo”. Este, por sua vez, retomando a autora Susan Sontag, necessita da interpretação. A interpretação dos nossos tempos e da nossa cultura é asfixiante e reacionária, segundo ela. A ideia de significado é aprisionadora: “A tradição surrealista em todas as artes é unificada pela ideia de destruição dos significados convencionais, e da criação de um novo significado ou contra-significado pela justa posição radical” (SONTAG, 2018, p. 23).

As noções para desordenar a apreciação cômoda das obras de arte, do teatro, da música, da literatura e das visuais, por exemplo, dentro dos movimentos vinham com uma postura de

trazer fisicamente o espectador para a experiência teatral, e essa reaproximação do público também levou a arte para os grandes centros urbanos e para espaços distintos não predeterminados.

Trouxe três principais autoras para discorrer sobre esse paradigma estrutural: Claire Bishop, Jacques Rancière e Nicolas Bourriaud em um primeiro momento. Assim como vejo a importância de tratar a relação do sujeito particularmente falando, no âmbito de nossas capacidades e comportamentos que se vinculam, não apenas a essa concordância nos contextos da apreciação e das vivências artísticas como no seu contexto como um todo, no sistema e na cidade. Para isso utilizo outras autoras, e assim me permito escrever com esses embasamentos, desenhando um possível entendimento do sensível, da sensibilidade e dos corpos disponíveis, conectivos associados a uma receptividade dessa natureza.

Uma sensibilidade é quase, não totalmente, inexprimível. Qualquer sensibilidade que possa se enquadrar no molde de um sistema, ou ser manuseada com os toscos instrumentos da prova, não é mais uma sensibilidade. Ela se solidificou numa ideia. (SONTAG, 2018, p. 27)

Da mesma maneira, acredito no processo de compartilhamento como o lugar da arte teatral e da *performance*. Entendo isso no método da pesquisa – a troca de subjetividades e estudo com o meio externo pode pertencer ao ato de pesquisar, sendo desse modo coerente com os princípios do próprio trabalho. Carreira corrobora esse pensamento afirmando: “A arte é sempre uma promessa de conexão entre o individual e o coletivo, e esse é o território ao qual nossa pesquisa pertence, ou deveria pertencer para sermos fiéis ao nosso objeto de estudo” (CARREIRA, 2012, p. 31).

A mudança de foco nos estudos genéticos de que fala Josette Féral (2009) na procura de estudos relacionados à encenação e a todo material de registro possível para pesquisa se dá no teatro contemporâneo e nas artes performativas, onde tudo está em constante movimento e o processo é levado para dentro da “obra acabada” numa busca imprescindível da manutenção do impacto da subjetividade que se evidencia nas opções efetuadas. Retomar o caminho de realização e construção de cada intervenção, procurando entender quais elementos nos trazem risco, onde jogamos com a coragem, e como compreender a relação de reciprocidade que a rua tem, buscando refazer o curso do tempo para saber como nós artistas conseguimos efetuar certas escolhas e que modo determina a estética que se vem construindo foi uma missão e um trabalho de desconexão e desautomatização.

Relatar e falar como artista não é uma tarefa simples devido a hábitos arraigados. Quando escrevemos sobre um trabalho atualmente estamos comercializando este trabalho de alguma maneira, seja em editais, seja em publicações próprias. Esse ponto é um padrão complexo de se quebrar. Tomada por exigências de significado e conteúdo, compreender na escrita a possibilidade de vácuo e vazio só foi percebida por mim durante o fim do processo. Assim como clamo por pausa e rupturas nas ruas, tento aqui respirar entre as letras.

Vários autores parecem concordar no que diz respeito às singularidades das ciências das artes e do teatro. Suas peculiaridades são muitas, e o fato de ser uma arte territorial – ou seja, acontece em um lugar específico – faz sua temporalidade depender da relação e da reciprocidade entre as partes que executam e as que observam – e é aí que o fenômeno passa então a acontecer. Ainda que consideremos o processo como parte da pesquisa e também como caminho de análise, o acontecimento teatral está na ocasião em que espectadora/iteradora⁴ e *performer* se cruzam.

Por entender este projeto como aberto e nele entender que não cabem afirmações quantitativas, reafirmo que priorizo o caminhar, caminhar não na ação em si, mas na metáfora relacionada ao locomover-se, criar jornadas, passear, ir devagar por ir a pé. Realizei estes estudos ao longo de dois anos. No entanto, algumas ideias foram se desenvolvendo, e muitos autores e autoras que hoje me interessam não foram computados no momento da escrita. Deixo algumas considerações finais com questões em aberto, com dúvidas, com ponderações, e também com novos possíveis caminhos na eterna desventura da descoberta e da natureza saudável de se contradizer. De toda forma, procurei uma organização razoável de quatro capítulos.

Diante desses indicativos de leitura para apresentação do tema reforço a divisão de meus discernimentos do seguinte modo:

O primeiro capítulo – **Nosso contingente e o rascunho do escopo** – conta com um breve histórico da companhia e a apresentação do conjunto de ações *Serpentes Que Fumam*. No segundo capítulo – **sem sí véu** –, a questão da recepção está em evidência. Faço aqui considerações sobre a plateia e portanto sobre sujeitos que fazem parte dessa plateia. Como a modernidade e a contemporaneidade têm moldado o desejo e os corpos das passantes, observo qual a relação estabelecida nas ações dos *SQFs* sob esse ponto de vista. No terceiro capítulo – **Lugar: uma ode ao vulgar** – a ideia é abordar o espaço/lugar onde as ações são executadas e

⁴Utilizarei este termo no lugar de espectadora por entender que ele é mais abrangente e se conceitua de acordo com a proposta aqui almejada. Explico sua origem e suas razões no segundo capítulo para desvendar melhor o conceito para a leitora.

onde são conceituadas. A rua como espaço de dramaturgia, Brasília como uma cidade com peculiaridades. E ainda, a discussão sobre o mito da democratização do espaço público. Vulgarizar no sentido de ser banal e ordinário para que seja corriqueiro no anseio de popularizar. A rua e o espaço que se diz público mas tem características privadas são permeadas de singularidades e de transitoriedade. Habitar com variação de fluxos absorvendo as relações espaciais e simbólicas com elementos de outra natureza nas ações do *Serpentes Que Fumam* foram são demonstradas neste capítulo.

Por fim, o fato de o *SQF Carnaval Silencioso* ser uma intervenção executada desde o início do projeto e até hoje faz com que cumpra seu calendário anual na cidade de Brasília e em outros eventos – considerados relativamente importantes no âmbito da *performance* no mundo – para relatos e materiais recolhidos onde analiso a execução desta ação de dez anos para cá. O capítulo chama-se **SQF – Carnaval Silencioso**, e com ele encerro alguns assuntos com constatações práticas sobre esta ação pela qual temos um carinho imenso e por ser ela como uma insígnia do nosso desbravamento do espaço aberto.

As considerações finais são comentários em formato de diário-ensaio de tudo aquilo que não consegui inserir como texto nos capítulos no intuito de deixar os esboços e os rascunhos de raciocínios incompletos e inacabados, assim como o objeto desta pesquisa e escrita. Não tenho como objetivo apresentar ideias que finalizem um pensamento, mas inserir pensamentos que se multipliquem em si mesmos, tais como o próprio projeto do *Serpentes Que Fumam*, que se encontra em aberto tal qual esta pesquisa, que seguirá em plena multiplicação – em tese.

CAPÍTULO I – Nosso Contingente e o rascunho do escopo

Neste primeiro capítulo a intenção é introduzir a leitora, ou leitor à companhia de teatro da qual faço parte, trazendo aspectos cronológicos e seu modo de funcionamento para que haja uma ambientação nesse núcleo de criação ativa que se reúne há 13 anos consecutivos realizando projetos que circulam pelo Distrito Federal, pelo Brasil e pelo mundo. No momento não venho com muitas reflexões, atendo-me mais a expor as realizações da companhia para conhecimento e proximidade do objeto do qual estou tratando. Este assunto está abordado no primeiro subcapítulo histórico da companhia e histórico do projeto.

No segundo subcapítulo apresento o conjunto de ações *Serpentes Que Fumam*, com dados contundentes e figuras para exemplificação, no desígnio de melhorar a visualização das intervenções. Essa espécie de apresentação é fundamental para acompanharmos os raciocínios seguintes, uma vez que todos dizem respeito ao núcleo relacionado às próprias ações e à companhia como um todo.

1.1 Andaime Cia de Teatro

A Andaime Cia de Teatro foi criada em 2007 na Universidade de Brasília e atua nas diversas esferas da linguagem teatral, da *performance*, da produção cultural e também como executora de teatro para empresas e instituições. A companhia pensa na sensibilização e na formação artística de grupos e pessoas por meio dessas áreas. Ao longo dos anos foram realizados seis processos criativos com demonstrações em público, sendo cinco espetáculos e um projeto de ação constituído por intervenções e ações performativas, em ordem cronológica: *(des)esperar* (2005-2020); *Serpentes Que Fumam* (2009-2020); *Poéticas Urbanas* (2010-2020); *Saci é uma peça!* (2013-2020); *Dois ou Três Dedos* (2015-2020) e *Apré Deprê* (2018-2020).

A companhia é composta por nove membros fixos e pelo menos cinco colaboradores. Fazem parte da Andaime Cia de Teatro: Ana Luiza Bellacosta; Júlia Ferrari; Kamala Ramers; Larissa Mauro; Lucas Ferrari; Marília Carvalho; Patrícia Del Rey; Roustang Carrilho e Tatiana

Bittar⁵. A estrutura do grupo procura ser horizontal, ou seja, todas essas pessoas têm voz ativa, e a distribuição dos papéis entre os membros não está baseada em uma hierarquia. A diversidade de experiências de cada uma dessas pessoas que compõem esse coletivo é vasta, tendo estas se especializado em várias áreas, tais como direção de arte, cenografia e figurino, produção cultural, linguagem da palhaçaria, além de especializações fora do Brasil em interpretação e *performance*.

Do ponto de vista das realizações já experienciadas em todo o material do grupo e dos estudos específicos realizados para cada trabalho, é possível perceber características comuns nos espetáculos e nas ações. Uma das características marcantes dos processos gerados é o anseio de ressaltar o público como sujeito criador e compositor das peças, ou seja, entender a dramaturgia do espectador em cada montagem e designá-lo como um dos jogadores em cena, possibilitando que a apreciação das obras e seu fruir provoque a ativação das participantes ou das observadoras. Esse apontamento sobre a fruidora é um transbordamento das proposições que dizem respeito à busca por uma execução na interpretação e na dramaturgia que não seja passiva. Desde a saída da universidade, sempre procuramos rever as relações no palco, buscando desestabilizar a nós, como atrizes, por meio de roteiros fluidos e permeados de improvisos, assim como pensamos em provocar desconforto naquelas que assistiam.

A Andaime encontrou soluções para troca de saberes com grupos, coletivos e artistas em projetos e parcerias, a fim de pensar e andar junto com a cena brasiliense e com outros estados do Brasil, quando possível. O último trabalho em parceria com a Blue Tape Mídia em um projeto chamado Teatro Bar realizamos o *Apré Deprê* (2017) (figura 1) que teve sua estreia no Canteiro Central - espaço de bar e festas no Setor Comercial Sul de Brasília. O espetáculo, que tem por característica a ocupação teatral em espaços não convencionais, foi criado em comemoração aos dez anos da companhia.

⁵ Os perfis e atributos das integrantes da Andaime Cia de Teatro podem ser apreciados no site da companhia www.andameciadeteatro.com.br



Figura 1. *Apré Deprê*. Brasília, 2018. Foto: Humberto Araújo. Apresentando a companhia da esquerda para direita: Leonardo Shamah (ex integrante), Ana Luiza Bellacosta, Kamala Ramers, Larissa Mauro, Roustang Carrilho, Patrícia Del Rey, Tatiana Bittar, Lucas Ferrari.

A Andaime aprofunda o estudo da espacialidade cênica, base de sua pesquisa desde a criação do grupo. Desde então, já pôde vivenciar espaços tradicionais clássicos, como a caixa preta do teatro, os espaços urbanos e públicos, como praças, ruas e parques, entre outros, e ainda o espaço residencial. Nesse processo atual viu a oportunidade de expandir sua criação em um ambiente novo para o grupo, que aprimora seu discurso e sua pesquisa.

Essa ocupação dentro de um estabelecimento comercial de entretenimento, o Canteiro Central localizado no Setor de Diversões Sul, permite ao público outro tipo de deleite, e a liberdade de quem vive essa experiência é preservada. A *performance* foi pensada para ocupar o local de maneira sensorial, mantendo suas características de funcionamento com uma estética que atravessa a realidade por meio da ficção. O gosto da companhia em lidar com espaços diferentes dos tradicionais surge em determinado período juntamente com a atração pelas ruas e pela cidade. Assim, o grupo segue em pesquisa num processo empírico e teórico, enfrentando desafios postos por situações deslocadas, que tendem a ser vistas como desconfortáveis por não serem habituais.

Outro espetáculo realizado em um espaço diferente da caixa preta teatral foi *Dois ou Três Dedos* (2015) (figura 2), fruto da residência artística patrocinada pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF (FAC), com direção da pesquisadora e diretora teatral Kênia Dias (DF/SP). A apresentação é uma peça-ocupação que acontece dentro de um espaço residencial. Traço uma passagem rápida pelos espetáculos por estes não serem propriamente o objeto desta pesquisa, no entanto são importantes por desenharem uma estética própria da Andaime.



Figura 2. *Dois ou três dedos*. Brasília, 2017. Foto: Joana França

Com apresentação nas ruas temos *Saci é uma peça!* (2013), primeiro espetáculo voltado para o público infanto-juvenil. A peça, dirigida por Ana Luiza Bellacosta, componente da companhia, teve sua estreia em Almada/Portugal, circulando posteriormente pelos estados de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Goiás e pelo Distrito Federal. Outro espetáculo/*performance* que acontece também na rua foi *Poéticas Urbanas* (2011), inspirado na produção literária da poeta e atriz da companhia Patrícia Del Rey e dirigido pelo ator, cenógrafo e figurinista Roustang Carrilho. *Poéticas Urbanas* foi apresentado nos estados da Bahia (Festival Internacional de Artes Cênicas – Fiac), do Rio de Janeiro, de Mato Grosso, de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul (Festival de Rua de Porto Alegre), onde foi encenado dentro de um presídio de segurança máxima feminino. O espetáculo também fez parte da

programação do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (Fitei), em Porto/Portugal (2015).



Figura 3. *Saci é uma peça!* Brasília, 2018. Foto: Giuliana Vinci



Figura 4. *Poéticas Urbanas*. Brasília, 2018. Foto: Victor de Jesus

Para a Andaime, a poética da cidade e do cotidiano é motivação para o fazer. A ocupação de espaços não convencionais não foi preestabelecida. Percebemo-nos nesse caminho durante nossa trajetória ao longo desses 13 anos em razão das circunstâncias físicas e logísticas e por desejos que se foram instaurando nos processos concebidos, além da contemplação de outros trabalhos artísticos com os quais nos identificávamos.

Portanto, a Andaime a pós a realização da caixa preta em 2007 com o espetáculo *(des)esperar* (figura 5), realizado no projeto de diplomação, com roteiro fluido e provocações diversas à quem assiste, como tempos dilatados, ausências de luz e incômodos textuais, quis testar essas possibilidades à céu aberto. O trabalho *(des)esperar* é uma livre adaptação do clássico *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, com direção de Tatiana Bittar. O espetáculo participou da Mostra de Teatro Candango (Sesc), quando recebeu o prêmio de melhor iluminação e foi indicado para os prêmios de melhor espetáculo, melhor direção e melhor trilha sonora. Em 2010, participou do Festival Mulher em Cena (DF), do Palco Giratório Sesc/DF e fez temporada nas cidades de Uberaba, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Em 2009, a companhia portanto foi para as ruas pela primeira vez com o projeto *Serpentes Que Fumam*.



Foto 5. *(des)esperar*. Brasília, 2016. Foto: Pollyana Sá

Depois dessa primeira experiência com o *Serpentes Que Fumam* (2010), contemplada com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz e FAC, a Andaime esteve nos espaços citados – residência, parques e bares – no intuito de ocupar espaços que possibilitam outra ordem de contato. As atividades exibem uma relocação da ação cênica na intenção de ampliar as dramaturgias, agregando-as nas narrativas como conceito e contexto para provocar um estreitamento da participação. A referência de Evill Rebouças (2009) para relações desses deslocamentos do edifício teatral dialoga com nosso intuito, por se tratar de um conceito vinculado à *topofilia*, que estipula um elo de identidade e afetividade ligado ao próprio espaço, em que a intenção das artistas e os elementos dinâmicos do lugar ocorrem simultaneamente, autorizando uma transformação de território advinda dum intuito artístico e duma autonomia vigente do próprio local.

Além dos espetáculos, a companhia possui dois programas de atividades formativas, o Trocando Peças, de troca e formação de redes, e o segundo Curto Circuito, que é composto por uma gama de oficinas diversas que a Andaime realiza e ministra. Trocando Peças (2012) (figura 6) promove o intercâmbio entre grupos teatrais. As ações mútuas qualificam as profissionais envolvidas e agregam os elementos à pesquisa e às linguagens de cada coletivo. Desde sua criação o projeto já interagiu com mais de vinte grupos, coletivos e/ou companhias teatrais e tem metas de trocar experiências com outros tantos. As trocas foram realizadas com coletivos como Brecha Coletivo,⁶ Corpos Informáticos,⁷ Novos Candangos,⁸ Grupo Mesa de Luz,⁹ entre outros.

⁶Brecha Coletivo é uma estrutura de criação e pesquisa multidisciplinar em artes que existe há dez anos (<https://brecha.online/>).

⁷O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos foi criado em Brasília em 1992. Atua sob a coordenação de Maria Beatriz de Medeiros (www.corpos.org; www.performancecorporopolitica.net; www.corpos.blogspot.com.br).

⁸Novos Candangos é uma companhia teatral de Brasília nascida em 2012. Conta atualmente em seu repertório com seis espetáculos e alguns prêmios (<https://www.instagram.com/cianovoscandangos/?hl=pt-br>).

⁹O Grupo Mesa de Luz desenvolve em seus trabalhos artísticos a linguagem cinema ao vivo (<https://www.facebook.com/grupomesadeluz/>).



Figura 6. Trocando Peças com o grupo Mesa de Luz e Willian Lopes. Brasília, 2015. Foto: Maíra Zannon

A narrativa até aqui centrou-se basicamente no aspecto curricular, ou seja, tratou de todas as *performances* e espetáculos bem como de outras formas de trabalho que a Andaime executa e há quanto tempo o faz. Me alongarei um pouco mais para tratar outros aspectos da companhia, tais como seu dia a dia e seu *modus operandis*, bem como sobre nossos anseios. A Andaime Cia de Teatro tem sede em Brasília e mantém comunicação ativa com grupos e coletivos locais, nacionais e internacionais, representando uma referência forte para o teatro de grupo produzido no Distrito Federal. Há dez anos a companhia adquiriu um espaço físico, no final da Asa Norte no Plano Piloto, que serve como QG de todas as ações. Lá ficam guardados todos os cenários e figurinos do grupo e é onde as reuniões e a maioria dos ensaios acontecem.

Poucos coletivos em Brasília possuem um espaço tão privilegiado como esse, cuja manutenção é feita com a gestão de projetos contemplados em editais que, por meio de matemáticas ajustadas, conseguem se pagar. Entretanto, talvez o espaço seja mal aproveitado, pois nele estão acontecendo reuniões criativas e ensaios, no entanto, a produção se dá por demanda. Não há escape suficiente para que o lugar seja utilizado para a criação de um corpo estético e de corporeidades que não sejam vinculados a um trabalho específico.

Essa realidade não decorre da falta de desejo ou de planejamento do grupo, pois conseguimos criar alguns mecanismos que nos propiciaram habilidades do fazer com a possibilidade de linguagens variadas. Um exemplo foi o projeto Trocando Peças, que por alguns meses viabilizou práticas com profissionais e grupos que nos trouxeram uma vivência relacionada à própria corporeidade, que não se vinculava diretamente a uma necessidade de produto final, livre desse desempenho.

Temos um ideal reputado, pelo menos por enquanto, como não realizável: dedicação de seus membros com maior assiduidade ou com exclusividade. Porém, a realidade de cada componente da companhia é distinta, e as necessidades são latentes. Não há apoio ou incentivo suficiente provenientes de políticas públicas que subsidiem pesquisas ou dedicação integral. Encontramo-nos para tratar de diferentes assuntos, sendo o principal os ensaios. Cada projeto tem seus ajustes e suas próprias cargas horárias. A reunião de todos esses corpos ocorre às terças e às quintas, seja para ensaios, seja para a criação de novos intuitos ou para resolver problemas burocráticos – inevitável.

Amamos a sala que nos comporta. Ela abriga nosso material e nossas reuniões com quadros, fotos, computadores. Todavia não comporta tantos corpos em movimento, e isso faz com que a fisicalidade escritório-depósito transborde. A dilatação de corpos criativos gerou um aproveitamento maior dos nossos arredores. Assim, ocupamos a área de lazer do condomínio, a quadra de esportes, a varanda e todo o puxadinho das vizinhanças. Essa vazão da sala fechada traz outras possibilidades, subvertendo com nossa materialidade física-criativa, voz e conceito a própria linguagem, considerando que o que vivemos ali descamba de outro jeito cidade afora.

A utilização do concreto como possibilidade de palco faz parte da lida da Andaime durante todos esses anos. Esse desejo não surgiu apenas em decorrência da leitura de livros ou de caminhadas pela calçada. A Andaime ficou sem a possibilidade de uma sala de ensaio assim que se desvinculou da UnB, e isso nos fez ensaiar ao ar livre. Essa possibilidade de executar exercícios cênicos, o uso do corpo e a latência da pulsação das ruas em nossas práticas literalmente nos atravessaram, gerando a elaboração das nossas primeiras ações em 2009 do *Serpentes Que Fumam*.

Salvo a relação dessa ocupação física do espaço urbano, ponto sobre o qual debruçar-me-ei em um capítulo exclusivo, o grupo possui outras características. A gestão praticada no coletivo bem como seu pensamento de processo criativo são uma lida que prioriza a

horizontalidade. Todas as questões, sejam elas de ordem artística, vinculadas a uma estética, por exemplo, sejam de ordem financeira, como produção e captação de recursos, bem como criação de projetos ou contratação de algum profissional em específico realizam-se na base da argumentação e consideram as opiniões de todas as integrantes.

Não é novidade na área artística a diluição da verticalidade nas realizações criativas e nas companhias. Essa também é uma perspectiva até mesmo nos meios corporativos, nas organizações não governamentais e nas instituições. Um dos primeiros artistas a tratar da horizontalidade – trazendo uma publicação sobre o tema – das relações em um grupo de teatro foi Antônio Araújo no processo correspondente do Teatro Vertigem. O autor e diretor nomeou esse procedimento como um “processo colaborativo” muito vinculado ao processo criativo em si. No entanto, o processo colaborativo distingue-se de uma criação coletiva, pois nele os papéis de encenador, diretor e iluminador, por exemplo, continuam existindo, porém se encontram num espaço de troca em que os pontos de encontro dos materiais propostos são compartilhados – esse seria um modelo aplicado por eles naquela data. Segundo a definição de Araújo (2012, p. 1), o processo colaborativo se constitui

[...] numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

Esse mote de diluição de hierarquias na Andaime Cia. de Teatro vai além das encenações e das *performances*, dando uma autoria coletiva a todos os trabalhos realizados até aqui. A autoria coletiva está permeando o grupo como modo de funcionamento em si e tem por premissa levar em consideração pensamentos de maior *expertise*, ou a própria democracia. Outro colaborador desse pensamento é o professor de dramaturgia Luiz Alberto Abreu, que reflete sobre a dureza de colocar em prática esse método. Segundo ele, o equilíbrio advindo da hierarquia agora procura respostas na ausência desta. Os acertos realizados em um coletivo são permeados também pelo confronto.

É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de ideias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo. (ABREU, 2015, n.p)

Refletindo um pouco sobre essas definições e constatações, acredito que a Andaime Cia de Teatro sofra de uma democratização exacerbada, ao mesmo tempo em que beira a anarquia. Mas não há como afirmar se justamente isso nos leva além no âmbito das realizações ou se gera algum tipo de impedimento real. É sabido que dentro dessa lógica trabalhamos e entendemos que essa voz do conjunto ressoa em nossas práticas.

É por meio dessa diversidade de opiniões – e isso implica dizer uma diversidade de querereres, ou seja, de intentos –, que a Andaime se guia. Ouvir, escutar, calar, contradizer foram verbos presentes durante as criações. O processo de cada espetáculo foi único. *(des)esperar* surgiu do trabalho de conclusão de curso de bacharelado da UnB, enquanto *Serpentes Que Fumam* veio do desejo de se fazer uma segunda pesquisa, e assim encontramos o *Manifesto Futurista* como mote. *Poéticas Urbanas* foi fruto da leitura e da publicação da obra *Entreaberta*, da atriz e integrante Patrícia Del Rey. *Saci é uma peça!* foi criado especialmente para ser apresentado em um festival internacional inusitadamente concebido por um convite de um festival internacional em que criamos especialmente para apresentar nessa ocasião, *Dois ou Três Dedos* foi montado com base em um edital. Por fim, *Aprè Deprê* surgiu como resposta a um convite especial de um programa específico de teatro para o ambiente do entretenimento justamente dentro de um Bar.

As metodologias das criações diferem por completo dentro das peças e dos projetos. Não temos um ponto fixo em que nos apoiamos. A multiplicidade de expressão também é nítida quando observamos cada processo e cada resultado. Existe um contexto presente de atualização de discurso naquilo que está sendo criado. Leituras que procedem no tempo atual guiam alguns dos pensamentos revertidos para a cena. Trago como exemplo *Serpentes Que Fumam*, montado no ano de 2009, quando pouco se falava em ocupação da cidade ou em tempos relacionados a essa velocidade estonteante que permeia nosso cotidiano, ou ainda o espetáculo *Apré Deprê* (2018), onde o panorama político especialmente figurado naquele momento foi o mote, provocando sensações de angústia, desesperança, apatia e medo. Esses elementos são associados no tempo de diversas formas, uma delas é o tempo de duração da peça – três horas e meia – mostrado em um angustiante cronômetro regressivo estampado em projeção no *Apré Deprê*.

Como dito anteriormente, os diferentes saberes que se somam quando falamos dos indivíduos que compõem o grupo são recuperados ou aproveitados em todas essas vivências a

fim de promover a troca e a multiplicação das experiências de cada um. As considerações feitas até aqui representam apenas a introdução e a apresentação dessa companhia que tem uma variedade de trabalhos em espaços não convencionais e segue trabalhando ao longo desses 13 anos apenas com autoria própria dentro de uma realidade brasileira que pouco favorece a continuidade da pesquisa e das criações cênicas.

De todo modo, neste registro segue uma possibilidade de pesquisa no âmbito acadêmico. Reforço o recorte dado ao conjunto de ações *Serpentes Que Fumam*. Para iniciar o reconhecimento do objeto, sistematizo, e em seguida mapeio informações de cada *SQF* que será avaliado, ou citado, nas reflexões dos capítulos elaborados.

1.2 *Serpentes Que Fumam*

Serpentes Que Fumam é o segundo trabalho da Andaime Companhia de Teatro, e seu processo criativo teve início em 2009. O projeto foi elaborado com base no *Manifesto Futurista*¹⁰ de Felipo Marinetti, publicado em 1909 pelo *Le Figaro*, na Itália. Seus moldes de dramaturgia, interpretação e encenação estão ancorados nos conceitos do teatro sintético e do teatro pós-dramático.

Segue aqui o *Manifesto Futurista* para visualização e apreciação de pontos significativos para esta criação:

1. *Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e do destemor.*
2. *A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.*
3. *A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.*
4. *Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.*
5. *Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.*
6. *É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.*
7. *Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.*

¹⁰https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista

8. *Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.*
9. *Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.*
10. *Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.*
11. *Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.*

Falarei sobre o *Manifesto* por diversas vezes, citando itens e contextualizando-o em intenções e estruturas. Aproveito este momento para defender nossa inspiração, que não está calcada no intuito fascista e machista que porventura o manifesto traz. A inspiração baseia-se muito mais na capacidade de ironizar o próprio tempo e exaltar as características intrínsecas da sociedade e no desejo desperto da exaltação da realidade da qual não se pode fugir como mote de uma força criativa agressiva capaz de invadir o espaço-tempo em que atua no intuito de um tangenciamento ao outro.

O Movimento Futurista buscava deslocar o foco do objeto cênico para a ação. O valor que antes se atribuía aos elementos dramaturgicos (enredo, personagem, conflito) passa a residir no ato cênico em si: presença dos artistas, intenção de desestruturar as certezas do espectador e do próprio ator.

Serpentes Que Fumam configurou-se como um conjunto de ações elaboradas em locais públicos e em locais público-privados. A companhia saiu da caixa preta atraída pelo barulho e pela fumaça dos carros, pelo tempo acelerado e pelas pluralidades desses lugares.

Desde sua criação o trabalho foi apresentado cerca de cinquenta vezes. As ações já foram executadas em cidades como Brasília, Campo Grande, Belo Horizonte, Porto, Praga, entre outras. Os *SQFs* foram criados com caráter processual, tentando convergir em sua elaboração conceito e metodologia.

O conteúdo inicial foi pensado considerando-se alguns princípios, tais como a ideia de programa de Eleonora Fabião (2009, p. 4) – “*Um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada*” – em consonância com os princípios dos futuristas e dos surrealistas desse deslocamento da obra acabada tendo como característica o imprevisível visando à coragem, à audácia, e a poesia como caráter violento.

A busca de uma aproximação direta com o público por meio da desconstrução da ficção e do ato da representação numa intenção de dessacralizar a arte, rememorando *a live art* numa busca do espontâneo e do natural constitui o impulso criador de nossa parte. Não existe nenhum intuito de inovação nessa atitude, pois esse é um movimento que vem sendo construído ao longo dos anos. Desse modo, podemos citar diferentes exemplos dessa aproximação ou dessa participação direta, tais como o Grupo XIX¹¹ ou a Companhia Hiato,¹² bem como Corpos Informáticos, coletivo conterrâneo da Andaime Cia de Teatro.

Ao longo de alguns meses buscamos espaços que dialogassem com essas propostas. Foram então concebidas ações distintas em que atores e público se encontravam em um mesmo balcão. Elementos cênicos e dramáticos são elaborados especialmente para cada local e tempo específicos, tendo sido realizadas 21 ações diferentes.

Cito agora todas as ações que já executamos. Ações, aqui, significa dizer *performances* ou intervenções urbanas, são elas: *Aniversário de Quem?*, *Dia de Sol*, *Manifesto 22*, *Ação Geral*, *Show da Murcha*; *Churrasco no Buraco do Tatu*; *Carnaval silencioso*; *Licença Poética*; *Da Paz*; *Pizza*; *Prisão da alma*; *Ensaio Geral*; *Pout Pourri*; *Queimada de Sutiã*; *Toco uma para você*; *Onde as pessoas se escondem?*; *Supermercado*; *Salão de Beleza*; *Agrópera*; *Cinema Sintético*; *Vamos dar as mãos?*

Nesta dissertação darei foco às seguintes ações, ou *SQFs*, como as chamarei por diversas vezes: *Aniversário de Quem?*; *Dia de Sol*; *Manifesto 22*; *Show da Murcha*; *Churrasco no*

¹¹Há 18 anos o Grupo XIX de teatro tem um trabalho contínuo de 18 anos, com uma pesquisa temática e dramaturgia própria, uma pesquisa estética de exploração de prédios históricos como espaços cênicos. <http://www.grupoxix.com.br/>

¹²A Cia. Hiato nasceu em 2007 e sua sede fica em São Paulo. A companhia Investiga novas dramaturgias e formas cênicas que suscitem o questionamento à diferença. <http://www.ciahiato.com.br/>

Buraco do Tatu; Carnaval Silencioso; Pizza e Ensaio Geral. A fim de elucidação para as leituras posteriores, explico a seguir de que forma se constituem esses *SQFs* na prática.

A ficha técnica de todos os *SQFs* é comum. Todos os integrantes da companhia atuam como *performers*, são eles: Ana Luiza Bellacosta; Júlia Ferrari; Kamala Ramers; Larissa Mauro; Lucas Ferrari; Marília Carvalho; Patrícia Del Rey; Roustang Carrilho e Tatiana Bittar (e Leonardo Shamah, ex-integrante da Andaime desde agosto de 2020).

No primeiro momento da criação e da concepção tivemos a colaboração de Márcio Menezes, Hieronimus do Valle e Carlos Fino, que hoje seguem caminhos individuais, mas nos deixaram para sempre suas valorosas contribuições.

O projeto teve subsídio do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2008 e apoio do Fundo de Apoio à Cultura 2009, tendo participado dos seguintes eventos: 6ª Mostra de Dramaturgia do DF; Festival de Teatro de Rua Porto Alegre; Festival Fora do Eixo; Aniversário de Brasília; Festival Hotspot; Satélite 061; Festival de Teatro Brasileiro; Serralves em Festa. Em 2019 esteve na República Tcheca para integrar a 14ª Quadrienal de Praga, evento internacional de *performance* realizado desde 1967 e considerado um dos maiores do mundo.

Aniversário de Quem? (figura 7)

Espaço: espaço público-privado; cartórios, instituições ou edifícios de burocratização do cotidiano.

Elementos: bolo, vela de aniversário (em formato de interrogação), salgadinhos, docinhos, balões, lembrancinhas, música ao vivo.

Figurino: roupas coloridas com tons fortes e cores primárias e chapeuzinho de festa de aniversário de criança.

Ação: entrada do primeiro *performer* com os salgadinhos; após cerca de sete a oito minutos o segundo *performer* entra com as lembrancinhas; depois mais um integrante entra com os docinhos; e após alguns minutos sucessivamente todos os *performers* adentram o espaço, gerando sua transformação. Neste processo, aquelas e aqueles presentes no estabelecimento estão tomados por uma curiosidade construída por essa ação cênica de inserir elementos universais, ou símbolos, que denotam a realização de uma festa de aniversário. Incentivado pelos *performers* por meio da sua presença e por elementos que carregam consigo, o público se questiona de quem é o aniversário, remetendo ao título dessa ação – *Aniversário*

de Quem?. A dramaturgia foi então construída pelos *performers* e pelos elementos cênicos e desenvolve-se dentro dessa pergunta central para que, por fim, no clímax da ação, os últimos elementos entrem em cena: bolo com vela de interrogação, balões de gás hélio e o músico com violão para que todas e todos cantem os parabéns.

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=Rc9s_IGEKM8



Figura 7. *Aniversário de Quem?* Brasília, 2010. Foto: Thiago Sabino

Dia de Sol (figura 8)

Espaço: espaço público; lugar ao ar livre.

Elementos: piscina, guarda-sol, cangas, cesta de piquenique, cadeiras dispostas como plateia (às vezes).

Figurino: biquínis e sungas com *designer* dos anos 1960.

Ação: o processo de montagem se dá aos poucos, gerando desde seu início a curiosidade das pessoas que passam. O caminhão pipa chega com a água e enche as piscinas. O espaço é

disposto de forma harmônica, remetendo a um lugar aprazível para diversão. Na ação em si a configuração de um espaço de lazer com atividades relativas, tais como frescobol, hidroginástica, campeonato de saltos e piquenique.

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=eccSoA_VQIU



Figura 8. *Dia de Sol*. Brasília, 2013. Foto: Tainá Lacerda

Manifesto 22 (figura 9)

Espaço: espaço público; rua de um ponto movimentado da cidade.

Elementos: cartazes com frases de manifestação poética, por exemplo: “O meu partido é um coração partido”; santinhos com o Manifesto, que tem 12 itens; carro de som e microfone.

Figurino: calça *jeans* e blusa uniformizada com o estêncil do símbolo do *SQF* e do *Manifesto 22*.

Ação: o percurso da ação é previamente acordado para cada cidade. Iniciamos o percurso com cartazes nas mãos e com megafone e microfone. Os *performers* caminham pela rua junto com os carros comunicando o manifesto. São realizados *jingles*, tais como “*o povo unido é gente para caralho!*”; ou “*eu vim aqui só para dizer: mas eu esqueci o quê!*”; ou gritos de protesto relacionados ao manifesto, que segue em seguida para conhecimento e melhor

compreensão do conteúdo. O microfone também é aberto ao público para que façam suas reivindicações.

Texto do Manifesto:

Queremos gritar à independência financeira do artista!

Ao serviço abstrato, ficcioso e conflitante que este elemento social, o artista, tem a generosidade de oferecer a humanidade!

Queremos gritar a não obrigatoriedade de definir a mensagem e o conceito.

Queremos exaltar o início do século XXI e todas as janelas possíveis que podemos acessar ao mesmo tempo. Queremos o retorno às janelas! Às muitas possibilidades de relações que se podem existir olho no olho!

Uma ode ao cheiro, ao toque!

Devemos atirar bombas nucleares em todas as redes sociais e desmoronar as certezas de pequenas micro celebridades! A mídia deve morrer hoje e levar com ela todo jornalismo corrupto e parcial e ainda, todas as celebridades por ela inventadas!

É direito e dever de todo ser humano artista ser antissocial!

Queremos o direito de sermos burgueses e de tomar coca-cola pra curar a ressaca!

Uma ode a boemia inspiradora e afogadora de mágoas! Devemos gritar o direito de consumir qualquer tipo de entorpecente até às 7h da manhã! Queremos o bar até às 7h da manhã!

Nós afirmamos que a partir de hoje, o teatro contemporâneo entra para a história, digo, para histeria, e acaba de nascer o novo teatro: o teatro 22! Que se abram as dramaturgias, as rubricas, os personagens, os conflitos, os psicologismos, as transições, que se abram os espectadores! Anunciamos que a partir de agora, todo e qualquer tipo de teatro será um jogo aberto onde a linha entre real e fictício é flutuante, ora real, ora ficção, ora real, ora virtual.

Nós, atrizes e espectadoras, jogaremos no mesmo time em uma arena fora da caixa preta!

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Eq4eASmb1SM>



Figura 9. *Manifesto 22*. Brasília, 2010. Foto: Tainá Lacerda

Show da Murcha (figura 10)

Espaço: espaço público-privado; lugares de locomoção, como metrô ou ônibus.

Elementos: brindes, pompom, microfone sem fio, música ao vivo.

Figurino: versão anos 1980, calças coloridas, *leggings*, maiôs por cima das calças coloridas e botas com polainas – a personagem Murcha veste uma peruca loira com um vestido branco e bota alta.

Ação: os *performances* entram em um vagão ou linha de ônibus com música e coreografia que parodiam o *show* da Xuxa da década de 1980. Em seguida, a personagem Murcha apresenta-se e convoca a participação das pessoas que assistem. Realiza-se então uma espécie de gincana, com brincadeiras de auditório. Estas são intercaladas com outras músicas, que também remetem às paródias do *show* da Xuxa. Ao longo do “programa” todas as participantes recebem brindes e colocam-se em evidência para o vagão ou para o ônibus, instituindo-se assim um protagonismo daquelas que se envolveram na brincadeira. Como

exemplo de brincadeiras temos o “*Quem tem?*” – a Murcha pergunta aos viajantes quem tem uma conta vencida dentro da bolsa ou quem tem crédito no celular ou ainda quem tem uma chave tetra.

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ngyOwLWB7H0>



Figura 10. *Show da Murcha*. Brasília, 2010. Foto: Tainá Lacerda

Churrasco no Buraco do Tatu (figura 11)

Espaço: espaço público; Buraco do Tatu em Brasília em dia de feriado ou domingo quando as vias fecham.

Elementos: todos os elementos que configuram um churrasco (carne, cerveja, gelo, mesas, porco inflável, churrasqueiro, música ao vivo).

Figurino: roupas extravagantes estilo Almodóvar; óculos de sol; vestidos e cores exuberantes;

Ação: deleite de *performances* e público no churrasco.

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=N07nRqncwAM>



Figura 11. Churrasco no Buraco do Tatu. Brasília, 2010. Foto: Tainá Lacerda

Carnaval Silencioso (figura 12)

Espaço: espaço público; rua – deslocamento determinado previamente pelas avenidas ou ruas.

Elementos: rádio pirata ou *streamming*, carrinho de bebidas, fantasias, estandarte, fones de ouvido.

Figurino: fantasias compostas de livre adaptação, alguns componentes repetem a tradição de usar a mesma fantasia todos os anos do bloco, e outras integrantes compõem ano a ano uma nova possibilidade.

Ação: por meio de redes sociais e divulgação boca a boca, além de mídia de assessoria de imprensa divulga-se o bloco de carnaval com percurso estipulado, horário e local de concentração. Os foliões (*performers* e público) seguem um trajeto pelas ruas e escutam a mesma música através de um set por meio de uma rádio pirata e *streamming*.

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=zakm8FLdit4>



Figura 12. *Carnaval Silencioso*. Brasília, 2017. Foto: Mídia Ninja

Pizza (figura 13)

Espaço: espaço público; lugares onde se constituem o poder, como Palácio do Buriti ou Praça dos Três Poderes.

Elementos: forno de barro, tochas, ingredientes para pizza, música ao vivo.

Figurino: roupas que lembram uma cantina italiana, como aventais chamativos.

Ação: consiste em montar um lugar agradável com tochas, esteiras e forno de barro, trazendo músicos e convidando as pessoas para comer as pizzas produzidas e assadas para serem servidas.

Vídeo: não existe registro audiovisual



Figura 13. *Pizza*. Brasília, 2011. Foto: Arquivo da Cia.

Ensaio Geral (figura 14)

Espaço: espaço público-privado; *foyer* do Teatro Nacional de Brasília.

Elementos: instrumentos eruditos, cadeiras e partituras.

Figurino: roupas típicas de músicos de orquestra (pretas e formais).

Ação: em frente a um local onde a orquestra oficial da cidade se apresenta forma-se uma orquestra paralela onde os *performers* tocam músicas e notas ruidosas.

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=VCE9vxJQpxU>



Figura 14. *Ensaio Geral*. Brasília, 2010. Foto: Tainá Lacerda

CAPÍTULO II – sem sí véu

“As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis

Elas desejam ser olhadas de azul

Que nem uma criança que você olha de ave”

Manoel de Barros

A dinâmica de estar nas ruas com ações performativas inicialmente possibilita a interação com as pessoas que ali se encontram, favorecendo a produção das artes, que estão em um campo sensível e cujas estéticas proporcionam a fluidez entre agentes e receptores. Neste capítulo pretendo dialogar um pouco sobre a recepção dessas ações, inserindo, desse modo, nosso fazer e nossos dispositivos para atingir esse público. Para tanto, gostaria de traçar algumas constatações a respeito das plateias que se foram formando ao longo dos séculos e nos descrever, sobre nós, pessoas que ao longo dos anos e da história vêm se formando e adquirindo algumas características específicas de comportamento em relação ao mundo.

Penso com base em apurações relacionadas aos conceitos de comunidade e indivíduo. Ao tratar do indivíduo vou me referir a ele utilizando inclusive o vocábulo sujeito por não ter encontrado nenhuma palavra feminina relacionada. Faço essas avaliações de conceitos do ponto de vista contemporâneo, especificamente neste mundo capitalista, sistema no qual estou inserida, sendo o ocidente e o Brasil os lugares onde me encontro. Entretanto, as referências que utilizo são oriundas de diferentes partes do planeta, pois entendo que as premissas são comuns. Algumas considerações, serão feitas levando em conta características sociais e de outros prismas. Elas nos mostrarão certos impedimentos que precisamos ultrapassar para que essa relação de intercâmbio ocorra.

Irei problematizar a questão do ser, que hoje se mostra numa condição de resguardo, apatia ou “ensimesmamento” para experiências externas. Alguns fatores nos impedem ou dificultam a realização de trocas ou de tangências sensíveis, como prefiro me referir. Todas nós estamos sujeitas a essa condição de inércia que, porventura, nos põe em obstáculo na realização de experiências, e isso veremos em breve.

Esses impedimentos aos quais me refiro são sintomas que nos acometem a todas, segundo evidências, por conta de um sistema falido. A questão é: como lidar com essa relação e que possíveis quebras em uma execução estética e poética que a Andaime Cia de Teatro propõe nas ruas, e em outros espaços ditos públicos, almejando o tangenciamento sensível desses corpos são realizadas para que haja uma disponibilidade ativa nesses encontros.

Quando digo “a busca do sujeito sensível por meio das ações performativas da Andaime Cia de Teatro” não me ateno, é claro, ao termo *performativo*, pois este é uma designação aberta que, como coloca Eleonora Fabião, “*trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida [...]*”, e sim à relação da dimensão do impacto desse sujeito sensível. Traçando possíveis encontros que acontecem nesse contexto em si, na outra, ou outro e na cidade, ao nos submetemos a suscetíveis estéticas, discursos e poéticas.

Dividirei meu raciocínio em dois tópicos: o subcapítulo 2.1 O fenômeno histórico coletivo estará voltado para pensamentos relacionados ao coletivo e ao âmbito geral, com um quadro expositivo das artes sobre essa narrativa. No subcapítulo 2.2 O ser em si voltar-me-ei especificamente para as memórias que compõem o sujeito.

2.1 O fenômeno histórico coletivo

A priori, vamos rever nas artes cênicas, *grosso modo*, como se vem desenhando a plateia ao longo dos séculos. Por meio de análises trazidas pela pesquisadora portuguesa Ana Pais (2018), visualizamos aqui a questão do público dos séculos XVII e XVIII, quando a prática teatral era de sociabilidade. Os espetáculos não tinham hora para acontecer, podendo ser interrompidos com aplausos ou vaias, e era permitido comer beber e etc. Fazendo desse momento, um momento em que “as manifestações espontâneas eram tidas como naturais e a atividade participativa se dava constantemente” (2018, p. 90). Ao final do século XVIII e ao longo de todo o século XIX começamos a falar de outro tipo de espectadora ou observadora: aquela submetida a regras de silêncio, horário e etiqueta, situação causando inclusive uma violenta estratificação social dividindo as pessoas entre as pertencentes às classes baixas e aquelas pertencentes às classes nobres. É possível confirmar ainda este ponto de vista da relação histórica com a autora Érika Fischer – Lichte que afirma: “*Foram promulgadas leis sobre o modo de se comportar no teatro que procuravam prevenir condutas ‘erradas’, causadoras de mal-estar [...]sob pena de serem aplicadas sanções a determinados comportamentos.*” (2019, p. 79)

Ao discorrer sobre esse fenômeno ocorrido no decorrer do século XIX, Ana Pais atribui essas separações estéticas que fabricam a nova espectadora ao surgimento, por exemplo, do auditório obscurecido e ao conceito naturalista da quarta parede, gerando definitivamente o confinamento do indivíduo “[...] *este fechamento acompanha o longo processo de*

confinamento do sujeito, em termos emocionais, à fronteira do seu corpo. A noção de transmissão de afectos é definitivamente erradicada dos discursos científicos e políticos.” (PAIS, 2018, p. 84). A autora faz uma verificação profunda das relações de emoção desse público vinculadas às políticas da época e aos moldes de interpretação que, relacionados às técnicas, visam à transmissão de emoção como função das atrizes e dos atores relativos a seu tempo.

Contudo, essa função vinculada a atores e atrizes – transmitir uma emoção “àquelas que veem” – coloca-nos justamente no caminho da discussão que nos é pertinente hoje. É notória a condição de não ação da plateia durante um período significativo de tempo na história, até tal imobilidade ser questionada. A relação de observação não é entendida como conhecimento por Jacques Rancière (2012, p. 8), por exemplo: “Quando fica em seu lugar passivo o espectador é separado da capacidade de conhecer pois não pode agir.” Ao se referir à passividade da espectadora esse autor está falando da traição à essência teatral que comunga com a coletividade. O ato de contemplar está ligado a uma exterioridade e a uma noção relativa ao platonismo, formando dissociações entre posse de si e realidade, entre realidade viva e imagem, por exemplo. As reflexões de Rancière (2012, p. 10) vão no sentido de integrar essa espectadora, sendo taxativo:

O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo ser na posse de suas energias vitais integrais.

Essa ideia de ruptura de participação por essa expansão da linha do tempo daquelas que frequentavam os espetáculos propostos gera outro tipo de apreciação ao longo de quase dois séculos. Essa abordagem nos serve para trazer uma visão geral das políticas implementadas e impostas por determinados acontecimentos que acabam por reverberar ao longo do resto da história da arte. Pensar nessa cronologia nos ajuda a nos ambientar para falar de um público de hoje. Qual a lógica a que estamos sujeitos agora, no século XXI, e que tipo de resquícios desse aprisionamento nos sobra em um comportamento de recepção?

Não vou alongar-me na relação de democratização do teatro e da arte, mas as mudanças estabelecidas nas regras de “comportamento” e o acesso das plateias dos períodos citados causam um distanciamento evidente entre a ação comunitária da sociedade para com as artes

cênicas. Nota-se aí uma necessidade de movimentos e rupturas necessários nestes tempos para que a reaproximação do sujeito se dê de maneira justificada.

Essa resposta de reaproximação então, se deu em breve, no século XX com o surgimento do *Manifesto Futurista* e do Movimento Futurista, do Movimento Dada e dos Surrealistas, isso acontece no sentido de transpor as relações de linguagem e promover uma relação direta com o público, convoco novamente a autora Érika Fischer-Lichte que descreve muito bem esse movimento.

A abolição de fronteiras entre as várias artes, repetidamente proclamada, e observada por artistas, críticos e estudiosos de arte e filósofos a partir dos anos 60 do século XX, pode ser definida como uma viragem performativa. Sejam as artes visuais, a música, a literatura ou o teatro, todas tendem a concretizar-se em espetáculos. Em vez de criarem obras de arte, os artistas passam a produzir, cada vez mais, acontecimentos, que os envolvem não apenas a eles, mas também aos receptores – observadores, ouvintes espectadores. (2019, p. 34)

Vê-se que a nova situação reverberou e desdobrou-se em diferentes linguagens, como arquitetura, pintura e música, por exemplo. Mas o fenômeno da *performance* em si e toda a amplificação de suas proposições só veremos acontecer no final dos anos 1950 com os Situacionistas na França e os *happenings* nos EUA. Como afirma Bishop, a *performance* é retomada nos anos 1990 por meio de uma multiplicação de iniciativas nesse sentido. Esses movimentos são relevantes para esse traçado respectivo: a participação do espectador, do público, da plateia, da audiência, ou, como convoco mais à frente, *iteradora*.

Nesse período, pouco antes do início dos anos 1960, seguindo pelos anos 1970, o desejo era restituir os discursos políticos na determinação de reduzir a distância entre artistas e não artistas. No período citado, juntamente coincidindo com nosso enfoque do *Serpentes Que Fumam*, a realização de eventos, encenações e diversos tipos de acontecimentos eram realizados nos grandes centros urbanos. O movimento de invasão dos espaços públicos era tido como um processo artístico ligado a uma arte engajada e proveniente das contestações surgidas de um movimento batizado de contracultura segundo afirma Brigida Moura Campbell Paes em sua tese de doutorado *Arte para uma cidade sensível*. (2018)

A proposição de quebra da lógica de afastamento, que se contextualiza numa dinâmica neoliberal, aparece justamente nesse espaço da cidade. Desde então, essa ocupação se deu de forma continuada por inúmeros coletivos e artistas individuais no mundo inteiro. Para a Andaime Cia de Teatro, o fenômeno de existir nas ruas iniciou-se no ano de 2009, e os mesmos

princípios de rupturas da arte feita tanto em 1909, mote inspirador para a companhia, quanto os ideais propostos por artistas do fim dos anos 1950 ainda fazem sentido para o grupo.

O que propomos para esses espaços e essa operação de estar nas ruas executada pela companhia são ações pensadas distintamente com qualidades particulares entre si. As ações têm diferentes cunhos e propõem diferentes dramaturgias, conforme elencado no capítulo anterior. A aparelhagem e os locais de atuação dessas ações são diversos e funcionam, acredito que funcionar não seja exatamente a palavra, mas agem dentro da perspectiva de aproximação por meio de *performances* e proposições variadas.

As ações performativas do *SQF* são realizadas nos espaços urbanos em contato direto com as pessoas que ali circulam. O intuito de provocar um rompimento no modo de funcionamento desses espaços, dito “normal”, é um dos objetivos do trabalho. Consideramos que as atividades surgidas nesse meio urbano desviam o mecanismo natural de seus fluxos pelo fato de a cidade subsistir de acordo com demandas e, por conseguinte, serem tomadas por necessidades de operacionalização e objetivação. André Carreira, professor da Universidade de Santa Catarina e diretor teatral, traz a ideia de que essas posturas e relações podem ser interrompidas nesse ambiente, e quando isso acontece se reforça a difusão e o alargamento da própria ação pelo mesmo ambiente:

Não obstante, o teatro que nasce da própria silhueta da cidade, que a toma de assalto, opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo “ordenamento” da cidade as condições para a decifração do espetáculo. (CARREIRA, 2011, p. 17)

Essa intensificação à qual nos remete o autor nos leva a pensar numa intenção genuína de ocupação desse ambiente, que é um organismo vivo com suas potências latentes, onde encontramos o lugar de pausa, de ruptura por meio da presença muito mais do que da representação. A ambientação não é tida como mera ilustração, não podemos chamá-la de cenário. Sua expressão em si é absorvida no âmbito de toda a conjunção. Ainda em consonância com Carreira, entendemos que “*a silhueta urbana é uma propriedade pública. E seus significados, que antecedem à intervenção teatral, compõem uma força intensa que interfere na performance do ator. [...] Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo.*” (CARREIRA, 2011, p. 14).

Portanto, a escolha do local de atuação é reforçar a intenção numa força que desestabiliza, no sentido de aproximar e acessar a outra/o outro. Em *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud (2009) garante que essa urbanização generalizada desenvolvida após o final da

Segunda Guerra Mundial permitiu um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos, sendo o local público, ou seja, esse centro urbano descrito, um lugar capaz de propiciar o acesso frutífero e adequado a tais reciprocidades. O cerne da urbanização – a cidade – é pensado justamente para as possibilidades mútuas. Ainda segundo Bourriaud, com toda essa mobilização em ascensão, “a obra” demonstrou-se cada vez mais aberta e, por conseguinte, vincula-se a outra/a outro sua integridade. Bourriaud afirma que a arte deve estabelecer relações e que esta vem se tornando cada vez mais relacional, o que ocorre por meio da evolução da cultura urbana mundial. Veremos a contestação dessa relação dentro em pouco.

Essa ambientação é diretamente ligada à questão da arte participativa. Quando a Andaime Cia. de Teatro invade territórios urbanos ela pensa minuciosamente em suas abordagens no intuito de unir-se aos habitantes daquele espaço. Considerando-se a proposta da companhia, as ferramentas de diálogo são diferentes de *SQF* para *SQF*, mas sempre utilizando na construção das *performances* ferramentas simples que conectem o sujeito a uma oportunidade de vivência e fala, tornando-o atuante nas intervenções. A colaboração para uma realização horizontal acontece por meio de um microfone aberto, como ocorre no *Manifesto 22*, pela disponibilidade de um mergulho na piscina ou comendo salgadinhos e bolo como convidado especial de um aniversário que ninguém sabe de quem é, integrando-se à festa naturalmente diante da gentileza dos anfitriões.

É possível ver nas ações eleitas aqui analisadas e reconhecer dispositivos igualitários e motes propulsores comuns que evidenciam uma troca. É por meio desses pontos semelhantes em construção que vemos a companhia e as artistas o intuito de desestabilizar o estado de ânimo vigente em ambientes escolhidos especialmente para cada acontecimento. Esse fenômeno ocorre quando transpomos a questão da representação e nos apropriamos de situações reais, estreitando o vínculo de participação que se dá não de forma ilusória, mas de maneira vital, quando ambos, propositora e executora da ação, agora cênica, precisam lidar com os aspectos transitórios que a cidade viva pulsa. E nessa relação ocorre a perpétua transformação de ambas. Nesse sentido, o que se observa numa ação dessa natureza é uma brecha vinculada ao que é produzido. A *performance* está em constante processo, não há finalização antes de se apresentar à cidade e ao público, a abertura do jogo ocorre numa completude possível apenas quando a situação está ativa.

Mesmo correndo o risco de ser redundante, é necessário respaldar mais fortemente o quesito da obra inacabada e a estética relacional seguindo com outros autores, como Han-Thies Lehmann, que ao falar da *performance* faz associação direta ao compartilhamento ao se referir a esse tipo de linguagem: “*Ele se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação*” (LEHMANN, 2007, p. 143); ou Umberto Eco, que se dedica a refletir especificamente a respeito da obra aberta nas artes:

As novas obras [...] não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete [...] que serão manifestadas no momento em que as fruir esteticamente. (ECO, 1971, p. 39)

Não há dúvidas de que a possibilidade de abertura na *performance* contemporânea é um tema presente nos estudos relativos a essa linguagem e, portanto, essa abertura gera uma participação, e essa participação gera uma relação. Em *Serpentes que Fumam*, conceitualmente, e em termos de discurso, os regimentos e os artefatos propostos pelas ações são estipulados com base em convites, a ocasião é produzida e pensada na busca de relações sociais. Nesses aparatos não há nada a ser entendido. Criam-se outras possibilidades de existir por meio de elaborações de caminhos, meios, fins e entradas numa insurgência de haveres.

Jaques Rancière em *A partilha do sensível* (2009) refere-se a uma teoria da arte que diz respeito ao regime estético e sensível. O que trata como regime estético da arte estaria dentro de um regime do modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Devemos considerar, sem grande rigor, que as noções de modernidade e pós-modernidade não são rupturas artísticas, mas uma reinterpretação daquilo que a arte faz, “co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2009, p. 37), de modo que o próprio futuro da arte não cessa de colocar em cena o passado, ainda segundo o autor. A arte performativa, da maneira que hoje a conhecemos, surge de um pensamento de revolução do sensível ligado diretamente a ideias de subjetividades políticas. Talvez isso evidencie a necessidade de resgate do teatro futurista no caso do *Serpentes Que Fumam*.

Essas influências relativas a movimentos artísticos, entre uns e outros, identificam um problema no cerne do próprio regime estético. Ao considerar a arte no singular, sem regras, hierarquias, temas e gêneros, esta poderia então, a própria arte, acabar com o critério da singularidade. O debate de Rancière não fomenta propriamente os efeitos respectivos à

sensibilidade, mas busca uma visibilidade do modo de fazer, sob uma ideia efetiva de pensamento, tentando acabar com as hierarquias do regime de representação. Fazendo-se valer do regime estético, o professor ainda nos traz uma premissa relativa à desmistificação da utopia vinculada às partilhas do sensível que nos trariam evidências de que esta, a utopia, abre mão da evidência sensível, estando vinculada ao caráter de que, uma vez imaginadas, ou sugeridas por palavras, ou imagens, nos remete ao que é palpável e visível num âmbito até mesmo de dominação. Portanto, a arte e a política são heterotopias (RANCIÈRE, 2009, p. 61).

Então, o que se propõe não é um lugar inatingível e tampouco idealizada, mas por meio de suas próprias contradições se reconfiguram e se tornam alcançáveis. Segundo Rancière (2009, p. 67), há uma estreita relação entre a produção e o trabalho, logo tanto a arte quanto o trabalho realizam uma efetuação material e uma apresentação a si do seu sentido de comunidade. O intuito de não desvincular a arte de outras práticas nos traz um caráter ainda mais físico com relação às nossas atividades, a esse devir, e esse devir-sensível de um pensamento aproxima-nos e equipara-nos a relações de trabalho ligadas a uma implicância substancial e visível, sendo desse modo associadas ao campo das ciências sociais, sempre envolvendo a sociedade e o processo democrático.

Esse modo de pensar e fazer das artes é tangível e soma qualidades de alcance em esferas não apenas estéticas, mas políticas. A tarefa de alcance desse diálogo, que para além de relacional é hoje em grande parte participativo, encontra alguns obstáculos em sua realização. Mesmo considerando que nessa urbe não estão pessoas absolutamente acessíveis e desimpedidas às atividades sugeridas por artistas, isso não nos impede de lograr êxito nas realizações propostas, tendo em vista que o compartilhamento urbano não faz parte nem de princípios de gestões governamentais, muito menos de um movimento tido como natural das circulações cotidianas, elas, as ações, reivindicam de maneira sutil o espaço aberto.

É possível detectar que essas elaborações, que possibilitam uma ordem diferente de espaço-tempo para promover uma desaceleração no circuito já instituído, contextualmente são uma provocação ao sistema, que não se deixa pausar. Invoca-se nessas realizações o propósito de questionamento vinculado diretamente à relação consumista e individualista do ser, não muito diferente do que nos narra Claire Bishop (2012) ao falar dos *slogans* referentes a maio de 1968, em que as notáveis transformações no campo das artes e da filosofia eram marcadas por essas reivindicações, ali mais explícitas e diretas. Para essa autora, as relações neoliberais não constroem ações sociais na comunidade, ao contrário, tentam destruí-las. Bishop, em sua

condição de historiadora e crítica de arte e na perspectiva aprofundada da arte participativa, expõe debates pertinentes sobre o assunto. Em primeira instância, jamais desassocia a dimensão política que cabe à arte participativa, abordando reflexões referentes à *ativação*, à *autoria* e à *comunidade*.

Em um breve resumo, tais tópicos seriam responsáveis pela arte participativa. Ao abordar a *ativação*, verificamos que esta se destina justamente à emancipação necessária na ótica da relação entre a experiência artística e o agenciamento coletivo ou individual. A *autoria* está vinculada à ausência hierárquica no processo de criatividade. Em vista disso, melhor que seja compartilhada. Por fim, no aspecto da *comunidade*, um movimento que venha a ser oposto ao isolamento, pois este é um dos frutos do capitalismo. Não é possível fugir de uma compreensão estética que esteja vinculada aos processos ocorridos a partir do século XX e voltados para a ativação de um sujeito, sem necessariamente vincular-se novamente, volto a dizer, à questão política.

Além de todos seus relevantes apontamentos para a compreensão da arte participativa, Bishop irá expandir as falas de Bourriaud e Rancière com o propósito de debater alguns pontos. Quando tratamos de comunidade, e portanto o senso de coletividade sendo parte da constituição sensível e estética que se vincula ao teatro, precisamos nos desfazer da relação binária designada por ativos ou passivos nesse horizonte com a intenção de não nos atermos a essa falácia. Apesar de terem sido apurados, não é por meio dele que avançaremos nas contestações. Seguem as considerações de Bishop (2012, p. 37-38):

Mas o binário ativo / passivo sempre termina em um impasse: ou uma depreciação do espectador porque ele não faz nada, enquanto os performers no palco fazem algo – ou, ao contrário, afirmam que aqueles que atuam são inferiores àqueles que são capazes de olhar, contemplar ideias e ter distância crítica do mundo. As duas posições podem ser trocadas, mas a estrutura permanece a mesma. Como argumenta Rancière, ambos dividem a população em pessoas com capacidade de um lado e aquelas com incapacidade de outro. O binário de ativo / passivo é redutor e improdutivo, pois serve apenas como alegoria da desigualdade.¹³

¹³*But the binary of active/passive always ends up in deadlock: either a disparagement of the spectator because he does nothing, while the performers on stage do something- or the converse claim that those who act are inferior to those who are able to the look, contemplate ideas, and have critical distance on the world. The two positions can be switched but the structure remains the same. As Rancière argues, both divide a population into those with capacity on one side, and those with incapacity on the other. The binary of active/ passive is reductive and unproductive, because it serves only as an allegory of inequality* (BISHOP, 2012, p. 37-38).

No meio da produção das artes não precisamos dessa distinção de papéis. A emancipação do espectador se dá não por uma posição ativa ou passiva. Esse sujeito não tem por característica ser absolutamente autônomo, completo ou autodeterminado. O sujeito pode vir a ser descentrado, e é nesse lugar de incompletude e atrito, no qual se sustentam algumas tensões, que Claire Bishop contesta Bourriaud – no desígnio da “arte relacional”. Além do contexto em si, é necessário se articular no que diz respeito à intencionalidade, considerando os tipos de relações produzidas, para que e para quem.

Não seria suficiente criar experiências interativas dentro de um contexto, mas a imbricação desse mesmo contexto no trabalho deve ser levada em conta. A comunicação estabelecida em tais relações deve transpor o aparato que promove esse ato. Ativar a observadora pode ser um ato democrático. Porém, noções democráticas devem sustentar a manifestação dessas experiências, de modo que não sejam apenas uma reprodução e possam questionar sua própria lógica. Nessa estrutura estabelecida, a intencionalidade valida a qualidade da relação estabelecida, sendo propositadamente articulada.

As tarefas que se colocam diante de nós atualmente são analisar como a arte contemporânea se dirige ao observador e avaliar a qualidade das relações com o público que ela produz: a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho. (BISHOP, 2004, p. 16)

Salvo então, tais considerações, sendo Bishop uma crítica das artes, de que maneira poderia avaliar o trabalho *Serpentes Que Fumam*? Talvez não tenhamos essas respostas. Contudo, observando os princípios apontados pela autora, quando postas em “cena” determinadas situações nos valemos de uma proposta em que dispomos nosso processo a céu aberto, e não nosso produto. Seu início, meio e fim são feitos e realizados com a colaboração dos sujeitos disponíveis. Por meio desses fragmentos de mim mesma como *performer*, do agenciamento da outra que atua, numa composição de autoria coletiva que só pode ser levada a cabo encontrando e irrompendo sem se definir entenderia como uma direção próxima do que a autora sugere.

É elucidativo pensar nas argumentações de Bishop para a discussão dessa arte que chega perto e relevar os modos como isso se dá. Retornando a um panorama aqui abordado, observamos algumas características e discussões que os movimentos artísticos vêm realizando

com o pensamento de aproximar suas reflexões, revoluções e diálogos estabelecidos entre valores, símbolos e percepções de sensibilidade, desenhando um percurso de possibilidades aos vínculos da comunicação.

Essa discussão dar-se-ia de forma bem mais alongada se fôssemos considerar tais momentos da *performance* e fôssemos relacioná-los aos momentos políticos vigentes, pois os atos participativos não eram dissociados das variedades ideológicas presentes em seus tempos. Hoje, diferentemente do que se vê nessas vanguardas, consideram cada artista ou coletivo lutas distintas sem um viés comum único e dentre essa concepção política, o trabalho que a companhia realiza estaria em conformidade com os objetivos provisórios, próprios das micropolíticas.

A micropolítica (em oposição à macropolítica: as políticas estatais, normativas e de ação massificadora) trata de um campo de poder que é invisível e abrange o campo político de cada ação e cada ato singular de produção de realidade. É uma atitude focada em questões cotidianas, nos direitos, nas ecologias, nas questões sociais e em tudo que afeta no dia a dia e nos organiza como sociedade. Trata-se de uma forma de recortar a realidade a partir dessas forças que produzem novas experiências e afetos. (PAES, 2018, p. 20)

As noções de afeto, subjetividade e sensibilidade estão interligadas e vinculadas ao fazer comum grupal, que logo se vê imbuído de uma missão ou função social associadas na maneira de intervir. Relacionado ao *Serpentes Que Fumam*, tomo como exemplo o *Carnaval Silencioso*, em que este campo de poder instituído visa à denúncia e provoca ao mesmo tempo uma organização passageira que nutre e estabelece confabulações. No último capítulo disserto sobre as qualidades específicas dessa *performance* e as associo a noções já expressas aqui.

Encerro esta digressão para entrar no âmbito menor do sujeito ao qual me refiro, que, por sua vez, integra as comunidades e as sociedades. Veremos em seguida novas referências na proposição de discorrer a respeito dos processos próprios do sistema que afetam mais uma vez as noções de julgamento estético, colocando em xeque a inteireza da nossa capacidade sensível.

2.2 O ser em sí

Nesse processo, entendo que evocar uma relação e uma realização nas artes é pensar no estímulo do fenômeno do sensível, impulsionando em nós um corpo disponível. Talvez seja sobre afetos. Se fosse sobre afetos voltaria em Ana Pais (2018), que diagnostica e defende que as estratégias de restabelecimento de contato físico marcam uma viragem paradigmática no tipo de relação estabelecida entre cena e público, inibida com o processo de disciplina deste último, iniciado no final do século XVIII.

Desse modo, ativar a dinâmica relacional por meio desses corpos é um componente fundamental da estética performativa. Desenham-se maneiras diferentes de estar em uma ação do *Serpentes que fumam*. Temos um bailado de sedução na folia do *Carnaval Silencioso*; um corpo corriqueiro e despojado no *Churrasco do Buraco do Tatu*; ou quem sabe a discricção do *Aniversário de Quem?*, enquanto posturas eretas são ensaiadas no *Ensaio Geral*. Esses desenhos de corpos são, além disso, a intencionalidade das dinâmicas de relação ali presentes. Essas digressões recaem sobre a ideia de corpo, da qual falarei adiante.

Para falar de nós, sujeitos contemporâneos, devemos também tomar o conceito de imunidade, que é o conjunto de defesas que nos compõem. A contemporaneidade trouxe-nos refutação a organismos estranhos, a fatos que nos tirem do caminho, designando-nos quase inteiramente ao preestabelecido, e neste caso as regras de consumo seriam as mais evidentes. Isso ocorre em vários âmbitos, e não apenas na esfera geográfica pública mas também nas redes de comunicação. As redes sociais e a internet, viraram um território público expandido. “*onde o debate se dá de modo orgânico, descentralizado. Ao mesmo tempo em que é também um espaço vigiado, controlado e definido pelas estruturas tecnopolíticas.*” (PAES, 2018, p. 12).

O controle respectivo acontece no sentido de balizar os comportamentos. Até aqui viemos nos comportando conforme padrões. A grande maioria das pessoas submete-se a algumas regras que pensam ser necessárias, submetem-se a padrões, subjugam-se a horários e temem: temem perder o emprego, temem ser rotuladas de diferentes, isto é, estranhas, isto é, não convidadas. Porém, somos tantos e tantas e somos outras e outros, exatamente o que somos: indígenas, negros, mestiços, pobres, terceiro-mundistas, brancos privilegiados, não há como fazer afirmações categóricas com pluralidades gritantes.

De todo modo, podemos pensar que esses padrões influenciam os indivíduos e grupos em uma sociedade de consumo, e nessa sociedade as atividades são ditadas pelo marketing, em que o gosto e o desejo são impostos ao sujeito e não produzidos por ele. Não existe um contato real com o desejo ou com o gosto. Portanto, o julgamento estético desaparece, e este é o objetivo principal da sociedade consumista. Stiegler vai além e faz um paralelo do consumismo com o desaparecimento do tempo.

O objetivo fundamental do marketing é menos criar gostos e mais criar repugnância [...] criar repugnância é uma coisa grave. [...] criar repugnância quer dizer, necessariamente, liquidar o gosto, isto é, o julgamento estético, e fazer de forma que as pessoas sejam tão tomadas pela necessidade de consumir que elas não tenham tempo de apropriação das coisas: o consumismo é o desaparecimento do tempo. (STIEGLER, 2007, p. 48)

A imunidade do sujeito é tema de diversos autores na contemporaneidade, como por exemplo Lygia Clark ou Byung-Chul Han, que veremos adiante. É importante perceber esse processo a partir do qual as pessoas vêm se individualizando e, portanto, vivendo um tipo de imunização ao todo. De outro modo, relatar o inconveniente ou obstáculo serve para elencar os possíveis dribles acionados na realização das *performances*.

A maneira como alguns mecanismos são acionados nos espaços públicos, portanto espaços políticos, de uma produção que é consciente, está vinculada diretamente a um corpo que se constitui politicamente por meio de discursos. Discursos coletivos, internos e ideologias respectivas que visam ser assertivas a esse quadro urbano dentro de um pensamento já esboçado, relacionado propriamente ao diálogo, que ainda convém acontecer nessa arte que se mistura ao cotidiano. *Serpentes Que Fumam*, ou especificamente o *Aniversário de Quem?*, *Ensaio Geral* ou *Show da Murcha*, por exemplo, encontram seu público em situações específicas de atividades próprias da vida diária – no caso, o cartório, a orquestra e o transporte público. As abordagens decorrentes dessas ações efetuam-se numa proposição de fricção do que está estabelecido.

Pensamos os acontecimentos dentro das ações com corpos e comportamentos distintos uns dos outros. Em o *Aniversário de Quem?*, a invisibilidade das *performers* no decorrer da ação é a possibilidade que experienciamos. Nesse contexto, a pessoa que se encontra no ambiente é estimulada não por algo direto vinculado a ela, mas por seu desejo interno relativo

à curiosidade e à identificação do código sugerido por nós, no caso os signos propostos de um aniversário, que são, por sua vez, universais. Sugiro aos que participam dessa dramaturgia sintética e se envolvem com ela no decorrer de sua apresentação que estão gerando potência – a sugestão iniciada pela companhia.

Esse exemplo serve para deixar registrado um dos mecanismos de procedimento vinculados à ação propriamente dita – o modo de agir e de atuar diante da situação já elaborada. Consideramos que essa invisibilidade é relativa à comunicação e ao modo de desencadear diálogos com a “plateia” para a qual nos “apresentamos”. Não se trata de estarmos de fato invisíveis, afinal temos objetos de cena e figurino que criam códigos. No entanto, a abordagem é silenciosa. O vínculo estabelecido com as pessoas que estão no local será dado por meio da identificação estética de algo que lhes expede a uma possível alegria e festa. Ocorre então que por meio desses experimentos e realizações esses indivíduos, na sua contextualização, são tangenciados por algo que lhes toca e chama a atenção.

Esse potencial sensível, que nos é natural, vem sendo modificado tanto em movimentos concêntricos como excêntricos. Para reações externas estamos nos alterando. Sob esse ponto de vista Paola Berenstein Jacques trata a problemática e pega emprestado de Georg Simmel o termo *blasé* para esse mecanismo de proteção da sociedade metropolitana. Esse processo de anulação do sensível do sujeito surgiu exatamente daquilo que a arte busca resgatar. De acordo com ela, “*para se proteger da onda de choques que modificam profundamente seu psiquismo e seu potencial sensível e subjetivo, o homem precisou se tornar blasé*” (JACQUES, 2012, p. 50). Esse é um mecanismo de fora para dentro.

Ao pensar no isolamento de dentro para fora encontramos as doenças psicossomáticas. Refletindo sobre essa sociedade e as evidências dessa anulação no sujeito, o pensador James Hillman (1995, p. 73) afirma: “*Uma sociedade que não permite a seus indivíduos ‘deprimir-se’ não pode encontrar a sua profundidade e deve ficar permanentemente inflada, numa perturbação maníaca disfarçada de ‘crescimento’.*” Essa é uma referência ao âmbito particular e singular do indivíduo, tomando o que ele chama de verdadeira revolução: a honestidade com sua psiquê.

A tentativa de uma possível relação pensando na ruptura de estados de ânimos automáticos vigentes na atualidade e encontrados na cidade é um dos motes da realização dos SQFs. O projeto de um conjunto de ações denominado *Serpentes Que Fumam* pensa em

maneiras de alçar esse sujeito a uma posição ativa dentro da obra. As noções de arte participativa buscam as condições de encenação e sofreram alteração para uma arte de dimensões mais reais que ficcionais, procurando uma dimensionalidade mais ampla.

Não entendemos a rua apenas como um espaço físico, enxergamos nela possibilidades dramáticas latentes. É nela que propomos transformar as relações vigentes e o cotidiano utilizando pequenos elementos que estimulem o espaço em poesia para todas aquelas pessoas que ali passam, transitam, caminham, moram e ocupam. No próximo capítulo dedico-me a maiores argumentações relativas a esse tema.

Os integrantes da companhia trabalham com a necessidade pulsante de afetar e intervir direta e indiretamente os frequentadores desses espaços, que são tomados de assalto por estéticas desenvolvidas, a fim de deslocá-los de seu cotidiano. Apesar de já ter utilizado neste texto palavras como intervenção ou espectador, chamarei de *iteratoras* as pessoas que porventura tenham participado das ações. Opto pela palavra *iteratoras* por entender que o termo “espectadora”, em sua etimologia, não abrange tão efetivamente sua posição, uma vez que se refere “àquela que vê”, e que entendo não se envolver com todos os sentidos da obra.

Iteração é um termo utilizado por Deleuze (1995). A professora doutora Maria Beatriz Medeiros discorre sobre o assunto mais precisamente em seu artigo *Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos*: “A arte que fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua e deseja ser aberta à participação é iterativa: a proposta (algo posto, pré-colocado), ao ser ativada, se redimensiona, se re-escreve” (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Iter significa caminho ou percurso no latim, designando um percurso livre, não pré-estipulado, portanto um processo arbitrário. A ideia de interação visa a um público específico, como o de videogames, por exemplo. A iteração está aberta às possibilidades da ação.

Os lugares de apresentação em nossas ações são previamente visitados para averiguação de público e conjunturas urbanas que compõem junto ao seu tema. Observar os locais de “apresentação” faz parte do processo. Neles podemos observar o ritmo e o perfil das transeuntes. A fissura que se busca imprimir ao cotidiano a fim de provocar o olhar daqueles que caminham e transitam é o ponto primordial do trabalho, pois se entende aqui que o transitar das *iteratoras* está condicionada a funções automáticas, o que não lhes permite trocar de direção. Na leitura de Stuart Hall encontram-se as primeiras evidências desse explícito

comportamento na modernidade: a produção dos corpos dóceis a serviço de uma sociedade da disciplina. Segundo Michel Foucault (2011), esse comportamento faz com que o poder e o saber sociais transformem o sujeito em um ser mais individual, isolado e vigilante.

O que é particularmente interessante, do ponto de vista da história do sujeito moderno, é que, embora o poder disciplinar de Foucault seja o produto das novas instituições coletivas e de grande escala da modernidade tardia, suas técnicas envolvem uma aplicação do poder e do saber que “individualiza” ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente seu corpo.” (HALL, 2011, p. 43)

Essa exposição do sujeito diz respeito não apenas àqueles que *iteragem* com a obra, mas também a nós mesmos, compositores, que também estamos sujeitos a esses procedimentos de isolamento que nossa era nos propõe. Para transformar a realidade limitante, propomos a busca constante de um estado de alerta por meio da desestabilização da nossa identidade e das práticas sociais propostas individual e coletivamente.

Assim, considerando as polarizações e os binarismos intrínsecos relativos ao comportamento automático predominante na nossa sociedade, torna-se necessária a procura de um pensamento eternamente desestabilizador na intenção de desenvolver ações que quebrem os mecanismos de fluxo ditados por essa sociedade de consumo. Entendo que artistas podem dar vazão a esse pensamento de quebra e ruptura, potencializando a diferença e o desejo num contexto de sensibilidade mais ampla.

De acordo com Medeiros (2005, p. 79) “*A arte é comunicação não linguística, voz do corpo, e cor do grito.*” A partir dessa perspectiva podemos pensar artistas como *queers*, com todas essas possibilidades de quebra: pessoas não acomodadas, não literais, desbravadoras.

A teoria *queer* é tida aqui como fonte inspiradora e posicionamento político. Um posicionamento *queer* vai além de um posicionamento individual e sexual. É compreendido como uma epistemologia, em que pensar *queer* significa questionar, problematizar, portanto atitude perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana e desrespeitosa (LOPES, 2008, p. 48). Nesse sentido, não se trata necessariamente de contrariar normas vigentes, mas colocá-las em xeque. Essa premissa é parte do fazer da arte e do mote das intervenções urbanas que a Andaime vem desenvolvendo ao longo desses 13 anos.

Esse mesmo pensamento também se encontra nos itens do *Manifesto Futurista*, o qual fez parte de nossas motivações de criação. Ainda como entusiastas nosso canto agitado pelas

multidões que trabalham propostas por Felipe Marinetti guiaram as ocupações da Andaime. Instituir um lugar de lazer em contraponto com um espaço corporativo como no *SQF Dia de Sol* é uma tentativa audaciosa, bem como foi uma ousadia executar uma orquestra de ruídos no *hall* de entrada do teatro onde se cultiva a erudição como fluidez estética. Essas quebras de paradigmas na proposta cênica necessitam de uma coragem não apenas pragmática relativa às permissões de realização, mas de uma coragem sensível e subjetiva que provoca a turbulência do óbvio na relação espacial e temporal vigente.

Não é ineditismo nem audácia do *SQF* a realização de propostas como essa, diversos grupos e coletivos têm efetuado esse tipo de ação, revelando, conforme dito anteriormente, a necessidade de certa parte da sociedade e de certos artistas de quebrar paradigmas com coragem, provocando turbulência.

Ao sugerir outro cotidiano no modo de funcionamento de estabelecimentos burocráticos, como, por exemplo, o cartório – símbolo do atraso da sociedade parasitária –, buscamos promover a transformação de um ícone de representação do Estado. Novamente pego como exemplo *SQF – Aniversário de Quem?*, que já estive em diversos lugares do Brasil. As reações dos frequentadores do espaço são diversas: já paramos em delegacias, já comemoramos com alguns aniversariantes do dia e já transformamos o quarteirão em festa.

Trago o exemplo das artes e das obras realizadas pela Andaime, foco da minha pesquisa no mestrado de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, mas esse pensamento estende-se a diferentes tipos de intervenção e arte realizadas hoje e já há algum tempo por coletivos e indivíduos que também estão à procura do que chamo de fissuras e deslizamentos para a tangência do sujeito sensível.

Posto isso, reforço que existem inúmeros movimentos artísticos significativos que procuram intervir nesse *establishment*. No entanto, não farei uma explanação histórica completa, nem mesmo breve, dessa abordagem, cito apenas Suely Rolnik no intuito de retomar o tema central no que diz respeito à obra de Lygia Clark. Na introdução do artigo “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark”, a autora faz uma breve análise da subjetivação e destaca o papel da psicanálise no final do século XIX no cuidado do indivíduo que está “imune à alteridade e seus efeitos de turbulência”, em referência à obra *Caminhando* e ao movimento de contracultura, evidenciando também a liberdade de experimentação “*na busca libertária de uma ressensibilização da subjetividade.*” (ROLNIK, 1999, p. 5).

Suely Rolnik, em 1999, falava de uma ressensibilização, referente ao movimento da contracultura da época. Em 2011, também Stuart Hall traz Foucault para a discussão com foco na individualização do sujeito para explicar o tema da identidade, tal qual são conceituadas hoje. Reitero essa questão com mais um autor, Byung-Chul Han, que escreve, em 2015, a *Sociedade do cansaço*, em que vê o sujeito reprimido pelo exterior, por aquilo que vem de fora, por um excesso de positividade exigido. Sua negatividade brota de dentro, e seu sistema imunológico fabrica anticorpos contra si mesmo. Chama esse sujeito de “sujeito do desempenho”, cujas doenças neuronais são doenças contra si mesmo. Desenvolve-se então uma era de produtividade e, por conseguinte, uma sociedade do cansaço.

O sujeito do desempenho traçado por Byung-Chul Han é o sujeito que vive na atualidade, numa era que ele designa como a era da produtividade, que não mais tem suas negatividades expostas. Tais negatividades não reverberam do lado de fora, produzem reações adversas para nós mesmas de maneira concêntrica, provocando doenças de autoimunização. Como subverter esse quadro? A procura por ativar sensações de diferentes naturezas nas pessoas que vivem na cidade é tarefa das construções dramaturgias que o *SQF* propõe: estratégias de discurso político confrontando paradigmas como chave de entrada, sem taxação de pré-conceitos, possibilitando-nos ouvir ao longo de alguns percursos e realizações o anseio e a voz daqueles que estiveram calados. Descobre-se *in loco* as distinções daquilo que é público e daquilo que é privado, de *iteragir*. Esse caminho é pré-concebido esteticamente, mas constituído e aprimorado na execução, na sua ação por todas e todos que cruzam nosso fazer, impulsionando em nós um corpo disponível.

Tantos autores aqui citados nos servem de respaldo para reiterar, exemplificar e demonstrar que tais características observadas em nosso comportamento – de insensibilização e imunidade – estão latentes há alguns anos, desde a sociedade disciplinar traçada por Foucault – na qual se visavam corpos dóceis – até a sociedade do desempenho ou sociedade do cansaço descrita pelo filósofo Byung-Chul Han. Pensamos sobre como podemos, de alguma maneira, atravessar esses estigmas histórico-filosóficos.

Estar em constante atividade de produção, cumprindo papéis específicos não causa brechas em nossas existências, não nos permite ativar questões preestabelecidas e lógicas representativas da nossa sociedade. Para o estímulo da sensibilidade e o abandono de binarismos amalgamados do nosso tempo seria necessário que tipo de atitude? Retomando a

teoria *queer*, não há respostas nem soluções no conhecimento – a teoria as coloca como questões intermináveis.

A Andaime Cia de Teatro encontra na cidade um ponto de partida para a pausa e para a ruptura. É a partir do barulho dos carros, da fumaça dos ônibus, da velocidade das pessoas, da poluição sonora, das normas e das regras estipuladas e seguidas pela maioria da população que encontramos brechas nas normatividades e deslocamos a ação da referência de sua locação designada. É preciso conhecer essas saliências vivas da superfície e das entranhas do território público como proposição em atos e desafios corpóreos, viver a cidade, dançar na cidade, dançar a cidade, deitar no chão, e gritar no shopping. Provocar com propósito de integrar. Determinadas ações tem caráter de insulto, desrespeito ou insulto mas sob a perspectiva de descobrir tessituras.

O direito à cidade é a ideia de renovar o espaço urbano, dar acesso a cidadãs e cidadãos com o intuito de transformar esses espaços. A ocupação e a luta por poetizar a cidade e as ruas é um princípio tomado por essas ações. Uma vez que as primeiras inspirações dos *SQFs* vieram do *Manifesto futurista*, no qual estruturas foram quebradas, e têm no movimento a ode à era das máquinas e da velocidade, é nas ruas que encontramos essa evidência. Dessa forma, todas as artes que acontecem – ações e intervenções da companhia – ocorrem para além da caixa preta, numa tentativa de aproximação do público espontâneo, desavisado, para quebrar as polarizações entre privado e público e romper ou cruzar fronteiras, ressignificando espaços. Ideias de rompimento e essas referidas polarizações merecem aprofundamento numa relação concreta com o objeto cênico. Esse tratamento será dado no capítulo em seguida.

No entanto, em termos conceituais gostaria de expor aqui ideias de transposições dessas polarizações não do ponto de vista físico, vinculado aos espaços, a respeito do qual falarei adiante, mas da ordem filosófica e ideológica. Para tanto, talvez seja importante considerar a qualidade da hibridação na descrição de Néstor Canclini (2019) como práticas e estruturas que existiam separadamente e formam outras e novas combinações geradoras de outros objetos e pensamentos. A multiplicidade de lógicas do nosso desenvolvimento permite então pensar nas suas possíveis transformações. Para isso, segundo o autor, precisamos pensar no que cada um ganha e perde ao se hibridar, e não reduzir a arte como discurso da reconciliação planetária.

A primeira condição para distinguir as oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico da compreensão universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável, conflitivo, da tradução e da “traição”. As buscas artísticas são chaves nessa

tarifa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e vertigem. (CANCLINI, 2019, p. XL)

Considerando a fluidez entre essas práticas e pensamentos e no intuito de cruzar linguagens e vertigem procuramos, nessa conjuntura socioeconômica, transitar em diferentes territórios simbólicos para pensar e possibilitar o híbrido. Reforçando esse entendimento, para os autores de *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais* a conceituação de hibridismo está na mistura e na conjunção de nacionalidades entre etnias e raças. Entretanto, esse movimento não é literal, “como na diáspora forçada dos povos africanos por meio da escravidão”, mas um movimento metafórico:

“Cruzar fronteiras”, por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre territórios simbólicos de diferentes identidades. “Cruzar fronteiras” significa não respeitar os sinais que demarcam – “artificialmente” – os limites entre os territórios de diferentes identidades. (SILVA, 2012, p. 88)

Desse modo, as normas da rua e de espaços público-privados são em parte subvertidas. Nenhuma das atividades é desenvolvida com autorização do Estado ou das administrações responsáveis. Esses espaços são tomados de assalto pelos *performers* de maneira lúdica, porém invasiva, ativando as múltiplas possibilidades do acontecer. A trabalhadora que volta para casa no metrô de todos os dias é surpreendida por um *show* de auditório, com microfones, brindes, tarefas e música ao vivo. Seu olhar condicionado do caminho desvia para a atividade realizada e sua participação é efetiva. Nesse mesmo metrô outros usuários jogam *Killer*¹⁴ com os demais passageiros desconhecidos. Esses jogos – chamados de ação e que vêm do conceito de programa, emprestado da *performer* Eleonora Fabião – são dispositivos sugeridos, justamente com o intuito de possibilitar um devir, aos transeuntes, como proponho no início deste texto, pensando nas rupturas do ritmo cotidiano.

Esse papel de uma parte do trabalho da arte produzido na atualidade, vinculado diretamente a um espaço-tempo compartilhado e que no teatro e na *performance* depende da presença física daqueles que atuam nessa arte, é intrinsecamente relacional, volto a afirmar.

¹⁴Jogo que consiste em piscar para os participantes a fim de “matá-los” – ganha quem sobrevive e quem descobre o assassino, ou o assassino quando “mata” todas as vítimas.

Reitero esse papel do artista na sociedade com Henri Lefebvre em *Direito à cidade* (2008, p. 116):

A sociedade em que vivemos parece voltada em direção à plenitude, ou pelo menos na direção do pleno (objetos e bens duráveis, quantidade, satisfação, racionalidade). [...] Necessária como a ciência, a arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma significação passiva, mas metamorfoseados em obra.

Pensar a arte e o trabalho do *Serpentes que fumam* como esse conjunto de ações que está na cidade, compartilhando um espaço e uma ideia dentro de uma contextualização sugerida a cada vez por um mote específico, tal como um aniversário, um jogo de queimada, uma brincadeira de auditório, por exemplo, é a arte de sugerir caminhos às *personas* que ali se encontram. Os caminhos decorrentes de programas – conceito de Eleonora Fabião – são pensados e repensados e por fim executados de maneira estética e poética com um caráter “improvisacional” justamente na medida em que se vale do outro para acontecer, num sentido de proposições e retornos inesperados.

Aqueles que circulam, moram, trabalham e convivem ou vivem nas ruas se deparam com um trabalho de caráter efêmero e inacabado para a provocação de uma presentificação que observo ao longo desse percurso. Aqui as ideias de risco, de coragem e de audácia encontram-se justamente na compreensão dessa relação de reciprocidade que não descansa. Gostaria de trazer três perspectivas distintas de *performer* e a relação com o corpo distintas, mas que ao meu ver dialogam entre si, em que essa reciprocidade e o sentido da presença se tornam mais evidentes neste trabalho.

Inicialmente, os conceitos que Richard Schechner estabelece soam familiares ao nosso fazer. O professor denominou de Teatro Ambiental o conjunto de transações relacionadas entre *performer* e público. Ele relaciona nosso agir dentro da arte da performatividade como uma encenação respectiva própria aos artistas, em que ela age e fala em nome de seu próprio eu, tendo como treinamento tudo o que diz respeito ao meio, ao espaço, à produção, etc. Desse modo, o trabalho é o próprio processo, o qual o autor considera impiedoso e interminável. Esse corpo não é dado como instrumento, esse corpo é você, e nada substitui a presença, sendo esta o aspecto fundamental de todo o treinamento. Esse desenho aproxima-se do caráter “improvisacional”, que anunciei anteriormente, na medida em que as respostas, ou o desenrolar

de determinadas ações, não têm previsão de desfechos categóricos. “*Se soubesse para onde estava indo e como chegar lá, seria impossível inventar e descobrir soluções em respostas aos obstáculos, conhecidos ou desconhecidos*” (SCHECHNER, 1994, p. 337).

Ao que foi dito sobre essa presença e sobre o estado voltado para o caminho muito mais do que para o resultado, podemos somar as considerações do estudo do corpo da artista e *performer* Eleonora Fabião. Estando nas ruas, onde há olhares e ritmos heterogêneos, é possível observar corpos distintos. De antemão, veremos na ação dois corpos: o corpo do *performer* e o corpo das pessoas que passam. O fenômeno de presença que o *performer* pode sugerir em emoções e reações será efetivado, segundo Spinoza, em Fabião : “[...] *o corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.*” (2008)

Os corpos em cena desencadeiam a potência das ações. Em outro artigo, “Corpo cênico, estado cênico”, a pesquisadora afirma: “O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva.” Ela conceitua então o corpo receptivo ou conectivo, que é relativo e está vinculado diretamente à reciprocidade e à complementaridade do outro. Digo então que as fissuras que queremos provocar nesse dia a dia dos espaços e o acionamento do sujeito sensível estão ligados diretamente a essa sensorialidade propositiva corporal que se faz no ato da intervenção por um corpo que está tomado pela relação, que se preenche na troca, de forma que estamos íntegros na atuação, disponíveis, e obrigatoriamente vulneráveis. Nas ações do *Serpentes que fumam* há um desejo de estreitar as participações no tempo do agora, valorizando o instante.

“O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). Paul Zumthor considera essa abstração pensando na ideia de *performance* e recepção no sentido do corpo como um sentido de projeção sobre o cosmo. A soma dessas relações para nós da Andaime amplia esse horizonte no que diz respeito a essas presenças corpóreas, nossas e das outras, trazendo uma vasta resposta conceitual por meio desses acontecimentos. Levando em conta que não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas é, em si, em princípio o conhecimento do corpo primordialmente pela ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível, Zumthor reivindica o termo “antipredicativo” de Merleau-Ponty pela noção de que o contexto é dado pelo acúmulo de conhecimento da ordem da sensação, e por alguma razão não afloram no nível da racionalidade.

[...] a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida indelével em

minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca um ser a cada instante desaparecido e, no entanto, sempre eu mesmo. (ZUMTHOR, 2007, p. 79)

Performer ou não, essa visão nos traz uma noção corpórea equiparada. Tais corpos carregam em si seus conhecimentos correspondentes e por meio da integridade, por nossa parte pela força da presença, desejam o outro, ou a outra. Esses corpos, ainda que próximos em concepção, não formam uma massa homogênea, ao contrário, são singulares. Ali, nos corpos, por meio da carne é que se origina algo anterior à visão, à audição, ao olfato ou ao paladar... o sensível (ZUMTHOR, 2007). É nessas ferramentas de registro e na pluralidade de sensações que a percepção se denota profundamente presença, evocando uma sensibilidade anterior ao todo.

sem – si – véu

sem

(latim *sine*)

prep.

1. Indicativo de falta, carência.
2. Condição.
3. Excepção.

Confrontar: cem.

elem. de comp.

Indica privação ou negação e é sempre seguido de hífen (ex.: *sem-cerimônia*).

si

s. m.

1. Sétima nota musical.

pron. pess. 2 g.

2. da 3.^a pessoa.

3. Sua pessoa.

conj.

4. [Brasil] Se.

adv.

5. [Antigo] Sim.

de per si: isoladamente; individualmente; independentemente dos outros ou do resto.

de si para si: no seu íntimo, consigo mesmo; de moto próprio.

em si: no seu ser; sem ter em conta as circunstância ou o resto; absolutamente, *abstractamente*.

por si: sem intervenção de outrem; espontaneamente, de moto próprio.

véu

(latim *velum*, *-i*, pano, cortina, máscara)

s. m.

1. Tecido transparente de renda, de seda, etc., com que as senhoras cobrem o rosto.

2. Mantilha de freira.

3. [Figurado] O que serve para cobrir ou encobrir.

4. Aparência; pretexto.

5. Trevas; amargura.

A analogia da divisão silábica da palavra é um devaneio simbólico relativo às multiplicações de um mesmo pensamento. As relações estabelecidas com o meio em que nossos

sentidos – visão, audição, por exemplo – estão comprometidos com o conhecimento de estar no mundo geram um acúmulo de lembranças e memórias. Mas é também por eles, e pelo que ocorre anteriormente a tais sentidos, que acessamos percepções capazes de não nos encobrir de um acúmulo memorial originado no corpo. Esse discurso originado no corpo é decorrente de percepções anteriores nas quais se origina *o imaginável*, e *a posteriori* recebemos isso como *poético* (ZUMTHOR, 2004).

Debruçar-se sobre as possibilidades desses mecanismos e de subverter a voluntariedade da cadência que influencia nossos bloqueios neuropsíquicos, aqueles processos de proteção que Georg Simmel¹⁵ descreve como *blasé*, permeia esse treinamento corpóreo.

Mas será que se trata de dar significado às palavras e à obra? Inversamente, trata-se da multiplicação subversa. Não é nada novo, é apenas contínuo. Não traz verdades, intuem-se coisas e sugere-se algo. Está em movimento.

Trata-se da possibilidade de recriar, de desentender e de possibilitar o desmembrar, como **sem-si-véu**, numa ausência do véu de si, ou ausência de si mesmo, com a possibilidade de desnudar-se sem a cobertura do isolamento, da privação da individuação,¹⁶ e assim sucessivamente.

Essa reflexão serve para almejar o poder de captar para além da racionalidade, da dicotomia, livrar-se de si no sentido de livrar-se da identidade construída, criar espaços para além das representações acabadas no intuito das pausas e dos espaços de esvaziamento, de desejos latentes, e desse modo entender o processo em andamento, inacabado, considerar o sensível.

É na reintegração e na horizontalidade das relações por meio do estímulo do sentido e da busca do desejo de resgate do tempo pelo labor artístico, pela vigília do pensamento que quer entender texto por água, *performance* por vida, desenho por culinária. Fazer *performance* na rua ao longo desses anos é uma maneira de tangenciar o outro e nele estar por segundos.

Essa mecânica de poder como anatomia política, conforme Foucault, nasce para o domínio do corpo do outro visando à eficácia e à rapidez para que esses corpos operem como

¹⁵Essa referência foi tomada pelas palavras de Paola Berestein Jacques, mas a obra do autor pode ser conferida em SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental: o fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

¹⁶Utilizo esse termo com base nos conceitos de Simondon: individuação – um indivíduo constituinte de uma vitalidade física e psíquica, onde as estruturas e funções completas da individuação se estabilizam pelo coletivo. “Ao dinamismo vital sucede a situação no mundo, modo de relação que se constitui no movimento da afetividade, pela percepção. Não só se verifica a inseparabilidade da individuação biológica do corpo entendido fisiologicamente com a individuação psicossocial, também fica evidente que relações coletivas estruturadas agem necessariamente no corpo, ainda que se apresentem como abstratas ou puramente conceituais” (VIANA, 2019, n.p).

se espera, como se determina, no intuito de instituir corpos submissos que respondam utilitariamente em termos econômicos, sendo mais aproveitáveis e mais obedientes. “Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma ‘aptidão’, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita” (FOUCAULT, 1987, p. 49).

A potência invertida de força como um corpo disponível para o encontro e para o outro dentro das ações performativas necessita de treinamento e modo de fazer específicos que ao longo desses anos de prática juntas desenvolvemos nos espaços urbanos, a capacidade de buscar a sensorialidade por meio das coisas reais, como cheiro, objetos e ritmos, e daquelas que não podemos ver. Essa predisposição exige atenção para a inversão do que nos é imposto naturalmente para transformar esses corpos dóceis (FOUCAULT, 1987) em corpos disponíveis por toda sua aptidão e capacidade que lhes competem.

CAPÍTULO III – Lugar: uma ode o vulgar

Chegamos ao terceiro capítulo desta dissertação e, aqui, o pensamento se volta para as potências particulares do espaço e suas relações com o modo de vida no qual estamos inseridos e para as particularidades desses lugares em relação ao projeto e ao processo exposto. *Serpentes Que Fumam (SQF)* foi pensado e experimentado a partir da lógica da cidade, dos espaços públicos e dos espaços público-privados. Neste capítulo o objetivo é destrinchar esse lugar urbano como latências de dramaturgia e inferir sobre qual diálogo é realizado nessas ações do *SQF* tomando como base os conceitos vinculados ao espaço em si, que nos geram materiais de significação¹⁷ para a ocupação, a invasão, o acontecimento ou o assalto.

Anteriormente, ao descrever a respeito dessas *iterações* sugeridas pelas *performances*, foi visto que, no decorrer dos anos, a *polis* era um ambiente cabível e suscitado por diferentes movimentos nas artes para propor a aproximação e a participação no âmbito estético de suas realizações. Nessa discussão, palavras como democratização e política permeiam o pensamento, discorro um pouco sobre essas intenções específicas e como as características da cidade-*performance* se dão no encontro do espaço público ou do público-privado com o sujeito que vivencia a *urbis*. Reforço que o espaço público e o espaço público-privado são o espaço eleito pela Andaime Cia de Teatro como lugar de criação do projeto *Serpentes Que Fumam* devido a razões múltiplas. Chamo de espaço público-privado aqueles espaços aos quais temos livre acesso, porém são direcionados para alguma função específica, tais como *shoppings*, cartórios e metrô. Quando estes não são transporte ou bem social normalmente são estabelecimentos vinculados ao consumo ou à burocracia. Notamos que os espaços ditos públicos são cerceados por leis e por excesso de trâmites administrativos.

A contextualização de espaço no processo de criação é o que dá entendimento a seus elementos estéticos próprios, sendo construídos propositadamente para desembocar em algumas dramaturgias elaboradas singularmente em cada uma das situações. As ideias multiplicam-se com base em suas circunstâncias iniciais, narrados muitas vezes neste registro, para uma conceituação e elaboração e, que podem ir além, uma vez que são expostas, no sentido processual das realizações, e não na mentalidade de resultados e produtos acabados. Estar na

¹⁷ Uso a expressão significação mas isso não implica dizer que se encerrem em si.

rua e realizar as ações é incessante contextual e conceitualmente falando, ainda que, por vezes, refute essas ideias.

Com base em ideias primárias, às quais recorreremos, o ponto de vista do risco e de outros elementos para uma poesia agressiva “*A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas*”(Marinetti, 1909) que estiveram presentes na inspiração primeira dada pelo Movimento Futurista, seu manifesto e derivados, como o teatro sintético, deram ordenações aos programas (*SQF*) concebidos, ou seja, as ações pensadas foram tomando forma, expressão e relevo diante da inspiração inicial e da espacialização que a cidade impõe. É importante ressaltar as devidas consonâncias e dissonâncias que a leitura do *Manifesto Futurista* implica. Essa consonância, ou o que vem a ser os aspectos que fazem sentido, está prioritariamente nas proposições de coragem e audácia.

A leitura esmiuçada dos elementos propostos nas linhas da publicação de Filippo Marinetti, ainda que com desacordo de seu intuito, e a tradução da interpretação desses pontos nos direcionam ao espaço almejado, logo, a cidade, as ruas, os espaços públicos que ditam nossos tempos e simbolizam, ao mesmo tempo, nosso sistema. Portanto, eleger os *site specifics* das *performances* vincula-se ao estado de exaltação proposto pelo futurismo. O que até hoje nos traz sentido é o pensamento de destemor, energia, ardor e luta! Mas não de uma movimentação em prol de uma guerra, ou glorificando militarismos e sentidos libertários fascistas. Ao contrário, como dito, no sentimento de ir ao impossível, como oferta o artista italiano. No entanto, afirmam: “*Nós já estamos vivendo o absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente*”, e nesse ponto faz-se a dissonância. Compreendemos que naqueles tempos a era da velocidade era representada por locomotivas, que designavam um tempo em aceleração. Hoje vemos a insurgência de tais tempos explícitos no dia a dia das grandes metrópoles, e nessa aceleração exigimos pausa.

Em um conceito físico e poético, “a velocidade diminui a superfície de contato,”¹⁸ essa realidade se dá nos tempos atuais e repercute de maneiras distintas no lidar da urbanização. A velocidade está impressa em nossos carros, em nosso caminhar acelerado, em nossas redes sociais, na transmissão de notícias, na sensação do passar dos anos. Da Revolução Industrial para cá trabalhamos para reduzir distâncias, do navio ao trem, do trem ao avião e assim

¹⁸ Poema “Cimento fresco”, de Patrícia Del Rey, da obra *Entreaberta* (2011). Este texto faz parte do espetáculo *Poéticas Urbanas* e é analisado na dissertação de Roustang Gomes da Silva Carrilho de Castro pela UnB intitulada *Performance e contaminação: A Andaime Cia. de Teatro e a criação coletiva Poéticas Urbanas no espaço urbano público*.

sucessivamente. A cidade reverbera o temperamento por meio de vias expressas, cruzamentos e horários frenéticos. Pensar que esse sentimento dita também nossos corpos parece óbvio. Assim, não irei alongar-me em relação às evidências relativas ao convívio social, pois alguns autores já se debruçaram sobre o tema, demonstrando fatores como distanciamento psicológico no intuito de preservar a integridade da vida por causa da intensificação da vida nervosa, como descreve Fraya Frehse (FORTUNA, 2009, p. 158). Esse paradigma da mobilidade no uso das ruas provoca espaços. Espaços estes no sentido de distanciamentos, segundo esse mesmo autor, e em Brasília a latência desse espaço parece ser ainda maior.

Na intenção de explicar os locais onde estamos atuando, penso em traçar breves panoramas sobre o conceito de cidade. Para tanto, inicialmente recorri à obra de Raquel Rolnik *O que é cidade?* (1995). A autora coloca-nos a cidade como o registro de uma escrita e materialização de sua própria história. As cidades também se desenham de acordo com suas hierarquias e seus conflitos, e é por meio de alianças e solidariedades que a comunidade urbana se faz (ROLNIK, 1995, p. 9). Essa cidade que a autora conceitua e expõe de forma geral é uma cidade que possibilita fluxos e que, em um pensamento utópico de urbanistas e arquitetos quando a cidade fosse planejada, não teria males. Isso gera uma grande ilusão, pois quando falamos em uma cidade viva necessariamente implicamos a relação de tempo-espaço em seu crescimento orgânico e, querendo ou não, como ainda nos mostra Rolnik, a influência da segregação natural ocorre no urbano. Para culminar em nosso foco, o *SQF* invade a ordenação e desse modo a dimensão política e ideológica das ruas de Brasília – cidade planejada – e de outras cidades, com outros exponenciais, mas num mesmo fluxo de pensamento de agir e lutar para gerar o pertencimento de nós, como agentes, e de todas que nos atravessam ao acaso.

Existe na história dos centros urbanos uma tentativa de dominação e higienização por parte das autoridades políticas (Rolnik, 1995, p. 24), que por meio de órgãos administrativos, que por ventura, buscam coibir ações, manifestações e ilegalidades. No entanto, no ir e vir dos habitantes existe um cerceamento não apenas pelos órgãos reguladores, mas também por repartições da sociedade, separada naturalmente por classes, situação reforçada pelo mercado imobiliário e por uma ceulema existente em nosso país, o que aumenta o isolamento de muitos e a marginalização de alguns corpos cidadãos.

Diante dos impactos vinculados ao capital, a cidade precisa ser pensada. Para tanto, vimos surgir o termo Direito à Cidade. Lefebvre vai cunhar esse termo em 1968, reflexionando uma ideia menos alienante no intuito de criar uma vida urbana mais dinâmica, mais divertida e

mais fluida. Esse direito vem sendo discutido por diferentes teóricos da área do urbanismo, tais como Manuel Castells, David Harvey e Jane Jacobs, por exemplo. Esse pensamento pertence à área das ciências sociais e não vou enraizar minhas concepções nele. Aqui, serve-nos absorver apenas alguns princípios a título de compreensão desse espaço como um espaço frutífero para a realização das zonas de abertura de encontro com aquelas que coabitam o mesmo lugar, dito público, conosco, entendendo essa “rua como acesso ilegal irrestrito”, ou socialmente significado como espaço de todos (FORTUNA, 2009, p. 142).

Além disso, com o propósito de pensar essa rua precisamos compreendê-la para além de um espaço geográfico. Segundo o antropólogo Roberto DaMatta, a rua, categoria também sociológica segundo ele, não se restringe apenas a uma coisa física, são entidades morais acima de tudo. Por esse motivo é capaz de despertar emoções, reações e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (1997).

Ainda de acordo com DaMatta, os espaços específicos estão equacionados a atividades específicas: “*Não dormimos nas ruas, [...] não ficamos nus em público...*” (1997, p. 38). A rua e os espaços públicos têm suas regras preestabelecidas e diretamente ligadas ao tempo. Sábados e domingos são diferentes de dias de semana que se compõem como tempos externos. Todas essas especificidades de tempo-espaço são avaliadas para que haja a ideia de ruptura e de debate no conjunto das ações realizadas.

Os espaços ocupados pela Andaime Cia de Teatro compõem não apenas a encenação da ação, mas se distinguem por sua conceituação elaborada que dá significado às ações, de modo que o que acontece no lugar pré-estipulado da ação às vezes só faz sentido se acontecer naquele local, utilizando alguns signos para prover novas significações. Essa determinação é parte fundamental da concepção.

O *SQF Pizza* é uma ação realizada duas vezes na cidade de Brasília. A ação de fazer e assar uma pizza no espaço aberto aconteceu em dois pontos: no Palácio do Buriti e em frente à Praça dos Três Poderes. A expressão “tudo acaba em pizza” foi muito utilizada no Brasil para descrever as ações de corrupção que ficam impunes. Os locais onde atuamos são justamente espaços físicos que denotam a estrutura de poder da capital federal. Quando digo que a determinação do espaço para a ação é fundamental para sua concepção me refiro justamente a esse complemento de significado que a arquitetura específica pode trazer.

Este exemplo, anterior é apenas uma das possibilidades semânticas que o espaço nos provê. Isso não significa dizer que sua estrutura de signos seja mais ou menos relevante que sua materialidade, a potência das presenças e dos corpos nessas sugestões de ação provoca uma intensificação do fenômeno vivido, dos quais a interpretação e as referências de sentido atravessam o campo da percepção. A virada performativa tratada por Érika Fischer-Lichte analisa exatamente esses processos nos quais a obra não se demonstra acabada com a independência de criação e recepção, o que ocorre é um acontecimento provocado e consumado com diferentes sujeitos para que no seu decurso experienciem transformações e possam se metamorfosear. A clareza entre significante e significado, e sujeito e objeto perde a polarização. (2019, p.35-42)

Pensando ainda nessa ausência de dicotomia queremos ingerir essa cidade como parte de nossos corpos num processo que seguem em fases daquilo que parece sólido até a intensão de uma condensação. Pensar na estrutura e na organização de cidade, da rua, dos espaços públicos e dos espaços público-privados imprimi desejos em nossos corpos urbanos, que experienciam a rua por meio de passeios, por meio de alongamentos a céu aberto, dentro dos carros na correria do dia a dia, e por outras tentativas de subverter como uma dança excêntrica em uma fila de lotérica, ou um assunto sobre prisão de frente dentro do banheiro de um shopping. De maneira caótica e simultaneamente organizada esboçamos questões latentes referentes ao tema em forma de prática e aliando as teorias e relevos de pensamento que surgem de reflexões alongadas entre nós.

É importante considerar que as análises dos locais por nós ocupados são feitas para identificar o tipo de escoamento estabelecido pelo espaço, quais as demandas que ele exige e que tipo de estratégia necessitamos para estar ali. Sob esse ponto de vista, a observação, os ensaios e a pesquisa de construção das intervenções foram e são construídas *in loco*. Ou seja, durante o processo de elaboração estivemos em diversos lugares a fim de recolher materiais relacionados ao dinamismo que eles nos propunham. Analisamos a atmosfera, o ritmo, as passantes, a paisagem sonora e também o grau de segurança de todos os pontos pretendidos para a *performance*.

Nenhuma ação do *Serpentes Que Fumam* tem autorização dos órgãos fiscalizadores, tais como Administração, Secretaria de Segurança Pública ou outros. A intenção explícita de trazer o risco na execução serve de mola propulsora para as *performers*. Esse caráter nos leva a um corpo atento e presente. A intenção de não nos submetemos a burocracias não vem a ser uma

ameaça por nossa parte, uma vez que as propostas de ação ali colocadas são versos de **um canto à liberdade** e ao direito do encontro com temáticas divertidas e prazerosas e que, todavia, se demonstram políticas sob o ponto de vista do acontecimento fora do *script* aos olhos dos arbítrios instituídos na regulação do Estado. Para nós, esse caráter político surge ainda da ideia de se posicionar como coletivo, almejando se portar com liberdade num pensamento democrático que agrega e comunga almejando *performances* de presenças igualitárias e populares.

Nossas atividades aconteceram em diferentes lugares da capital – Brasília. Também ocorreram em outras cidades do Brasil e em Portugal. Estivemos em locais como a Esplanada dos Ministérios, o *Foyer* do Teatro Nacional de Brasília, a Câmara Legislativa do DF, a Câmara Federal, o Senado Federal, a Praça Ary Coelho em Campo Grande, nas ruas de Porto Alegre e Parque Serralves, em Porto, Portugal, por exemplo – todos esses espaços constituídos como espaços públicos. As intervenções ocasionadas partiram do princípio do livre acesso, promovendo desvios em pistas de trânsito e montagens de “orquestra”, piscinas ou campo de queimada (essa ação não está em análise, *Queimada de Sutiã*, mas serve de exemplo), num ato de intrepidez e ousadia por transgredir fisicamente os espaços e as ordens instituídas.

Recorre-se ao passado mais uma vez, entendendo de acordo com a publicação *Futurismo: uma poética da modernidade* (FABRIS, 1987, p. 62) que “a coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia”, e estas eram qualidades do movimento como uma fusão de instância política, social e estética. A relação do teatro sintético ocorrido em 1909 na Itália surge como afronte ao comodismo de não-artistas, das pessoas que usufruem das obras e acontecimentos da arte. Suas provocações tinham um caráter de “tirar do lugar” na ambição de provocar o sujeito em situações desconfortáveis, tais como a venda de uma mesma cadeira para mais de uma pessoa, ou espetáculos que duravam o tempo de abrir e fechar a cortina. As sensações de agradabilidade condizentes as manifestações artísticas invocavam o corpo da espectadora para uma materialidade presente que invoca o comportamento de quem propõe e de quem participa. E segue em um caminho cada vez mais estreito para as intersecções com foco em inversão de papéis e criação de comunidades transitórias. (FISCHER-LICHTE, p.83) E é justamente no espaço urbano que criadores encontram esse terreno fértil para sugerir influências de percepções mais próximas com reações genuínas.

É indispensável rememorar que, *a priori*, ao se falar em cidade e espaço público ficamos a ideia de serem espaços de fato públicos, espaços democráticos. Mas não é possível considerar a rua e a cidade espaços democráticos, tampouco públicos. Considero necessário ser enfática neste ponto. Esses lugares são tomados por regras e leis vigentes em que a polícia/autoridades intervindo diretamente em qualquer ação que fuja daquilo que consideram “normal”. Por conseguinte, fica apontada nestas páginas uma relação que nos envolve pela definição do que Simmel considerou *blasé*, na proposição de não reagirmos aos novos estímulos, bem como no processo histórico de um comportamento “adequado” para uma fruição estética, e agora, por fim, a relação cidadina imposta por condutas severas de fiscalização. Temos razões suficientes para compor e reinventar a poesia com o desejo de aproximar para distribuir gentilezas a desconhecidos íntimos.

Trata-se ainda de voltar ao Direito à Cidade, que traz o conceito de liberdade diante dos aparatos disponíveis no plano urbano e também em termos simbólicos. É necessário distinguir as táticas e as práticas que precisamos desenvolver para o uso das ruas. Sutilezas são importantes para que, com tenacidade, sejam levadas a cabo as ações, como outrora colocou Leonora Fabião no conceito de programa. Quando realizamos *Dia de Sol* na Esplanada dos Ministérios fomos interceptados pela polícia, que chegou apenas depois de o caminhão-pipa ter enchido as piscinas. Fomos informados que aquela área era patrimônio e que a grama não suportava o peso do nosso cenário. Porém, como já estávamos instalados e as pessoas que ali passavam já se preparavam para o mergulho, as autoridades não conseguiram interceder e romper o ato. As atitudes de adentrar o espaço pouco a pouco ou nos organizarmos para uma ocupação plena são minuciosas, a título de cumprirmos nosso objetivo sem grandes ônus. No capítulo seguinte falarei um pouco mais sobre a relação com os órgãos reguladores na ação *Carnaval Silencioso* em específico. O sistema é regido por múltiplas regulamentações, e nem todas são visíveis.

O regime do capital, em princípio, é feito para funcionar de maneira ordeira e a força da economia para soterrar as pluralidades possíveis, inclusive de relação, capitalizando os hábitos em geral e, muitas vezes, causando uma insignificância no sentido da comunidade e dos lugares que ela habita. Desse modo, devemos ressaltar o papel da industrialização, que se fez presente no crescimento e na fundação de grandes capitais. A indústria é onipresente e leva e traz mercadorias, fazendo parecer que necessitamos sempre de algo ou de alguma coisa. Comemos o que vem da indústria, vestimos o que é da indústria, e assim podemos seguir em diversas

necessidades básicas tomadas por uma imposição da indústria como sendo real. O Estado pós-moderno reforça e prova a questão do consumo. Retomo a autora inicial deste capítulo, Raquel Rolnik, que afirma: “A indústria está na raiz da escravidão do nosso tempo. Provocando a homogeneização, não há tempo para o ócio ou devaneio. Que tomam conta de nossas subjetividades” (1995, p. 72).

Considerando um mergulho um pouco maior na relação da subjetividade e seguindo a ideia do pensamento que veio no capítulo anterior, levo em consideração Suely Rolnik e Félix Guattari, que, ao discorrerem sobre a cultura de massa, revelam a relação estreita com uma subjetividade homogênea produzida por esse consumo. Para tanto, a proposta é recusar esses modos codificados na premissa de um processo de singularização.

[...] recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com outros modos, de produção, modos de criatividade que produzam um singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver; com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são as nossas. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 17)

Tais questões nos trazem inquietações e deságuam no sentido de propor alterações em forma de crítica para essa sociedade, considerando essa vontade como um direito para a Andaime Cia. de Teatro e também um dever. Promover formas diferenciadas de estar nos espaços provoca a transferência de todo o ordenamento do sistema, gerando uma dilatação em ser e estar que nos compete como cidadãos. Tais engajamentos coletivos provocam uma liberdade de movimento em contingências veladas e reveladas para essas destinatárias desconhecidas longe dos funcionalismos presentes para transpassar as previsibilidades do cotidiano. Em André Carreira (2016, p. 28) vamos ver certas ações, como a invasão da cidade. Segundo o autor:

A invasão é um ato questionador do ordenamento da cidade e do sistema que rege, e neste contexto o ator é portador de uma inquietação que não aceita que a cidade seja apenas o espaço funcional, mas também um espaço lúdico redefinido pelas rupturas dos fluxos cotidianos.

Ao reconfigurar fluxos surge também a intenção de restabelecer a experiência de estar inserido nesse contexto para espalhar fluidez entre fronteiras de sentir e existir na cidade, gerando outros vínculos e assim deixando rastros nesse espaço que se configura ali como extraordinário. O espaço que vimos até aqui, público, mas com dubiedades em relação a ser um espaço democrático, se mostra seguro no que rege os aspectos de seus desvios subjetivos. No entanto, nem tão seguro quando visamos seus conflitos próprios da idiosincrasia do sistema. Para realizar as invasões numa proposição de poesia é exigido de nós um encorajamento duplo, pois essas circunstâncias desenhadas das ruas fazem com que a vulnerabilidade e a imprevisibilidade se conjuguem.

A cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo. (CARREIRA, 2011, p. 14)

Essa lida com as ruas gera uma fissura no cotidiano da cidade, utilizando o termo usado por Carreira, de maneira que, ao intervir nessa cidade, esse espaço não tem apenas uma função cenográfica, mas também uma função textual que redimensiona o contexto citadino sob uma abordagem específica proposta para cada ação. Carreira também intervém nessa crítica relacionada à cidade, numa postura de não pensar que esta siga apenas a lógica de consumo e seja somente um lugar controlado pelas regras de aparato estatal, mas entende que nela também existem espaços de convivência que possibilitam trocas criativas. No nosso entender, a rua não é tão somente um espaço físico. Enxergamos nela possibilidades dramáticas latentes: sua paisagem é ficção e possibilidade de criação por si só. É nela que intuimos transformar com pequenos elementos que estimulem o espaço, e o verso para todos aqueles que passam, transitam, caminham, moram e ocupam.

Por meio de longos exercícios de observação e pílulas de intervenção no ambiente urbano, a Andaime Cia de Teatro conseguiu e consegue diagnosticar determinados aspectos que propiciam o polimento da dramaturgia e sua concepção com um enquadramento burilado e aprimorado. Estou considerando aqui como pílulas de intervenção os momentos em que estivemos em locais públicos e público-privados, como banco e estabelecimentos comerciais, realizando “ensaios”, ou seja, testes compostos por microprovocações, sugestão de ação e desvio, observação com relatos, trabalhos corporais associados conceitualmente, realização de vídeos, entre outras possibilidades técnicas para que o polimento da ação acontecesse *a posteriori*. O acontecimento entre público e atrizes no momento da pesquisa já pode ser

considerado um evento teatral.¹⁹ Na rua não é possível isolar a audiência de alguma ação, mesmo que em fase de experimentação.

As operações ficcionais executadas na rua esbarram na transeunte de forma que ela se torna tanto observadora como participante. Esse acontecimento multiplica a narrativa do cotidiano em um mesmo contexto, onde vemos e somos vistos. André Carreira chama a isso de deslizamento ou fratura do cotidiano, enquanto a doutora Maria Beatriz de Medeiros dá o nome de cicatriz (2017) a essas ações que possibilitam reformular a significação dos espaços públicos por meio de jogos dramáticos.

Se pegarmos o ponto de vista de Cassiano Quilici (2015) na obra *O ator performer e as poéticas da transformação de si*, veremos que ele discorrerá sobre a arte performativa como expressão de possibilidade de transformação. O autor sugere outros modos de apreensão para “estar no mundo”, entendendo que as hiperatividades dos nossos tempos contaminam nossas vivências informais, e o estado de “inquietação de si” faz expandir nossos horizontes individuais, dando outros encaminhamentos para nossas energias. Portanto, a arte da existência surge com questionamentos ao moderno e ao contemporâneo e vai buscar fora dos lugares domésticos suas atuações. Essa produção singular que se relaciona à arte-vida não é apenas uma aproximação do produto artístico ao cotidiano, vai além do uso da paisagem urbana para ganhar outros caminhos de ser percebido e experimentado.

Transformação do cotidiano significa aqui a descoberta de um agir que não é mero esquecer-se nas ocupações, ou perder-se nos hábitos já cristalizados. Um agir renovado que começa com a mudança de qualidade da própria percepção. Um perceber que não decodifica o mundo no sentido de sustentar o agir mecânico ou apenas funcional. Uma abertura que sustenta o momento do espanto e admiração diante daquilo que surge, que passa, que desaparece. Um olhar que não quer prender as coisas numa representação que as fixa, não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos. (QUICILI, 2015, p. 143)

Para explorar as estratégias de crítica ao cotidiano e ao acontecimento poético, de acordo ainda com o que Cassiano propõe, a Andaime sugere lacunas de experiências estéticas que designam uma percepção alcançada dentro de um compartilhamento em situações provocadas no lugar do inusitado que fogem das atividades diárias que enfrentamos habitualmente.

¹⁹Conforme Ryngaert (1993, p. 6), a troca de olhares entre seres humanos funda o acontecimento teatral, ou a noção de teatralidade proposta por Josette Feràl, que afirma: “Somente existe o acontecimento da teatralidade a partir do posicionamento do olhar de quem observa desde a condição de ‘espectador’” (CARREIRA, 2012, p. 20).

Interferir no recorrente, no ordinário é uma tarefa que exige pesquisa. Para cada cidade, país ou bairro que tivermos a intenção de alocar nossas piscinas ou realizar um *show* de auditório necessitamos esboçar as qualidades da praça, o tráfego da rua, a rotatividade do cartório no intuito de melhorar a incursão.

Em vista disso, do ponto de vista empírico, entendo ser importante focar um pouco na cidade sede dos *SQFs*. Brasília, cidade ponto de partida da criação, como toda cidade e toda periferia tem particularidades. Essa relação de estar na rua e ser observado acontece em escalas menores em Brasília por ser esta uma cidade com um planejamento específico, onde o encontro de pessoas acontece apenas em regiões predeterminadas. Não podemos dizer que é nulo ou ausente, mas na capital federal é possível estar só em muitos lugares ao ar livre. Os determinismos arquitetônicos da cidade são mais severos, e sua organicidade é diferente da organicidade das outras *urbis*. Em seu planejamento, Brasília foi concebida contendo quatro escalas básicas: monumental, residencial, gregária e bucólica. Os amplos espaços vazios fazem parte do dia a dia daqueles que vivem aqui. Para pensar uma aproximação ou um corpo a corpo nesse espaço público que vise à participação da transeunte é necessário compreender a escala de paisagem, por exemplo, ou intervir diretamente em agendas já estipuladas pelo calendário da cidade. Não por acaso, para abarcar e encontrar um número maior de pessoas a companhia pensou em ir a espaços que abrigavam uma concentração dessas desconhecidas, que eram pessoas de várias partes do DF, e ali a entrada parecia livre, os locais público-privados.

Diante das monumentalidades e da expansão entre corpos, a Andaime Cia de Teatro elege seus espaços de atuação na busca da fricção, entrando em espaços privados que considera públicos pela dinâmica de livre acesso. A proposta de trazer um aniversário como uma celebração coletiva em um ambiente público gera uma aproximação direta por meio desse signo, em que o protagonismo da pessoa celebrada se desfaz e junto a ele a dos atores também, por serem meras convidadas.

Os motes e os dispositivos inseridos em cada ação executada são propositalmente colocados e realizados a fim de que causem a participação efetiva do sujeito da cidade. Dessa maneira, tornam-se coautoras e coautores da realidade produzida naquela ocasião. Reforçando os modos de participação surgidos encontra-se o *SQF Aniversário de Quem?*, que se intitula dessa forma muito pelo que se diz nos estabelecimentos, e mais pelos que estão ali do que pelos *performers*. A pergunta “é aniversário de quem?” é suscitada todas as vezes pelo público, e não por nós. Os elementos dramaturgicos já denotam a possibilidade de uma festa, porém não existe

o protagonista dessa festa, no caso o aniversariante. Assim, a dramaturgia desenvolvida até o ápice do parabéns acontece por meio da relação com esse conflito primordial “aniversário de quem?”. A partir disso, pessoas são acionadas, grupos se formam, e a dinâmica pacata e emergencial, sugerida pela resolução de processos daquele lugar, dá lugar a uma outra demanda, uma demanda ficcional proposta.

A ação inicia-se com uma das *performers* entrando no estabelecimento com algum elemento de festa clássico, como docinho, lembrancinha, salgadinho, refrigerante, bolo ou balão. Aos poucos outras *performers* seguem entrando no espaço também com elementos a tiracolo. À medida que o espaço vai sendo ocupado por essas figuras, o ambiente – que é propriamente burocrático e portanto tem seus mecanismos de segurança e engessamento – vai sendo tomado por essa dramaturgia, que traz um caráter gentil e inocente em sua essência.

A relação estabelecida entre os presentes ocorre por meio do reconhecimento da ação – a ação de uma festa de aniversário –, que tem seus moldes preestabelecidos na vida e encerra seu ápice no cantar *Parabéns para você*. Essa atmosfera construída e de aproximação com o público se estabelece naturalmente até que a comemoração aconteça, independentemente do reconhecimento da(o) aniversariante.

É interessante observar que esta é a ação que gerou o maior número de ocorrências policiais, de desconfiança, de embate com seguranças e outros quiproquós. Portanto, o que entendemos como uma proposição de festa e participação com caráter ingênuo o sistema entende como ameaça e como um ato terrorista.

Outra ocupação com aspecto oposto ao da aproximação tête-à-tête é aquela na qual nos colocamos como teatro paisagem em meio a essa escala monumental visando agora à audiência que vem de dentro de carros, ônibus e prédios: *SQF Dia de Sol*. Esse *SQF* já foi realizado na Esplanada dos Ministérios, no Eixo Monumental na altura da Funarte, na Torre de TV e em outras praças de outras cidades. As piscinas colocadas no espaço urbano em territórios de circulação intensa propiciam, como dito em outro momento, um espaço de lazer nesses territórios. A ideia é que essa construção seja realizada em dias de semana e em “horário de trabalho”, em meio à arquitetura representativa dos poderes do Estado e que assim se estabeleça uma fissura na paisagem, provocando o pensamento reflexivo acerca do fluxo e das demandas do cotidiano taxativo em que estamos inseridos.

O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro. (LEHMANN, 2007, p. 281)

Os textos produzidos por meio de imagens transitórias deixam inevitavelmente um rastro naqueles que observam e contemplam, provocando outra percepção que restabelece seus sentidos e referências. Retomando as qualidades próprias da cidade de Brasília, esta cidade atípica permite-nos trânsitos e fluxos muito diferenciados. Assim, seus tempos, suas praças não têm as mesmas características de cidades tradicionais, concebidas e emolduradas pelo tempo. Brasília em especial é moldada pelo planejamento e nos traz representações explícitas relativas às suas funcionalidades. É o aproveitamento disso que também tomamos parte.

As proposições apresentadas pelo conjunto de ações do *SQF* pretendem quebrar os hábitos e os limites dispostos geograficamente na estrutura da cidade levando à fluidez da construção dramática proposta. De acordo com Lehman, podemos considerar que as conexões no teatro pós-dramático propostas no espaço heterogêneo são imprevisíveis.

Ao contrário, o espaço teatral pós-dramático estimula conexões imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova “arte de assistir”, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática. (LEHMANN, 2007, p. 276)

É esse teatro proposto no espaço heterogêneo que permite emoldurar o cotidiano “sem molduras”, dando ênfase, desse modo, aos segmentos dessa vida e redefinindo-os (LEHMANN, 1999, p. 283). Na ação *Dia de Sol* já utilizamos cadeiras em disposição de plateia em frente às piscinas que fazem composição com o espaço. Ao colocar cadeiras, a ideia de moldura se fixa com maior precisão, e os papéis de *performer* e espectador definem-se com maior ênfase, caracterizando por meio desse elemento a codificação explícita do teatro propositadamente.

Pensando em outros termos, a narrativa contínua não está presente na *performance*, mas é possível notar a característica marcante, segundo Cohen, da realização da *performance* – a tríade atuante-texto-público. O atuante é chamado aqui de *performer*. O público, conforme venho afirmando, está dissipado e tem nossa atenção especial por todas as qualidades que a cidade de Brasília nos impõe. E, por fim, consideramos o texto.

Reflieto sobre qual texto está presente nas ações *Aniversário de Quem?*, *Dia de Sol*, *Pizza*, *Ensaio Geral* ou trazendo um novo exemplo: *Show da Murcha*. De acordo com Cohen, a palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais (COHEN, 2002, p. 29). Considero a princípio que esses signos têm vínculo direto com essa relação da cidade.

Quando a ação depende da relação imagética que o espaço propõe, como visto anteriormente, a arquitetura sugestiva como símbolo da burocracia, da autarquia e do poder está sendo contextualizada a fim de gerar um pensamento crítico. O aspecto vinculado a outras ações, em uma relação de paisagem e contexto simbólico notaremos que o espaço em si passa a ser textual, num pensamento coerente com o que André Carreira já havia dito, conforme citado anteriormente.

Repito em síntese as tomadas do espaço em cada ação. *SQF Dia de Sol* é realizado em um espaço que simboliza o poder do Estado e propõe uma ruptura por meio das piscinas. *SQF Pizza* necessita ser realizado no espaço onde a corrupção brasileira se concretiza. *SQF Aniversário de Quem?* invade estabelecimentos ícones do parasitismo burocrático com gentilezas a essas cidadãs e cidadãos que estão sendo massacrados por essa prática. *SQF Ensaio Geral* acontece num espaço reservado para a arte erudita, provocando um novo paradigma de apreciação da música. Por fim, o *SQF Show da Murcha*, por meio de brincadeiras de auditório e paródias, vai aos locais de maior movimentação – o trem, o ônibus e o metrô – nos horários de pico para revelar a miséria do dia a dia com humor e irreverência.

Em todos esses *SQFs* mencionados, o lugar específico diz respeito a toda sua contextualização e conceituação, de maneira que quando essas ações saem de seus lugares de origem seus significados e sua fluidez geram uma nova conotação, permitindo repensar e flexibilizar ideias originais.

Para alcançar esse caminho de performatividade é imprescindível gerar por meio de pequenos elementos e da ação dos *performers* ambiguidades nos sentidos das ações. Esse deslizamento de códigos e significados entre real e fictício provoca naqueles que observam e participam a sensação de cicatriz. Entre todos os sinais normatizantes que a cidade nos imprime incessantemente se abre a possibilidade da sedução pelos dispositivos propostos: “Deixar o

acaso penetrar os movimentos e permitir iteração. Inscrever a memória do tombo, dos tombos. Escrever o tombo da memória” (MEDEIROS, 2017, p. 8).

Estar na cidade e caminhar ou transitar pelo espaço urbano requer um pouco de automatismo. A necessidade de recriar a *urbis* e imprimir nela instantes de atenção poderia ser um desvio. Mas sob essa lógica de que se habita e se vive dentro de processos anestesiados, o que a *performance* da Andaime propõe em suas ações é um foco que abarque e abrace o transeunte numa ideia de criar relações por meio dos dispositivos que lhe chamam a atenção.

SQF Manifesto 22 é composto por um carro de som e algumas pessoas que se manifestam no meio da rua. A diferença entre tantos carros de som que passam e anunciam seu manifesto ou seus produtos está no conteúdo propagado, que provoca estranheza pela sinceridade e pelo paradoxo proposto em seus itens de reivindicação, proporcionando assim uma identificação e uma aproximação com os ouvintes. Este texto não tem significação relevante a título de uma reivindicação social clássica, mas diz respeito aos desejos dos artistas numa tentativa de eliminar a fronteira entre atores e plateia, de revelar suas raízes burguesas e de representar com oito pessoas na rua o intuito de ser uma multidão. É legítimo tudo o que é falado, e também o são todos os *jingles* puxados: “Eu vim aqui só para dizer, mas eu esqueci o quê”; “o povo unido é gente para caralho!” são frases do nosso imaginário ditas com a sinceridade de quem vive um manifesto.

Segundo Cohen, a eliminação de um discurso mais racional e a descontextualização textual que surge no teatro do absurdo fazem agora da *performance* um drama abstrato em que se pode ter uma leitura emocional da ação proposta e não necessariamente “se entende”, mas “se sente” o que está acontecendo. Neste caso, denota-se o esvaziamento da palavra como discurso ao transpor raciocínios realistas e explicitar a falência das máscaras da classe artística, que na rua agora expõe seus desejos e mostra suas qualidades de classe, como este outro item do *Manifesto 22*: “Não queremos definir a mensagem nem o conceito.”

A possibilidade de encontrar com pessoas a pé, de carro e ver essas pessoas saírem nas janelas para adentrar o espaço criado só é possível propondo a pausa e o instante de atenção. Estou chamando de “pausa” para reforçar o ritmo frenético que a cidade nos impõe: uma velocidade acelerada, enfrentada com o fetichismo da mercadoria que cultiva uma falsa sensação de “perda de tempo”. Essa imposição falsa e tirânica gerada pelos tempos modernos

nos leva ao paradigma da ausência da individualidade e, por conseguinte, furta-nos a diversidade.

Essa diversidade desaparece em razão de sua organização racional, que não se sustenta por ser um organismo vivo, tornando-se um ambiente caótico que mantém suas hierarquias discursivas. Essa noção de cidade pode ser degradante e combina movimentos contraditórios de estratégias socioculturais e poder que, num paradoxo, não dão conta de si mesmas. “Enfim, a organização funcionalista privilegiando o progresso (o tempo) faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não pensado de uma tecnologia científica e política” (CERTEAU, 1998, p. 161).

No projeto urbanístico que, *a priori*, exclui o encontro, descobrimos espaços para seduzir e para aproximar por meio do jogo fictício e absolutamente real como antídoto a anestésias provocadas tanto pelo planejamento arquitetônico quanto pelas estratégias estabelecidas pelo modo de funcionamento que a cidade atua: mobilidade urbana, calçadas, horários de silêncio, muros e tantas outras barreiras que se estabelecem naturalmente, reafirmando o lugar da sociedade do cansaço, herança da sociedade disciplinar na qual os corpos não dialogam mais e que *a priori* se moldam dóceis e imunes.

Entender a cidade como espaço cênico e como campo poético é deixar-se sensibilizar por todas as suas nuances, pensando que estes são campos composicionais de cena desde sua melhor paisagem até sua pior qualidade. A velocidade desenfreada com sua poluição não é higienizada para ser tida como local de trabalho. Ao contrário, são bem-vindos seu aspecto caótico, sua superlotação e também seu esvaziamento, sendo preparada para cada situação pela produção da Andaime uma estratégia determinada que corrobore com o tangenciamento entre realizadoras e *iteradoras*. Esse tangenciamento não é possível ser medido, pois se trata da recepção relacionada às ações.

Dimensionar ou comensurar essa vertente que diz respeito à outra não é possível nem em termos quantitativos e menos ainda qualitativos. Em alguns vídeos realizados ao longo do processo de criação e de execução e em alguns depoimentos captados por mim ao longo da pesquisa é possível notar o entusiasmo, a nítida participação e algumas sensações de estranhamento. Com essa constatação fica a sensação de que esse instante de atenção intencionalmente provocado acontece, e portanto a relação se estabelece. A experiência se dá fazendo com que o objetivo do trabalho *Serpentes Que Fumam* se concretize, efetivando uma

cicatriz, uma fissura, um deslize no espaço urbano. Pode ser visto um pouco da reação das pessoas diante da ação *Manifesto* 22, por exemplo, em <https://www.youtube.com/watch?v=VC7tqtNgm5U>.

Esses depoimentos não são prova de uma experiência, são relatos consideráveis de apreciação. Como nos traz Larrosa (2017), a experiência não pode ser conceituada, portanto como haverei de medi-la? A experiência para o autor tampouco é um experimento e não consiste em um dogmatismo – não há nenhuma autoridade nessa palavra. Podemos considerar então a experiência como algo prático que determina uma ação de paixão muito vinculada à passionalidade, à exposição e à abertura dessa prática.

Mas se trata de manter sempre na experiência esse princípio de receptividade, de abertura, de disponibilidade, esse princípio de paixão, que é o que faz com que, na experiência, o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade. (LARROSA, 2017, p. 42)

Por esse princípio de receptividade e disponibilidade, nessa concepção e etimologia relacionadas à experiência, a linha é de mão dupla. No caso dos *SQFs*, as fragilidades e as vulnerabilidades são bilaterais, servindo portanto aos *performers* e às participantes. Para as *iteratoras*, os mecanismos de abertura e disponibilidade ocorrem simultaneamente. O risco nas relações é latente, ativando o que aqui estou chamando de sensível, numa crença de que por meio dessa sensibilidade, dessa disposição do “*si*” constrói-se uma relação e a partir dela entende-se que ocorra uma experiência.

Algumas perguntas surgem desse encontro proposto, tais como: será que este tipo de relação estimulado pelas ações provoca ou altera esses sujeitos a ponto de enxergarem a cidade de outra maneira? Acredito que o pertencimento se modifica, que os olhos de atenção para aquele espaço sejam outros, numa ideia de presentificação daquele momento dado. E, é claro, a memória proporcionada por aquele jogo estético se fixa, mantendo assim uma sensação diferenciada do espaço que já existia.

A relação de presença pelos movimentos artísticos, ao longo dos séculos, foi muito diversa. As ocupações e os acontecimentos gerados pela Andaime talvez sejam a soma de diferentes processos já vividos e experienciados ao longo dos anos por meio de referências bibliográficas, e atuações em processos alheios diversos. Não sermos as propositoras de uma

performance faz com que a gente possa vivenciar relações com pontos de vistas diferentes usufruindo de diferentes experiências e agregando-as a nossa vivência.

A fim, ainda, de expor algumas identificações e referências, faço uma pequena alusão aos modos de lidar, ou a amostra de metodologia aplicada por artistas dentro dessa virada performativa, por entender que dentre essas ordenações também perpassam o nosso fazer. Os movimentos que sucederam o Futurismo e que tiveram uma relação muito estreita com o espaço urbano são: o movimento Dadá e o Surrealismo. Os fizeram de forma perseverante a provocação aos urbanistas e arquitetos a fim de reivindicar por um pertencimento. Onde o futurismo entendia o fluxo e a velocidade como motes de suas ações, o movimento Dadá tentou desmascarar a farsa da cidade burguesa carregados por um niilismo convicto. Já os surrealistas entendiam a cidade não somente como campo estético. Para além do banal, os surrealistas compreendiam o espaço urbano como um circuito mental que pode ser atravessado. O autor italiano Francesco Careri narra essas passagens de interesse e de concepção de cada grupo e nos leva a múltiplas reflexões e entendimento. Além do conhecimento desses motes e iniciativas que se conciliam em tentativas errantes, incoerentes e sem “usos interessados”, Careri descreve ainda sobre a importante arte da caminhada.

A busca por não se fixar, por nos permitir vagabundear, vaguear e flunar eram também a soma dos delírios dos Situacionistas que vão designar o termo *dérive*, na procura de zonas inconscientes da cidade como um projeto psicogeográfico. Esse movimento foi o que gerou, talvez, um dos maiores clássicos referente à arte e à sociedade que vivemos hoje, a obra literária: *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord, onde analisa a produção dos chamados Situacionistas. A obra de Debord propõe uma das primeiras reflexões vinculadas ao sistema que conhecemos hoje. A narrativa serve de base tanto para questionar dogmas, como para gerar parâmetros críticos para com nossa vida econômica. A relação de alienação pelas emoções é o que estagna e promove uma estabilização de poderes. Aquilo que desritma nesse processo atual em que vivemos, e no diagnóstico dos Situacionistas é a compreensão e usufruto do tempo de lazer. Naquela mesma ideia inicial desfazer uma solidificação desse terreno chamado urbano e condensar as possibilidades entre corpo-cidade, corpo sensível, corpo disponível, corpo relação para tornar líquida a ordem e o amalgama entre o acontecimento pensamos em alimentar o oco, o desprovido de sentido, a insignificância.

Por fim, gostaria de finalizar este capítulo enfocando outros coletivos e grupos que também realizam essa fricção no espaço urbano. Não poderia citar todas as artistas que realizam

o procedimento de ir às ruas e realizar *performances* com intuitos e dispositivos diferentes. No entanto, trago o exemplo do ERRO Grupo, Corpos Informáticos e Roger Bernat. O ERRO Grupo, de Florianópolis (SC), o qual tivemos a oportunidade de nos juntar em determinado momento de nossas trajetórias para realizar uma ação comum. Esse feito aconteceu em 2013 no projeto Trocando Peças da Andaime Cia de Teatro.

O ERRO iniciou suas atividades em 2001 e tem publicação de suas dramaturgias. Valmir Santos, crítico de teatro que realiza a introdução da publicação, resalta suas qualidades: “O humor é traço recorrente para armar e desarmar os percursos. Atuantes, vão a campo de peito aberto e com margem para manobrar os acasos e as emoções mais exaltadas no intercuro com os transeuntes” (SANTOS, 2014, p. 12). As realizações deste coletivo acontecem em meio urbano, com o intuito, segundo o grupo, de diluir a arte no cotidiano, procurando outros modos de viver e se inserir na cidade.

Outro exemplo de inspiração e referência são nossos conterrâneos do Corpos Informáticos, um “grupo de pesquisa, bando que faz arte, cambada que escamba, matilha que compõe e decompõe, grupelho ou simplesmente guarda-chuva” (MEDEIROS, 2017, p. 4). A este bando também nos unimos para realização da ação “Lavagem da W3”, no projeto Trocando Peças. Este grupo nasceu em Brasília, na UnB, em 1992, *iteragindo* no espaço urbano desde então. Desde 2014 denomina suas ações de Composições Urbanas. Algumas percepções tiradas da publicação de 2017, o que no momento a matilha pensava:

O artista, no mundo, é vida, participada vida, traz vidas aos centros urbanos, as pessoas-robôs, permeia os porquês compondo-decompondo. O artista modificando a *urbis*, seja física ou virtualmente (internet), compõe e decompõe. A composição urbana evidencia o delírio que a cidade-sociedade passa e passa cor-rendo só vendo, sem ouvir, tocar ou massagear. (MEDEIROS, 2017, p. 4)

O Corpos entende o massagear no intuito de encontrar desvios e sentir os espaços por meandros antes invisíveis. Desse modo, pensa em valorizar outros sentidos que não os sentidos já supervalorizados para vagabundear na política sem partido. A exemplo da nossa composição em parceria e fuleragem segue a foto do ano de 2013 da *performance* “Lavagem da W3” (figura 15).



Figura 15. *Lavagem da W3*. Brasília, foto: Alexandra Martins

Quero finalizar com um exemplo que não está no Brasil e que vem sendo referência em inúmeras literaturas relativas à arte participativa: o artista espanhol Roger Bernat, da companhia FFF (The Friendly Face of Facism).

Bernat é atualmente um dos artistas mais referenciais da cena contemporânea espanhola. Com trajetória que acumula duas décadas, o diretor se destaca pela contundência política e estética de suas investigações, ao operar, através de seus trabalhos, constantes metamorfoses sobre o que se entende por teatro. (GUIMARÃES, 2015, p.1)

Assim Júlia Guimarães descreve o artista no artigo “Cotidiano e imersão no teatro de Roger Bernat: a linguagem cênica reinventada.” Bernat prefere se referir ao que faz como “teatro”, e não *performance* ou *happening*, por entender que este, o teatro, se dedica a repensar nossas relações coletivas. O artista dedica-se a pensar a participação da plateia em todas as suas obras, tem mais de cinco obras que circularam o mundo, com seus dispositivos apropriados à participação, e a peça *Domínio Público* especificamente, onde trabalha no espaço público.

Seguiria com mais alguns exemplos de artistas e coletivos que realizam um trabalho neste mesmo tempo histórico que a Andaime Cia. de Teatro, como Opavivará, Ronald Duarte,

Grupo XIX, Cia Hiato, Heróis do Cotidiano, entre tantos outros²⁰. Trazer essas breves apresentações e citar alguns nomes servem para entender que o que estamos buscando aqui dialoga contemporaneamente com artistas de diferentes partes do Brasil e do mundo, num intuito muito próximo.

²⁰ Seguem os endereços eletrônicos desses artistas e grupos nas referências finais deste documento

CAPÍTULO IV – SQF - CARNAVAL SILENCIOSO

Depois de alguns aspectos que considere relevantes neste trabalho como um todo, neste capítulo pretendo fazer uma análise relativa às reflexões investidas nos capítulos anteriores. Analisando, portanto, o *Carnaval Silencioso*, *SQF* que mantém sua continuidade desde o início de sua criação. Descrevo a ação e reflito sobre pontos importantes na execução e na realização do acontecimento. O *Carnaval Silencioso* adquiriu uma autonomia significativa nesse circuito e hoje já realizamos dez edições dessa intervenção em Brasília e duas edições fora do Brasil. A ideia aqui é destrinchar sua feitura, falar também de sua repercussão, bem como exemplificar e identificar questões postas ao longo desta dissertação.

A metodologia de criação vinculada a um trabalho horizontalizado na Andaime Cia de Teatro, como exposto, é uma dinâmica que demanda compreensão, empatia e bom-senso. Na realização deste *SQF* não foi diferente – debruçamo-nos sobre óticas que chamavam a atenção do coletivo. Dentre o desejo de estar na rua, comum a todas, e de realizar uma ocupação responsável e compartilhada – após estruturar uma festa silenciosa que primeiramente foi executada dentro de uma agência bancária – concluímos juntas que precisaríamos expandir o aspecto festivo, mapear um trajeto, somar conceitos e participantes convidadas previamente para a *performance*.

Explico: a primeira edição dessa ação, *Carnaval Silencioso*, em 2010, foi pensada muito mais no âmbito relacionado aos silêncios contemporâneos, à necessidade de pausar, como já colocado anteriormente, e à relação individualista que temos na atualidade. Portanto, uma festa na qual cada uma escutava sua própria música foi nosso mote inicial. Fizemos esse *SQF* em agências bancárias também por entendermos que esse espaço possui um caráter simbólico associado à capitalização e ao consumo, que seriam refletidos ali com a ação acontecendo em uma espécie de denúncia. *Carnaval Silencioso* sempre teve esse nome, mas aquela realização naquele momento não abrangia o que essa expressão denota. Era necessário expandir espacialmente. A rua necessitava fazer parte, o significado dessa festa popular equivalia a muito mais (figura 16).

Nossa percepção alastrou-se ao nos debruçarmos sobre a análise do que tínhamos construído. Notamos, primeiramente, que gostaríamos de agregar mais pessoas a esse evento para caracterizá-lo como um verdadeiro carnaval. O caráter do primeiro acontecimento era

festivo, tínhamos fantasias desde o início, no entanto ele não era contagiante como uma festa de Carnaval. Imaginamos também um trajeto a ser percorrido. Tomamos a ocupação do espaço público como uma demanda de outra ordem. Ainda agregamos elementos, como o carrinho de cerveja e o desenvolvimento da tecnologia para ouvirmos a mesma música. Essa conexão da sintonia foi muito relevante para determinar a atmosfera e a energia comum a todas. O frisson de andar nas ruas de Brasília também foi determinante para gerar o risco e o desejo de ocupar e pertencer.



Figura 16. Carnaval Silencioso, 2010. Brasília, foto: Tainá Lacerda

As análises aqui trazidas são desse formato que já vem sendo realizado há nove anos (figura 17). A fim de conferir maior nitidez, divido o raciocínio em três subcapítulos: o início e a evolução do *Carnaval Silencioso*: descrição e condução da ação; a relação do sujeito e a participação na ação; e a relação da cidade com a composição da ação e a execução da ideia.



Figura 17. *Carnaval Silencioso*. Praga, 2018. Foto: Abaetê Queiroz

4.1 O início e a evolução do Carnaval Silencioso: descrição e condução da ação

Posto que a companhia partiu de premissas como risco, audácia e coragem para dar formulação das performances naquele momento, o *Carnaval Silencioso* não foi diferente. Logo, a escolha do local foram determinantes para instigar esses elementos em sua realização. O *Carnaval* acontece em dia de semana, fora do período designado à festa da carne, em horário de pico, com as ruas abertas e sem nenhuma autorização prévia de nenhum órgão regulador.

Ao longo desses nove anos realizamos um percurso fixo, em avenidas abertas. A ação é composta por todos os membros da Andaime Cia de Teatro e por convidadas – além, é claro, daquelas que participam de maneira indireta. Falarei em seguida mais detalhadamente sobre essa participação por meio da apreciação e da observação. Conforme os anos se passavam, a atividade na cidade passou a fazer parte de um calendário de eventos, o que proporcionou crescimento de participantes, dentre eles estão foliões, ambulantes, polícia e *voyeurs*.

Carnaval Silencioso ocorre da seguinte forma: por meio de um convite via redes sociais e boca a boca convidamos pessoas a fazerem parte do acontecimento, com data, horário e local marcados. Essas pessoas são estimuladas a levarem fantasias e fone de ouvido para que a participação seja íntegra. Ao iniciar a ação, ativamos elementos que fazem parte de uma festa tradicional, tais como as respectivas fantasias, maquiagem, bebidas, confete, serpentina e a música. A música é o ponto no qual se instaura a crítica e a ideia conceitual que promove a especificidade do *SQF Carnaval Silencioso*. Por meio de uma tecnologia de rádio pirata, e nas três últimas edições também por *streaming*, executamos um *set* específico idealizado por Rafael Ops, *dj* parceiro da Andaime nessa ação desde sua concepção. Através de celulares e rádios a música é transmitida nos fones de cada um, de modo que possam ouvir ao mesmo tempo, sincronicamente, a mesma *playlist*.

Seguimos a rota em sintonia ao longo das ruas até que o percurso e a música se acabem. A realização total da ação dura cerca de três horas e meia. Inicia-se na CLN 107 e encerra-se na CLN 408 (trajetória de quando é realizada em Brasília). Em outras cidades, ou em outros países, o trajeto é encontrado durante a semana que antecede a apresentação em colaboração com a produção anfitriã.

A condução ou a fruição desse desenrolar da ação é realizada com uma série de aparatos. Normalmente nos reunimos com algumas pessoas simpatizantes do bloco, que nos encontram para saber como podem colaborar para a segurança e para o fluxo tranquilo. No caminho nos deparamos com uma quadra residencial onde as janelas e os habitantes dali parecem já saber o que se trata. Em seguida realizamos algumas paradas estratégicas quando avançamos nas pistas dos carros. As paradas são necessárias para não interromper aquelas que necessitam chegar a algum lugar em específico. Liberamos uma das pistas, mas apenas entre as tesourinhas das entrequadradas que foram totalmente obstruídas por nós. [figura 19]



*Carnaval Silencioso – Exemplos do trânsito e da via tesourinha – Foto: Iran Lima
Brasília, 2018.*

Buzinas, gritos e algumas manifestações espontâneas são percebidas no decorrer da *performance*. (figura 19, 20 e 21) Existem pessoas com sinalizadores de luzes e alertas em pontos estratégicos para ajudar na contenção e no ritmo adequado do percurso. Algumas de nós se responsabilizam pelo contato direto com as autoridades, ao mesmo tempo em que não se dizem responsáveis nem “donas” de nada. A dispersão de uma pessoa física específica para arcar com a realização daquele feito provoca uma facilidade maior de realização do impedimento da ação. Com paciência e conversa, sem intenção de combate, mas sim de cumprir a meta do bloco seguimos rascunhando durante o processo de invasão com lidas de Detran, Polícia, antipatizantes e também com a adesão de foliões que se agregam no decorrer, bem como de admiradoras que “curiam” diante da organicidade de um movimento organizado porém sem acabamento.

Há um fator legislativo e político no Brasil que diz respeito à Lei do Silêncio,²¹ que gera arbitrariedades do Estado, representado na Secretaria de Segurança Pública, na Polícia Militar e em outros órgãos de fiscalização, no cenário de entretenimento e cultura, causando danos não apenas materiais, como multas e fechamento de estabelecimentos que se propõem à difusão e à promoção da arte, assim como danos culturais que nos privam da oportunidade de apreciar e

²¹A Lei do Silêncio permite 65 decibéis de dia, e à noite, 55 decibéis em áreas residenciais. Fonte: www.tjdf.jus.br

adquirir saberes que a música e os encontros certamente nos proporcionam. A Lei do Silêncio é distrital e foi aprovada em 2008. Ela estabelece normas de controle da poluição sonora e prevê diferentes formas de advertência, como suspensão das atividades do estabelecimento e multas de valores variados. Brasília foi alvo de descomedimentos com relação à essa lei que se associam à prática de desapropriação do direito ao espaço público nas quadras do Plano Piloto e o revoluciona no Distrito Federal como um todo.

Esse comportamento advém de processos jurídicos e sociais que denotam uma gentrificação – processo que descaracteriza zonas tradicionais para atrair e agradar uma classe mais alta da população (FORTUNA, 2009) – por parte do Estado. As consequências das penalizações nos tocam e fazem com que sejamos solidárias também às causas que envolvem a classe artística, incluindo a relação de integração ao meio e o dever de manifestação à liberdade cultural justa. O signo que o *Carnaval Silencioso* insinua é parte de seu conceito, mas não o encerra. A *performance* também se denota válida por outros vieses de entendimento quando realizada fora da cidade.

O *Carnaval Silencioso* já recebeu duas propostas para ser executado em outro país. A Andaime Cia de Teatro levou essa ação para o Festival Serralves em Festa, em Porto/Portugal, em 2015. Também esteve na Quadrienal de Praga em 2019. Realizar a ação fora da sua zona de criação leva-nos a outras conotações sobre a proposta e a respostas distintas do público estrangeiro. Um dos aspectos contrastantes na ação é o fato de estarmos representando o Brasil nesses festivais e atuarmos com uma proposta de bloco de carnaval. A ação que traz um dos maiores símbolos mundiais da alegria e da folia remete àqueles que assistem a uma cápsula de cultura trazida diretamente do seu país de origem, Brasil, para aquela ocasião. A ênfase no caráter de denúncia relacionado à Lei do Silêncio migra e se acopla a outros conceitos vinculados às características da cidade em questão. A conceituação dos silêncios da vida contemporânea, pensados inicialmente naquela descrição dada no ano de 2010, quando realizado em agências bancárias, agora ganha visibilidade.



Figura 19. *Carnaval Silencioso*, 2018. Foto: Thiago Sabino



Figura 20. *Carnaval Silencioso*, 2018. Foto: Thiago Sabino



Figura 21. *Carnaval Silencioso*, 2018. Foto: Thiago Sabino

O processo descrito baseia-se em referenciais de uma concepção e de uma estrutura convocados em prol de um fazer coletivo. Muitas vezes associou-se a palavra política aos movimentos de concepção das ações nas ruas, já dito e citado, como em alguns movimentos tidos como arte engajada (PAES, 2008).

O *Carnaval Silencioso* não é diferente, e nele intenta-se uma ação política. Como vamos observar esse fazer artístico como fazer político? Entender uma contextualização conceitual no trabalho da *performance* e observar a realização na busca do(a) outro(a) como agente desse contexto, com intenção de integrar não passa necessariamente por um campo semântico, no qual disponibilizamos significados, mas nos coloca em jogo pela proposição de vozes, vozes aqui num amplo aspecto, pois são corpos e sensibilidades, memórias e conjunto de ideias sociais, geográficas, econômicas, filosóficas, e assim por diante. As vozes diversas individuais e/ou coletivas nessa ocupação talvez sim, talvez isso seja político. São corpos singulares, numa agregação de composição que forma um corpo só, corpo este coletivo, que escuta o que foi proposto como música e entende o que foi proposto como silêncio. E aquelas que não se amalgamam dentre nós, bailando uma mesma toada, observam a moldura de uma ficção real

dançando em frente a uma cidade viva e pulsante. Valeria a pena retomar algumas filosofias de Jacques Rancière ao fazer essa análise sobre o político.

Vimos exemplos de uma arte engajada na tese de Brigida Moura *Arte para uma cidade sensível*, bem como nas colocações da crítica de arte Claire Bishop, que desembocam prioritariamente em maio de 1968. A partir disso, Jacques Rancière expõe a questão do ativismo como empreendimento de transformações sociais que visavam às hierarquizações de saberes como ponto crítico, não estando a autonomia da arte desvinculada do social. Dentre um longo raciocínio, por talvez não dispor de ferramentas suficientes para sistematizar em termos filosóficos, ateno-me à compreensão, nesse âmbito, do fazer prático dessa lida de 13 anos dentro de um coletivo. Rancière gera categorias universais e particulares nas quais propõe o comum como universal e o particular na ordem das singularidades. A singularidade move-nos a um dissenso onde o comum se denota consenso. O aparato de manutenção social é chamado pelo autor de polícia, e este atua numa lógica de dominância, organizando poderes e gerindo populações.

A política é a prática que rompe com essa ordem da polícia, que antecipa as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz através da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. (RANCIÈRE, 2010, p. 86)

Uma ordem reconfigurada possibilita um campo estético que vigora dentro da partilha do sensível, numa distribuição entre o visível e o invisível, um diálogo a ser uma abstração inapreensível como num desafio à percepção, existe portanto a estética da política e a política da estética.

Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível no anônimo, dos modos do isso e do eu, do qual emergem os mundos próprios do nós político. (RANCIÈRE, 2010, p. 65)

Rancière afirma que o domínio da arte está num domínio de experiência própria às apropriações e aos ritmos dados pela experiência estética e diferencia-se da atividade política específica, que cria formas de enunciação coletiva. Para tanto, a realização dessa estratégia é exatamente substituir os referenciais do visível e do enunciável para correlacionar com algo

que não era correlacionável, segundo o autor, “[...] num objetivo de ruptura do tecido sensível das percepções e dinâmicas de afeto” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). E essa percepção, nesse fazer em específico, talvez fosse dada por meio do acontecimento deslocado de tempo e do espaço, por ser um bloco de carnaval “fora de hora”, e pela maneira como ele se compõe – em um assalto, em uma sexta-feira de dezembro entre 19h e 20h da noite, em uma rua comercial, na cidade de Brasília, acrescentando curvas de desvio nos mapas da cidade, trazendo seus elementos de discurso nos corpos que ali dançam numa paisagem sonora silenciosa.

O filósofo traça uma discussão sobre os aspectos da jornada estética referente às proposições políticas, além de questionar o papel da política da arte como algo indeterminável por meio de lógicas referentes a estratégias e experiências. Pensando ainda sob o ponto de vista das lógicas representativas, estéticas e éticas, Rancière avança no raciocínio chegando à arte crítica. A arte que sai dos lugares comuns à própria arte, como museus, teatros, etc., está imbricada em certos paradoxos, pois ao tratar dessas lógicas e da arte crítica estaremos também nos referindo a um distanciamento, que quando eliminado, entre a estética da política e a política da estética elimina-se a singularidade da operação por meio das quais a política cria uma cena de subjetivação dela mesma. Segundo o autor, fica uma questão: “A política da arte portanto não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora dos seus lugares, no ‘mundo real’. Não há mundo real que seja o exterior da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 74).

As práticas da arte não são instrumentos que fornecem uma forma de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política exterior. Tampouco saem de si mesmas para se tornarem uma nova paisagem do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, fora de um senso comum polêmico. Entendendo que a realização dessa ação é um dissenso por instaurar um “qualquer” no cerne da realidade da dominação. Trago isso à reflexão, pois nos afirmar políticos e acreditar que por meio desse distanciamento estético podemos promover essas subjetivações políticas seria uma impressão relacionada à conclusão de Rancière no capítulo “Paradoxos da arte política” da obra *O espectador emancipado*, em que mostra um norte no qual nos vemos inseridos: o entrelaçamento – uma arte em que seu efeito político passa pela distância estética e sabe que seu efeito não pode ser garantido mas comporta uma parcela de indecível (2012). O filósofo complementa: “[...] há aquela (arte) que reconhece aí o entrelaçamento de várias políticas, confere figuras novas a esse entrelaçamento, explora suas tensões e desloca assim o equilíbrio dos possíveis e a distribuição das capacidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 81).

É nesse raciocínio final que Rancière relativiza a arte crítica como possibilitadora da sugestão política – ou pela equivalência de opostos num virtuosismo artístico, ou na exploração das tensões que contribuem com as percepções e os dinamismos de nossos afetos, inseridos numa consciência que necessariamente passa pela distância estética é a maneira de o autor compreender o vínculo arte-política como possível.

Entendo no âmbito particular de cada vínculo estabelecido em cada uma das ações que o regime estético em si está presente nas descrições e nas conduções relatadas aqui. A proposição de uma organização estrutural momentânea em que não vigoram hierarquizações de poder e proposta por um coletivo, redimensionando esse coletivo numa amplidão para possibilidades de uma fricção possível onde não se estipulam territórios ou se demarcam ideologias. A relação do corpo da cidade com o corpo de foliões, e assim, corpos que contemplam desconhecidos na tentativa de não sermos absorvidos pelo trânsito para compreendermos janelas e permitir em uma afluência própria. Neste caso aceitamos sua funcionalidade: ventilar, iluminar e gerar trocas entre o que está fora e o que está dentro.

4.2 A relação do sujeito e a participação na ação

Traço aqui questões relativas à condução sedutora do público. Também gostaria de explicar quesitos que intrigam o fazer, como integrantes que realizam a ação enquanto grupo vinculados a gestos e a ações típicas do bloco e pensar sobre a observação de pessoas que cruzam e atravessam a ação de outras maneiras que não necessariamente dançando ou seguindo todo o percurso. Vamos imaginar as diferenças daquelas e daqueles que estão dentro do bloco, como compositores e foliões efetivos do acontecimento *Carnaval Silencioso*, e de pessoas acometidas por esse quadro, cenário, paisagem desmoldurados que se faz na rua, como desavisadas. De antemão, em razão de tudo o que foi relatado, não há a pretensão de gerar hierarquias nem de designar qualidades que oprimem ou sejam pejorativas a um ou a outra.

Como já dito, detecto *a priori* uma relação de composição com os *performers* dos sujeitos que vêm ao evento com seus figurinos e disponibilidade de cobrir esse trajeto fazendo parte efetiva de um bloco como foliões. Essas pessoas já se apresentam fantasiadas, trazem seus fones de ouvido e dançam ao longo de toda a ação. Sua fruição ocorre não apenas pelo aspecto visual, mas o corpo se engaja em todas as particularidades que implicam a *performance*. Assim, o sujeito do qual estamos falando “engrossa o caldo” e contribui para a iteração performática,

somando a essa composição imagética. Consideramos afirmar que essas participantes, ou como aponta Larissa Mauro, integrante do grupo, melhor seria chamá-las de atuantes, tornam-se agentes que dão volume à ação, numa postura ativa necessária.

A própria tradição de carnaval na cidade de Brasília, não afirmo categoricamente, não está tão consolidada pensando na idade da capital e se comparada à outras regiões. Isso faz com que a ação se torne um evento com poucas concorrências, pois eventos dessa natureza começaram a surgir há poucos anos no DF, esse pré-carnaval na cidade não existia até então. O movimento nos garante uma comunicação eficaz de conceito, que além da *performance* contém um manifesto adequado para seu período e local. Dessa maneira, o *Carnaval Silencioso* virou uma tradição para alguns, que acabam por participar por vários anos consecutivos do evento já trazendo suas bagagens anteriores.

A presença de integrantes que vão ao *SQF* faz com que as singularidades dos *performers* da Andaime se diluam. Essa participação, tanto de um lado – nós como propositoras – como do outro, das pessoas que constituem esse carnaval – de um jeito ou de outro, olhando, questionando, pulando ou vendendo, por exemplo – é isenta de protagonistas, ou tem protagonistas temporários. Não existe verticalidade de relação entre nós, as atuantes, no momento em que estamos realizando a ação, por se tratarem de atividades coletivas, com ações coletivas que somam uma grande massa efêmera.

Para além das questões logísticas e administrativas que dizem respeito à realização e à organização do acontecimento, quando a ação em si se inicia e os códigos dessa tradição, ou dessa manifestação cultural brasileira – o carnaval –, já estão postos, tais como o carrinho de cerveja, as fantasias e a música proposta. Por conseguinte, já não sabemos quem é quem dentro do bloco. Todas e todos se tornam atuantes dentro de uma grande folia na qual impera uma sensação de resgate “de outros carnavais”, estando presentes sensações típicas de alegria contagiante, de brincadeira e de jogo, tornando-nos todas sujeitos emocionados.

Numa compilação de textos que Oscar Cornago organizou sob o título *O teatro como experiência pública*, a autora Júlia Guimarães analisa a realização de dispositivos nas obras participativas, considero dispositivos tais como estes citados anteriormente: o carrinho de cerveja ou a colocação do adorno, no nosso caso. A pesquisadora descreve os dispositivos como sendo justamente aquelas possibilidades dadas ao público para que este se torne *performer*, sendo entregue então um jogo do qual se participa individual ou coletivamente, levando-os a se

tornar *fazedores*. Na *performance* é possível deslocar os dispositivos de contexto e explorá-los em qualquer moldura. Esses mecanismos fazem com que as formas de inteligibilidade sejam dadas não por um campo semântico, construído por formas de narrativa e discurso, mas num sentido sintático da livre construção de sua inteligibilidade. Alguns dispositivos da ação *Carnaval Silencioso* são dados inclusive previamente à ação – deixamos nas redes os indicativos para aquelas que seguem o bloco: as instruções prévias e quais os dispositivos para aglomerar-se ao todo.

É interessante notar que a discussão sobre os aspectos de Jacques Rancière do dizível, do visível e do factível, respectivos ao paradoxo político, entram no debate. Consoante a autora, essa disponibilização de dispositivos remete a um recorte específico de realidade, e a pergunta sobre as funções sociais, políticas e simbólicas da teatralidade da performatividade exhibe aí sua resposta. Por não trazer o drama ou a ficção representativa, projeta então um sistema de evidências sensíveis, como almejava Rancière, nessa maneira de transpor o público como *fazedora* das ações dispostas na estética proposta, em que se pode ressaltar cada contexto que seja vinculado a um processo de subjetivação e à construção de uma esfera pública.

Júlia Guimarães também entende que esse jogo promovido coletivamente produz comunidades temporárias que se desenvolvem entre si num acordo de lógica própria entre esses indivíduos e o próprio coletivo. As foliãs – sujeitos atuantes no movimento performático – foram aos poucos aderindo à ação ao longo desses anos, uma vez que a repetição da ação se dava em um período específico, gerando um calendário para a cidade, o que facilitou a empatia com o movimento. Estabelecer esse jogo com todas que chegam ao bloco e propor os dispositivos para a realização desse trajeto em conjunto numa espécie de reflexão-jogo permite que estas que jogam e atuam possam intensificar a consciência do próprio funcionamento da estratégia cênica, colaborando então com as dinâmicas expandidas referentes à individualidade e ao próprio grupo.

Infelizmente, por outro lado, a ação ainda tem um sentido de denúncia, pois todas as ações arbitrárias do governo na vigência da Lei do Silêncio continuam, situação que provoca uma identificação das habitantes da cidade. Entendemos que essa lei não beneficia, ao contrário, prejudica muito a nossa classe e gera danos irreparáveis na construção de uma *urbis* que promove cultura e entretenimento.

Pensando na forma de recepção da *performance* na cidade, não podemos deixar de observar que existe um público específico que vai até o lugar da ação, participa e atua de maneira integral e corpórea, fazendo uso dos movimentos e dos códigos sugeridos, tais como ouvir a música, dançar, beber, ir fantasiado e se mesclar ao bloco ao longo do seu percurso. No entanto, há aquelas que se encontram na rua por acaso, pessoas que estão nos restaurantes por onde passamos, nos carros que circulam, que moram por ali ou caminham e observam por meio das janelas. Não pretendo repetir aspectos vistos de condicionamento dados pela história referentes à plateia, nem ao indivíduo em si, onde observamos uma série de condições que demonstram desafios no acesso à nossa subjetividade.

A companhia, de maneira geral compreende e quer abarcar o maior número de pessoas nesse intuito sensível de provocar um desvio dessas *iteratoras* da grande metrópole. Se eu considero as pessoas que executam a ação junto aos performers como sujeitos atuantes, eu poderia dizer que aquelas que não estão dentro do bloco seriam sujeitos passivos ou passivas. Contudo, não é dessa forma que entendemos, e nem seria tolerada essa condição, pois tal taxação é inoperante diante das condições expostas da própria ação. As reações que não sejam conforme uma integração engajada em meio à massa, envolvendo ações exclusivas referentes ao movimento sugerido do bloco, são de outro cunho. Consideraria esta uma prática de dimensão visual, sensorial, mas também uma prática capacitada para a produção de sentidos, acreditando ser esta ainda simbólica, ideológica e política.

Quando interrompemos o fluxo de uma conversa, ou o tráfego no trânsito, bem como quando geramos uma massa embaixo de um bloco residencial, os olhares são ativados num movimento de interrupção, gerando um registro, provocando um diálogo, uma curiosidade e um interesse instantâneo, ainda que todas as reações não sejam simpáticas. E o desejo também está voltado para isso. Não há pretensão de uma unanimidade de empatia com a causa, não procuramos apenas afinidade.

O fato é que a ação é realizada e pensada para essa cidade, e é nela que desejamos encontrar os olhares e gerar as devidas interrupções. Os corpos são atingidos de diferentes maneiras, e é a partir dessa reverberação, às vezes de pura curiosidade, que a ação se transforma. Em todo o deslocamento gera-se a indução para que aquelas que se encontram nos carros sintonizem na mesma rádio, ou convidamos moradoras a descer para acompanhar o itinerário e a folia, ou simplesmente posamos para fotos e *iteragimos* com cada pessoa que demonstra interesse. É possível que algum motorista se irrite, afinal fechamos as tesourinhas sem nenhum

aviso prévio. Com tantos e tantas que apreciam de longe, que observam apenas o lado imagético da construção desse carnaval, ousamos uma comunicação direta, solicitando que as pessoas se integrem, tirando fotos ou apenas trocando gestos, uma partilha variável que toca o sensível e os sentidos.

Ousaria afirmar que o tangenciamento sensível, causando e querendo provocar um desvio, ou, como citado anteriormente, promovendo cicatrizes nessa lida diária em que teoricamente nada sairia do lugar, pode ser observada evidentemente a quem promove a ação, entre nós executores, e observada também naquelas que chamamos de atuantes, bem como a todas que ao acaso dividem de alguma maneira o acontecimento. A atuação participante dos foliões é nitidamente um ocorrido diferenciado na vida de cada uma, e aqui ousamos dizer que essa *performance*, mesmo que apenas observada de relance cruzando a vida de outras pessoas na cidade, promove efeitos de fissuras no ritmo imposto pelo dia a dia.

Retomando o debate exposto na introdução deste trabalho sobre a relação do público na *performance* contemporânea, vimos anteriormente, pela ótica de Ana Pais, que as trocas afetivas e o que ela chama de emoção eram prioritárias naquele teatro do século XIX. A condução dessa plateia foi se modificando ao longo dos anos, e com a arte da *performance* trouxe protagonismo ao anonimato. A contemplação agora toma outra direção, e essa plateia se vê numa relação ativa no teatro, na *performance* ou na obra de arte em geral. Seguindo a linha de raciocínio histórico já exposta aqui, desde *happenings* ao conceito de Féral²² de “teatro performativo”, Pais, em consonância com a abordagem afetiva, pega princípios da teoria neurológica que se concentram em fenômenos do cérebro e a partir destes enfatiza os sentidos e a experiência do corpo como fonte de percepção simultânea à fonte de conhecimento.

Este conhecimento é simultaneamente sensorial e conceptual, posto que não só temos acesso e exploramos o mundo através do corpo como também elaboramos pensamentos sobre ele. Esta proposta postula a percepção como intrinsecamente activa, um modo de agir e pensar, na medida em que se constitui como um saber adquirido através da experiência corporal do mundo. No seu entender, quer a experiência perceptiva do mundo quer o pensamento sobre o mundo, oferecem formas de conhecimento, idênticas em natureza, mas distintas em grau. (PAIS, 2019, p. 122)

²² Féral em suas definições como teatro performativo evoca a relação intercultural e antropológica, e considera a *performance* como arte e a *performance* como experiência e competência. *Performance* como efeito e modo de intervenção que trabalha em função da subjetividade do performer, e a desconstrução por meio do corpo da imagem do real que projeta, que constrói e desconstrói.

Somos compostos de muitas que incorporam o bloco e esses acontecimentos vinculando-se em distintas ordens nesse terreno de diálogo incessante que aproxima mas descentraliza, criando atmosferas afetivas e de relação numa participação mútua em situações de um mesmo tempo-espaço contextual. É interessante observar que ao se desfazer do protagonismo das atrizes-performer simultaneamente se estabelece uma nova relevância ao corpo comum, exaltando aí uma possibilidade de papéis principais em coletivo. A relação de anonimato outrora característica dos públicos inverte-se, estabelecendo-se novas provocações e responsabilidades por essa proximidade adquirida numa zona sem regras, porém ativa.

Em verdade, poderíamos considerar as regras como os dispositivos propostos da ação. E estes justamente criam uma realidade paralela, num jogo possível entre participantes ou atuantes e também na arena de torcida, ou seja, daquelas que se encontram fora do quadrado fantástico do bloco no qual a fantasia se desenrola. Ali, torcida e jogadoras dos princípios estabelecidos agem de acordo com suas habilidades e desejos. O processo se adequa no fazer, entre as ruas que colocam também seus perigos e riscos, e múltiplas possibilidades de acontecer num conjunto que descentraliza do sujeito e pulveriza dentro dessa circunstância estética e sociocultural.

O pesquisador Oscar Cornago (2018) analisa a relação das atividades coletivas da arte participativa e na *performance*. Cornago considera aquele espectador de forma genérica como espectador passivo, e sua visão de deleite se expressa numa opinião rasa sobre a experiência. Dentro do contexto estudado, essa não é uma afirmação à qual me apegue. O autor convoca a ação de envolvimento como uma ação que se torna física e sensível, e, nesse sentido, incluo a contemplação, pois a consideramos pelo fato de ter sua relação e função na estrutura apresentada e apreendida na gama de conceitos. Logo, o *Carnaval* por ser pensado com uma localização não alheia, e operações e estratégias decorrentes de uma atmosfera provocada e construída por todas as envolvidas e se direciona por essa construção de identidade coletiva temporária.

O público abandona seu anonimato, não individualmente, mas como grupo, e passa a ser a única possibilidade para a cena, já não apenas teórica – tantas vezes invocada pela afirmação carregada de retórica de que o público é o mais importante da cena –, mas agora também física e sensível. Se é possível continuar considerando a possibilidade de ação, ela já não deve ser direcionada somente a um grupo do qual se quer provocar reação, mas tem que começar a partir dele. Isso supõe expor ao público outro tipo de relação/função, que o retire de sua identidade genérica de espectador passivo,

o que limita a sua variedade de respostas ao conhecido “gostei/não gostei”.
(CORNAGO, 2018, p. 20)

As relações podem vir a ser de atrito, doravante harmônicas ou tensionadas, livres para desdobramentos. A criação de uma rede real ao vivo, num tempo que não pode ser multiplicado ou reproduzido, e também não pode ser vendido ou comercializado estão vivas no período que decorre a ação. Na interface da relação causam a fruição de muitas, com seus corpos e olhares, que não alimentam nem medem seus desempenhos – a necessidade de qualidades como ritmo e harmonia são as guias da jornada realizada. As inquietações resultantes de enfoques já explanados acerca da nossa memória corpórea e nossos processos neuropsíquicos exigem soluções, ou provocações, melhor dizendo, criativas. Todas nós somos destinatárias dessas transposições para investigações que sugerem o inesperado.

Essa dança ou canto à liberdade, como poetizei em determinado momento, estão num contexto específico. A força da economia procura soterrar as pluralidades passíveis de relação, capitalizando nossos hábitos em geral e muitas vezes causando uma insignificância diante da comunidade e de lugares em que ela habita. Devemos trabalhar no sentido de uma posição criadora e criativa atrelada ao ato de pertencimento? O consumo cultural, na reflexão de Canclini, está atrelado à hegemonia dominante da modernidade, que implica questões como a prevalência de uma cultura escrita em detrimento de uma cultura oral ou visual. Assim, a dominância elitista se dá por esse viés. Os marcos de produção de sentido ou significados são heterogêneos. Para avaliar políticas culturais e a relação de consumo não basta conhecer os princípios hegemônicos. De acordo com o autor, “Uma política é democrática tanto por construir espaços para reconhecimento e o desenvolvimento coletivos quanto por suscitar as condições reflexivas, críticas, sensíveis para que seja pensado o que põe obstáculo a esse reconhecimento” (CANCLINI, 2019, p. 157).

O antropólogo Nèstor Canclini talvez responda à pergunta. Para as políticas culturais é preciso construir uma sociedade com projetos democráticos que sejam compartilhados sem igualar a todas num princípio “que a desagregação se eleve à diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças” (2019, p.159).

4.3 Espaço público: relação da cidade com a composição da ação e execução da ideia

É interessante observar como a confluência das situações é proveitosa nesse contexto do carnaval. Quero considerar aqui algumas definições de Bakhtin relacionadas ao carnaval desde a Idade Média e que concordam em sua base de manifestação como uma festa que não distingue classes, fortunas, relações familiares ou emprego, como o autor expõe. Chama atenção para nós da Andaime justamente essas duas relações. A primeira, de estarmos em um mesmo balaiio numa confluência democrática se apropriando das ruas por uma situação conhecida há séculos, que é o ato de carnavalizar; a outra instância, que tem novamente a mesma base de pensamento da democracia, não diz respeito à classe social, mas também elabora a dissolução hierárquica respectiva a atores e espectadores. Bakhtin convoca essa equidade: “*Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem.*” (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Bakhtin analisa a relação do grotesco e o riso na cultura popular na Idade Média bem como no Renascimento sob o contexto de François Rabelais. Não irei aprofundar o sentido das colocações desse autor na questão do grotesco, mas nos serve pensar a relação carnavalesca como o que ele considera uma linguagem carnal, vinda de “baixo” – aquilo que é material, da terra, do profano e esse acesso nos leva a relação com o ‘alto’ – o sublime, o céu, a razão, aquilo que é sagrado. Assim, a linguagem carnavalesca libera a consciência, o pensamento e a imaginação humana para se mostrarem disponíveis no desenvolvimento de novas possibilidades.

Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis de liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 1987, p. 6)

A vivência praça pública, considerada ainda como autêntico humanismo, provavam convívios materiais e sensíveis que eliminavam relações hierárquicas entre os indivíduos num tipo particular de comunicação inconcebível em outro momento, de acordo com o pensador russo, e essa relação que se dava ocorria em praça pública abolindo distâncias. Esse grotesco referido, próprio ao carnavalesco, permite “associar elementos heterogêneos, aproximar o que

está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo [...], compreender até que ponto é relativo tudo o que existe [...]” É nas cidades e nas praças, locais públicos, que as satisfações materiais e corporais, como comer, beber, dançar, copular, e assim por diante, se fazem. Assim, a jornada proposta nesse espaço de comunicação possível desses corpos tornam-se uma caminhada topográfica que deixa relíquias em sua deriva, deriva com suas possibilidades de desvios desse mundo dominante, e relíquias pelo seu belo significado caracterizado pelo resto dos corpos santos.

Retomando pontos já percorridos no terceiro capítulo, relativo ao espaço público e ao espaço público-privado, reafirmo a questão da escolha do lugar ideal para a execução da ação do *Carnaval Silencioso* e analiso um pedaço das aparências do exercício em si. Sempre às sextas-feiras, em um horário considerado de “pico”, momento em que as pessoas estão voltando para casa para o início do final de semana, o bloco sai às ruas. As quadras que ocupamos são centrais, onde normalmente o fluxo é intenso, e no horário estipulado para o início do bloco não há engarrafamento, no entanto ainda permanece o fluxo de muitos carros e pessoas nas ruas.

A ideia previamente exposta de não considerarmos a cidade apenas um espaço geográfico e, portanto, não apenas uma coisa física, sendo dessa maneira uma entidade moral que desperta emoção e reações distintas, é significativa nesse contexto, porque aparentemente a escolha pode ser aleatória, mas não é. A Andaime Cia. de Teatro, ao pensar no circuito e na data da ação, entende as possíveis sensações vinculadas àquele contexto de tempo, ou seja, espaço-horário. O *frisson* próprio da sexta-feira na cidade – quando as pessoas anseiam por um final de semana e têm em si um desejo de liberdade e de folga característicos do brasileiro que trabalha todos os dias da semana – é relevado. Essa sensação ainda é potencializada pela proximidade dos feriados de final de ano. A estafa característica desse período causa-nos uma impressão maior de cansaço, mas também de perspectiva de alívio.

Seguindo esse raciocínio, o *Carnaval Silencioso* acontece em Brasília nesse ínterim específico, e nesta trajetória visando portanto a uma cidadã e a um cidadão que estejam no centro da cidade, num fluxo intenso, característico de um pré-fim de semana, e que somado a isso se encontre num ritmo preliminar festivo próprio do período de Natal e *Réveillon*. Para nós, fica absolutamente plausível a composição com esses elementos, lembrando da festa da carne com a antecedência que nos cabe. Em meio às luzes de pisca-pisca e de caminhão da Coca-Cola (já o encontramos em mais de um ano consecutivo), a festa “deslocada” aparece e os holofotes mudam de lugar, junto aos pensamentos que seguem dessa visão.

No âmbito das artes performativas, nosso bloco busca uma transformação do cotidiano dado, desse período integrado de um capitalismo implacável que segue sua expansão. Nessa prática participativa a ideia é não deixar que nossos processos de subjetivação sejam levados, sejam sucateados ou sufocados, pois, como afirmam Rolnik e Guatarri (1996, p. 125), “o capitalismo busca expropriar o plano de imanência, produzindo o sucateamento das existências ao lhes impor uma forma de controle.”

A escolha relativa ao tempo-espaço dessa ocupação da *urbis* e a ideia fundante da companhia é promover formas outras de estar nesses espaços-tempos numa iniciativa de provocação do deslocamento da ordem vigente e agir em conformidade com seus conceitos e premissas, encontrando existências temporárias em ações produzidas, tais como esta. Os conceitos e as buscas desse acontecer nas ruas respeitam a linha de pensamento na qual as características próprias do espaço estão diretamente associadas às coreografias das ações. A construção dramatúrgica própria nos leva a um pensamento que soma a primordial ideia de todos os SQFs da ideia do encontro com a outra e as vias possíveis dessas provocações em coletivo em situações de múltiplos relevos que necessita da vulnerabilidade de todas as suas componentes, espaço, indivíduos, texto, sons e tessituras discursivas. Para além dos referidos autores, exalto aqui o intuito de conceber a rua e o espaço público como um espaço ideológico pensado por Manuel Delgado (2007), que o convoca como um espaço de categoria política, ressoando diretamente no perfil dessa ação. O autor vê nele a possibilidade de exteriorizar direitos e expressões nos movimentos em reflexões e questionamentos.

É essa categoria espaço público-político que se deve perceber para se concretizar naquele outro espaço público – agora físico – que é ou se espera que seja o exterior da vida social: a rua, o parque, a praça... Por isso Este espaço público materializado não se contenta em ser uma mera sofisticação conceitual dos cenários em que estranhos totais ou relativos se encontram e administram uma convivência singular que não é necessariamente livre de conflitos. Seu papel é muito mais transcendente, pois lhe é atribuída a missão estratégica de ser o lugar onde os sistemas nominalmente democráticos veem ou deveriam ver confirmada a verdade de sua natureza igualitária, o lugar onde os direitos de expressão e reunião são exercidos como formas de controle sobre os poderes e o local a partir do qual esses poderes podem ser contestados em questões que dizem respeito a todos.²³ (DELGADO, 2007, p. 6)

²³*Es ese espacio público-categoría política lo que debe verse realizado en ese otro espacio público –ahora físico– que es o se espera que sean los exteriores de la vida social: la calle, el parque, la plaza... Es por ello que ese espacio público materializado no se conforma con ser una mera sofisticación conceptual de los escenarios en los que desconocidos totales o relativos se encuentran y gestionan una coexistencia singular no forzosamente exenta de conflictos. Su papel es mucho más transcendente, puesto que se le asigna la tarea estratégica de ser el lugar en que los sistemas nominalmente democráticos ven o deberían ver confirmada la verdad de su naturaleza igualitaria, el lugar en que se ejercen los derechos de expresión y reunión como formas de control sobre los*

O autor entende o espaço público como um espaço social e coletivo por excelência onde se confirmam as possibilidades de estarmos juntos. Muito além de tantos conceitos teóricos que poderíamos trazer a esse espaço público que não se desvincula do tempo e nesse sentido é multidimensional, seria reforçar a necessidade que nós da Andaime Cia. de Teatro, e tantos outros coletivos de arte, temos de ver na rua motivos de achados entre confronto e junção, sem pretensão de unanimidade nem consenso. Convoco o desejo como ferramenta, ou mola propulsora desse instinto de ocupação e invasão da cidade. Atrai-nos pensar no que pulsa ao caminhar, na ausência de corpos ao circular pelas ruas de Brasília. Isso nos move, isso me move. Realizar esse ato a pé na capital federal é um ato ainda revolucionário.



Figura 22. *Coletivo Transverso*²⁴. Brasília. Foto: Patrícia Del Rey

Encontrar a cidade por força das circunstâncias foi um presente para o grupo. O som de sirenes e buzinas, o cheiro do restaurante, a brisa que atravessa os vãos entre os prédios, olhar as passantes e se entender dentro daquela amplidão criaram circunstâncias distintas. O primeiro olhar e os primeiros contatos mostravam distâncias monumentais e ausência de características corriqueiras das cidades sem planejamento, com praças que se lugares de aglomerações ou

²⁴ Coletivo Transverso é um grupo que realiza intervenções poéticas no espaço público para construir sociabilidades mais generosas e foi formado em Brasília. Coletivo parceiro da Andaime Cia de Teatro. É possível conferir a ação *Queimada de Sutiã* no link <https://www.youtube.com/watch?v=6THPHAhotUY>

locais de passagem diversos. Tais características associadas à cidade de Brasília, e latentes especificamente no Plano Piloto, se dão devido a uma especulação do mercado imobiliário que reflete a situação socioeconômica do país. O plano original de uma harmonia de grupos sociais aconteceu de maneira ingênua e acabou por refletir na sensação de pertencimento dos espaços urbanos segundo as sociólogas Nara Kohlsdorf e Brasilmar Ferreira Nunes, da Universidade de Brasília.

A ênfase do planejamento no setor mais articulado ao espírito de uma sociedade de mercado e o papel secundário dado àqueles com baixo nível de integração nas diferentes dimensões – produção, circulação e consumo – termina por gerar algo que apesar de natural na sociedade brasileira é aqui elevado a um nível máximo de requinte. (KOHLSDORF; NUNES 1997, p. 5)

O desejo de estar perto e chegar junto, bem como possibilitar aproximações de pessoas motivou-nos a eleger diversos locais como pontos de ação. No *Carnaval Silencioso* não foi diferente. Aqui, onde as dimensões são “estratosféricas” e a fisicalidade é rara, passamos a entender que habitantes dentro de seus apartamentos, sentados nas calçadas de bares e dentro dos carros eram também foco da *iteração*, pois aí havia possibilidades de tangência. O discurso próprio das ruas, em que vemos a velocidade acirrada, a questão socioeconômica que promove a interrupção de pertencimentos ao espaço, sua estrutura determinante associada a regulamentações preestabelecidas é o que nos faz avançar nas tomadas de perspectivas para uma fruição de retomada dos baixos materiais, daquilo que é profano, e também do que nos é sagrado, para a experimentação prática do seu caráter ideológico democrático.

Fazer do local público um lugar praticado, com inúmeras ideias de enquadramentos, e do que é borrado por aquelas que estão “fora”, reduzindo, desse modo, aquelas distâncias morais e psicológicas provenientes de um cotidiano açoitado por ritmos taxativos que se veem numa poética determinada a causar fissura, causar por causar, causar cicatriz, causar pausa, causar deslizamento, da causa que não é efeito. Nessa espontaneidade dos tempos modernos e da cidade moderna a paisagem se faz como organismo vivo e dinâmico. Dentre tantos riscos, pomos-nos à prova num contexto único em cada ano de realização.

Adentramos sutilmente as avenidas e tesourinhas com nosso coro silencioso num sentimento de pertencimento e num ritmo afetoso, alegando direitos, é claro, e dançando a denúncia. Para além do que está inscrito na Lei do Silêncio, já exposto aqui, nós da Andaime queremos denunciar algo além. Denunciar um sistema falido que nos corrompe dia a dia com

suas regras e funcionalismos sutis apaziguando temperamentos e desejos. O Estado em si, como detentor da função regulatória, acaba por assumir um lugar coadjuvante nas forças dessas ordens, o que provoca certa esquizofrenia no seu próprio modo de atuar, afinal, não é possível reduzi-lo apenas a um conjunto de instituições.

A lida com a Polícia, o Detran, a Agefis – agência de fiscalização do DF – e afins é sempre premeditada pelo grupo, e nos acercamos tanto de responsáveis únicos para esse diálogo como trazemos em punho nossa legislação, que garante no artigo 5º da Constituição Federal a liberdade de expressão²⁵ e a liberdade de reunião.²⁶ Esse resguardo nos serve como forma de diálogo, pois o intuito de todas ali presentes é cumprir a realização do bloco sem transtornos, como simpatizantes da liberdade e do encontro. Aconteceu de sermos escoltadas durante duas edições por helicópteros policiais, mas sem nenhuma truculência ou atos arbitrários para impedir o acontecimento, apesar de muita negociação e desgaste.

Segundo Félix Guattari e Negri, é preciso cuidarmos, ou seja, ficarmos alertas sobre essa nova soberania criada pela globalização e pelo capital. Com base nas singularizações perceptíveis no plano da imanência de indivíduos ou grupos como potência heterogênea das coletividades, os autores creem no tempo da multidão como esse vetor necessário da subjetivação: “*Tempo é uma experiência coletiva que ganha corpo e vive nos movimentos da multidão.*” (Guattari; Negri, 2016, *apud* Soares p. 126). É primordial que se produzam novos modos de ser e estar no mundo, num movimento incessante de contágio.

É importante observar que o próprio Estado assume na atualidade uma função secundária em favor do capitalismo globalizado. [...] O que desejamos demonstrar é que no contemporâneo, o capital, em detrimento do Estado, torna-se o novo transcendental. E o fenômeno da globalização nos indica ainda a formação de uma nova ordem mundial baseada em um novo modelo de soberania. (SOARES, 2016, p. 122)

Os corpos dos *performers* e do público expostos e dispostos para dança e ação dentro do bloco de carnaval dizem muito sobre quem nós somos e o que pretendemos ao percorrer as

²⁵ Parágrafo IV: É livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato.

²⁶ Parágrafo XVI: Todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente.

ruas com entusiasmo. Falamos por meio do trajeto e da estética proposta em formato de um bloco alegre e animado que se ergue no intuito de deixar falar nossa singularidade, mas juntos formamos uma comitiva de destaque que procura naquele momento uma possibilidade de evasão. Juntas nos entendemos cidadãs e cidadãos pertencentes àquele local e imprimimos identidades e por sua vez alteridades.

Em Stiegler, a supressão do desejo como perversão explícita do sistema capitalista aparece de maneira a questionar nossas ausências de gostos ou desejos numa supressão do próprio tempo. Negri e Guattari, num entendimento afinado, retomam: “*Ele (o sistema) desterritorializa os processos de subjetivação, fazendo-os reterritorializar segundo sua lógica estruturante*” (NEGRI; GUATTARI, 2016, p. 126). Dessa maneira, afirmo que o conjunto de ações *Serpentes Que Fumam* tem por intenção escapar dessa dialética e reconstruir, ou pensar em outros padrões, ou não construir padrão nenhum, simplesmente deixar que os fluxos e as possibilidades de experiência escapem seu nexos operante numa ideia de refazer caminhos e abrir um outro “qualquer” – palavra proveniente dos pensamentos de Rancière.

Ao ocupar, invadir e tomar as ruas no ato do *Carnaval Silencioso*, a companhia reforça esse significado do espaço público como um espaço social coletivo com o ato artístico e político, reiterando possibilidades de subjetividades e almejando sensibilizar os que atravessam em uma autorização mútua de operações dialógicas entre agentes e fatores. Toda execução proposta da ação tem caráter pacífico e harmonioso, ainda que suas causas sejam de luta.

Considerações Finais

A escrita deste trabalho de dissertação foi feita ao longo de dois anos consecutivos, e os processos se dão de maneira que tanto as visões sobre a cidade em si, no decorrer deste tempo, sofreram alterações e, por conseguinte, as noções que tangem o trabalho foram fatalmente afetadas. As questões da arte participativa e das pesquisas vinculadas às premissas essenciais trazidas foram amadurecidas, e ainda sobram brechas de teorias e análises que por vezes se mostram defasadas. Descobertas tardias acontecem, pensando do ponto de vista de que reflexões e pesquisa estão em constante movimento. Aqui, nas considerações finais, criei **lacunas** daquilo que (me) sobra, daquilo que pode ser fim mas volta ao ponto não como ciclo, mas como espiral. São incessantes as descobertas e os espaços de ignorância parecem vastos e não preenchidos. Seguirão debates ou exposições com certas autoras e autores que porventura estiveram de fora do corpo dos capítulos para que a leitora possa ter outros acessos e por entender que essas referências, ainda que em última instância, sejam relevantes para o diálogo.

Lacuna I

Pretendo não ser repetitiva quanto ao conteúdo já exposto, mas talvez uma breve síntese dos pontos aos quais me ative valha a pena reforçar. Farei alguns rascunhos, lacunas daquilo que considero significativo e que porventura esteve de fora dos meus pensamentos, além de perguntas que ressoaram ao longo da escrita e da vivência nesta realização. *Serpentes Que Fumam* tem ligação direta com a rua e tem a intenção da participação e coautoria das pessoas que vivenciam as ações. Trata-se, portanto, de uma autoria coletiva, tanto para o grupo como propositor de intervenções como da explícita relação de que as vivências e as experiências se dão à medida que tangenciamos umas às outras, realizando uma composição partilhada.

O diálogo do trabalho cria redes temporárias de afetos e comunicação num espaço que entendemos como de sociabilidade, que necessita de reforços neste âmbito – reforçar a partilha e o compartilhamento para fazer jus ao seu nome público, social e democrático. Proposições de diferentes ordens e lugares, com qualidades específicas em sua geografia e em seus símbolos, são tomados e assaltados num desejo de simbiose entre corpos e lugares. O texto e a prática discursiva que contém cada local são, por sua vez, exacerbados ou transpostos para um viés que

entendemos como crítica, por vezes ironia, e ou contemplando suas paisagens numa ode a suas próprias qualidades visuais e sensoriais como um todo, que por vezes se justificam, mas não necessariamente necessitam de um aval conteudista.

Ao gerar qualquer tipo de impacto entre participantes por meio de dispositivos que convidam ao encontro, traçam-se múltiplas conversas e danças, bem como cantos e desenhos. As ações realizam uma perspectiva de percepção da ordem do sensível. Chamo de cantos, danças e desenhos como também posso convocar palavras, já antes anunciadas, de teóricas e práticas, tais como deslizamento, cicatriz, fissura, pausa, fuga ou atrito.

Creio que a realização dos *SQFs* vem para provocar e oxigenar espaços e corpos. Procuramos entender o papel da arte como social, político, estético e sensível, desenvolvendo uma comunicação e uma participação que transgridem e contra-atacam algumas variáveis determinantes de composição de nós, como sujeitos, indivíduos e coletivo, e o espaço reflexo material e palpável de ritmos, afetos e morais como se compõem. Porém, ao defender alguns pontos de vista, como o da ausência da funcionalidade da arte, ela, a funcionalidade, não tem por que existir. A arte nasce como inutilidade, ela caminha numa contramão a ponto de se tornar não arte. É preciso vulgarizar seu caráter de querer dizer algo, expressar significados, conter em si discursos, enunciados, funções ou práticas discursivas. O traçado histórico visto e a trajetória contada são muito curtos e pequenos diante das inúmeras manifestações ocorridas no tempo. A arte fez-se crítica, fez-se niilista, fez-se engajada, fez-se contextual, e fará muitas outras coisas. Não me atenho nem à história nem à necessidade da justificativa de ser arte. A metamorfose caminha junto ao tempo como algo extemporâneo, e o que nos ocorre é uma visão ilusionada de futuro, o futuro anda em nossas costas.

Relato, aqui, alguns pontos fundamentais do trabalho, de cada *SQF* em específico para alegar o trabalho como um todo em seus motes e propósitos. Início com o *SQF Ensaio Geral*, em que se relativiza o *status quo* do que se entende como clássico, em terreno público, contestações sutis de ritmos musicais consagrados em que uma orquestra de ruído se apresenta no *foyer* da consagrada orquestra sinfônica, a fruição de ouvir gera possibilidades abstratas. Algo semelhante aconteceu com John Cage em 1935, que também foi recebido com perplexidade. O artista alegou a necessidade de flexibilidade, mutabilidade e possibilidade de invenção (GOLDBERG, 2006, p. 114).

SQF Dia de Sol é a realização de uma provocação explícita da importância do lazer em meio à ordem da semana útil. Como quadro, paisagem e possibilidade de desvio, as piscinas imensas fornecem uma viabilidade de respiro a todas que veem ou usufruem do mergulho esporádico.

Em *SQF Aniversário de Quem?*, por meio de um assalto poético cidadãos intercedem na brecha, num ato de risco, adentrando espaços de representação “papelocráticas” para propiciar a possibilidade de respiro do mecanicismo imposto pelo local, que também incide nos corpos das frequentadoras. Chegamos aos poucos e silenciosamente às burocracias cansativas, com elementos que aguçam o paladar e a curiosidade. Ali, em partilha, como quem subverte a necessidade de um homenageado, ou como quem se auto-homenageia distribuimos festa, alegria e quitutes.

SQF Manifesto 22 – ao caminhar pelas ruas com microfone e carro de som, acompanhando lentamente o trajeto nas avenidas aceleradas, ecoam protestos com ausência de sentido, condições e reivindicações vazias sob a intenção da libertação da razão num propósito aberto, o que pode suscitar a loucura. O número 22 é o número da carta do louco no baralho do tarô. A sede de contato, num delírio ora ficcional, ora real, nos exime da necessidade de traçar o conceito – somos e estamos naquele momento, naquele lugar.

SQF Show da Murcha itera no lapso dos percursos longos de metrô, ônibus e trens em horários do fim do dia, trazendo um jogo aberto explícito de participação e ativando aquelas que saem de um dia cansativo de trabalho para uma brincadeira, orgulhando-se de suas caravanas distantes e possibilitando minutos de alívio nas constantes do trânsito.

Em *SQF Churrasco no Buraco do Tatu*, num momento ordinário e de brasilidade ocorre um compartilhamento de carnes, bebidas, pagode e samba para comungar o espaço livre, ambicionando a presença popular. Ouvimos uma vez o relato de um senhor de quase 70 anos que viu esse mesmo churrasco acontecer (local e hora) promovido por Juscelino Kubitschek na inauguração de Brasília. Não temos provas da fala, mas temos a memória carinhosamente guardada.

SQF Pizza é uma invasão cínica com relação irônica pelos símbolos de poder arquitetônicos que em Brasília se destacam pelo Palácio do Buriti e pela Praça dos Três Poderes. Uma alusão ao que já estávamos habituados, como corrupções que terminam em pizza, ou seja,

em nada. Ali, literalmente nos espaços onde se dão tais corrupções e desvios desfrutamos de uma pizza real com cidadãos e cidadãs em um momento de confraternização urbana comum.

Por fim, *SQF Carnaval Silencioso* toma as ruas com audácia, impertinência e irreverência com uma massa de corpos que deslizam seus prazeres. Corpos da cidade, corpos carnais sedentos de música e relação atravessam parte da capital em silêncio externo como protesto e festa, num delírio coletivo comungam a carne e o espírito.

Gostaria de trazer uma última reflexão neste tópico com relação ao composto da metalinguagem e da ironia, componente recorrente dessas ações que não foi mencionado ao longo do texto. Trouxe as possibilidades sobre os textos e as molduras do espaço flexionadas como discursos, ou propósito nas ações, ora dando nome ao acontecimento, como a *Pizza*, ora permeando todo o sentido, ou não sentido, como no *Manifesto 22*.

Para Henrique Saidel, a ironia acontece tanto como oposição quanto por complementariedade ou contiguidade. Existe uma construção dialógica nessa construção irônica, pois ela trabalha com a necessidade de um emissor e um receptor, existindo uma co-produção em quem recebe a mensagem irônica, que passa a ser uma provocação, algo que instiga, dando um potencial ativo a quem observa.

A ironia é criada pelo olhar, pelo raciocínio e pelas emoções do interpretador, que investe todo seu aparato psicoemocional na ação irônica. Mesmo quando quem interpreta não compreende inteiramente (literalmente) o significado irônico, é a sua percepção da ocorrência da ironia que vai demarcar a existência desse tipo de discurso. Assim, desestabiliza-se a noção de autoria, cujas margens são borradas e liquefeitas. (SAIDEL, 2009, p. 62)

Entendo esse apontamento como complementar a vários raciocínios expostos anteriormente. A ideia não é fechar nenhum assunto, muito menos concluir. Essa foi uma primeira síntese, seguem-se outros possíveis fragmentos.

[...]

Lacuna II

Como dito no início desta dissertação, nas palavras de Susan Sontag, se a sensibilidade for encarcerada em conceito ou contexto e se fixar-se a uma ideia ou pensar representado pela plataforma e pelo modelo de linguagem a que nos estamos referindo – como a escrita e as

palavras –, é provável que não suportemos sua dimensão. Sontag tem um desenho do campo do sensível que chama de *Camp*. Nesses estudos ela realiza um ensaio para tratar do assunto.

Falar de uma sensibilidade (distinta de ideia) é uma das coisas mais difíceis; entretanto, existem razões especiais para o *Camp*, em particular, jamais ter sido analisado. Não se trata de uma forma natural de sensibilidade, se é que isto existe. Na realidade, a essência do *Camp* é sua predileção pelo inatural.²⁷

Evoco, novamente, a autora por entender que este é um tratado relevante dentro da ideia do campo sensível, na intenção de aumentar as possibilidades de quem lê para uma amplitude maior de bibliografia e compreensão. Da mesma forma, entendo que a ciência dos afetos seja um vasto campo de análise, ao qual não me dediquei inteiramente, mas que consigo ver tanto na perspectiva política, com Vladimir Safatle, quanto no campo da psicanálise, com o próprio Freud, e no campo da filosofia por intermédio de uma análise profunda dos estruturalistas e dos pós-estruturalistas, bem como com Hans Ulrich Gumbrecht no diálogo da materialização da presença, por exemplo. Seguindo esse mesmo raciocínio, compreendo que essas considerações finais são feitas de estilhaços de pensamento, de *insights*, e até mesmo de alguma contradição.

Relato divagações e estudos ocorridos *a posteriori* para, talvez, imprimir de fato a necessidade da pesquisa como campo que faz sentido nos trabalhos da Andaime e também na minha individualidade. Considerar o final. Finalizar um ciclo. E se observarmos a natureza com atenção e silêncio vamos notar mortes e renascimentos. Períodos longos e curtos. É por estações e pela harmonia plena que a abundância e a regeneração prosperam, este tempo parece sempre benevolente. Pois bem, aqui se encerra um ciclo. E considero muitos pontos dispersos no processo. Travar um diálogo com o sensível demanda uma espécie de atenção severa. Acolher isso na escrita já impõe um segundo desafio. Este corpo que tenta em palavras e texto, sentenças e desencadeamento lógico para um mínimo entendimento é uma premissa por si só cartesiana. Chamaremos de escrita criativa, chamaremos de poesia aquelas palavras soltas e com possibilidades de devaneio. Tais palavras dissertadas neste tempo são palavras arraigadas e constituídas de um código muito mais fixo que fluido. Elas são o que são, e em sua maioria designam aquele significado que tento desdizer, ou maldizer, mas que soaram nessa lógica de entendimento e coesão. Depois de quatro capítulos escritos explanando o fazer do projeto

²⁷Referência do *site* – não há autoria

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4984656/mod_resource/content/1/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag.pdf

Serpentes Que Fumam, palavras-chaves ressoam no caminho: rua, sensível, sujeito, participação, democracia, público...

Detesto perguntas em conclusões. Sigo em provocações a mim mesma. E por que não à companhia? Precisamos justificar a arte? Práticas discursivas definem práticas performativas? Comportamos significados? Todas as artes provocam a relação? Para onde vão essas relações efêmeras? O capitalismo pode ser saudável? A antítese do capitalismo é necessariamente o socialismo? As ruas sempre foram da esquerda? O que é revolução? Elaboração de redes temporárias de afeto afetam? Quem deseja sociabilizar? Preciso pedir licença daquilo é meu? Se é meu entendo como nosso? Ou mais uma vez defendo a MINHA propriedade privada? A produção de teoria comporta a diferença? É possível ter hibridismo no formato acadêmico vigente? O espaço público, depois de tomadas as ruas pela direita no Brasil, é ainda o lugar cabível para demais reivindicações? Depois de tempos pandêmicos, da tomada de dados pelos poderes e da internet, a rua ainda promove comoção para a luta de direitos? O que é de fato sensível? Essa noção de sensível liga diretamente a relação de uma sociedade igualitária? Perderemos o desejo pelo sensível quando todas e todos formos iguais? Precisamos andar para trás? O que vemos é somente e sempre o passado? Existe consumo consciente? As sociedades de modelo socialista deram certo? Qual o real desejo de agentes compositores nas realizações de acontecimentos estéticos? Essa estética é transversal ao sistema em que nos inserimos? Por que preciso da outra para realizar a experiência artística?

“Não preciso do fim para chegar

Do lugar onde estou já fui embora.” (BARROS, 2010, p.348)

[...]

Lacuna III

Lutamos por um espaço público democrático de direito e um Estado democrático de direito. Muitas questões vinculadas à rua foram se mostrando ao longo desses anos de ação do projeto. A ocupação da cidade como lugar de entretenimento e de pertencimento não existia tanto naquele momento de 2009. As ocupações com feiras, *shows* e espontaneidade – como

piqueniques à luz do dia e/ou festas no espaço aberto – de fato ocorriam muito pouco. A sensação de pertencimento das ruas como lugar possível de troca e encontro aos poucos foi se tornando uma necessidade. A rua, lugar de passagem e trânsito, sempre esteve ali. A rua como emergência de reivindicações também se fez por séculos, no mundo e no Brasil. Saio deste processo na dúvida com relação a algumas colocações. Hoje, em 2020, ano de pandemia, de contaminação não apenas na saúde pública, mas uma contaminação que se propaga nas relações interpessoais e na política, situação demonstrada na mídia em geral e nas redes sociais, os ares quanto a direitos e deveres parecem estar confusos. O lugar que antes parecia ter pertencido à esquerda – as ruas – como espaço de manifestações sociais e reivindicações libertárias no nosso país foi tomado por outras vozes, surgindo assim uma nova configuração de polos, uma nova configuração de discursos (Que ocorrem em 2013 e 2016, como marcos). Essa é uma das consequências das contaminações às quais me refiro.

O espaço público é direito de todas, e muitas vezes foi onde residiram os palanques de reivindicações tácitas, necessárias, onde muita luta aconteceu. Vladimir Safatle, em *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*, aponta para quando fomos às ruas em 2013, numa cena política, dizer: “*Eu quero o que é meu*”. Mais uma vez então reivindicamos a propriedade. Existe uma força de colonização das formas de vida pelas dinâmicas da valorização do capital. Há que se questionar o corpo político, o corpo coletivo, que nutre uma paranoia e também nutre afetos familiares identitários e excludentes. Parece que vêm sendo comercializadas também nossas lágrimas e nossos risos. Não nos faltam sentimentos.

O que nos falta é rigor. Sim, rigor: a mais estranha de todas as paixões, esta queima e constrói. Nenhuma verdadeira construção se ergue sem essa impressionante crueldade de artista que se volta contra si mesmo até produzir dos seus próprios desejos a plasticidade do que faz nascer de si toda forma. Só a verdadeira disciplina, esta que não é repressão ou submissão da minha vontade à vontade de um outro, mas que é trabalho sobre si, que é produção de uma revolução na sensibilidade, salva. \uma disciplina de artista. É ela que falta a nossa política. (SAFATLE, 2018, p.29)

Refiro-me a esse texto porque nele consta algo potente. Consta o belo debate sobre como vamos nos tornar novamente um corpo, um corpo político, porque estamos abrindo outro tempo e precisamos entender essa pulsação: “*É nesta hora que mais precisamos de outro corpo para que a perda do antigo corpo não produza apenas a fragmentação paralisante de demandas em processo de autonomia.*” Parece que não precisamos de nenhum esvaziamento de assembleias, sindicatos, movimentos hierárquicos disfarçados ou travestidos de horizontalidade. O ano da

pandemia – 2020 –, ano em que termino a etapa de mestrado. Muitas vezes pensei: onde imprimir as angústias e as questões que emergiram ao longo desse processo? e decidi finalizá-lo, deixando vaziar um pouco dessa vivência coletiva mundial.

Questões me permearam ao longo do processo e ao longo da escrita. Uma delas foi imaginar o mundo e as ruas pós-pandemia. As coisas se “normalizaram” e estamos ocupando e vivendo esse espaço aqui no Brasil de maneira corriqueira, com multidões e trânsitos. Mas a pergunta se dá também com a situação de contágio político existente em nossos imaginários. Essa rua, democrática, precisa de corpos ativos para reivindicar não suas propriedades nem reforçar o amálgama da vigência desviada que hoje estamos presenciando. Essa rua e esses corpos – e incluo meu corpo e o corpo do coletivo do qual faço parte – que continuam trabalhando o rigor, se necessário for, precisam realizar a ação de criar vínculos nas esferas da percepção para que oportunizemos o poder do agora. Faz-se fundamental uma reestrutura que advogue com a popularidade não demagoga, mas com a popularidade que destrói o despotismo no *tête à tête*, no olho no olho, na lida do toque, naquilo que chega perto e intersecciona pessoas entre pessoas e possibilita o cruzamento de fronteiras. Porém, não subjugando pessoas como coisa, como num sistema colonial escravagista muito antigo e numa necropolítica muito recente (SAFATLE, 2020).

A reconfiguração desse espaço, como espaço vulgar, que cabe a todas para enxergar além da linha do horizonte nos é cabível. Seria prudente desmistificar a predominância das relações verticais em prol das relações horizontais, pois as verticais nos conduzem a uma barreira intransponível de transformação. A fixidez que nos impomos em pensamentos num eterno vir a ser de uma preponderância progressiva, faz, não por acaso, com que a gente caminhe sempre para frente, e deseje subir. Tudo a que nos referimos nos impõe um deslocamento direcionado, é uma direção preestabelecida, imposta. Não há direção correta em nossos corpos políticos, há que se questionar sobre a progressão e o avanço. Safatle sugere que é a partir do medo e do trauma que nos colocamos em pulsação. “*Basta que haja circuito de afetos para que haja corpos em relação, mas o que não pode existir é política sem corpos.*” (SAFATLE, 2016, p. 95).

[...]

Lacuna IV

Estamos caindo. E temos medo de cair! Parece que paramos por um tempo. Paramos realmente. Não agimos. Fomos surpreendidos e o capital parou, e assistimos a uma tragédia coletiva. O vírus da COVID 19 não reconheceu classes e nenhum tipo de estratificação.

Fizemos uma pausa forçada devido a circunstâncias e consequências do que estamos fazendo ao mundo. Descobrimo-nos isoladas e amedrontadas. Daí vieram as comunicações exacerbadas pelo meio virtual. Adaptadas, algumas, porque afinal a exclusão digital existe. Nem todas têm a oportunidade de assistir às aulas ou de realizar reuniões. Nem todas fazem compras pelo celular. É real a desigualdade. Vimos uma banalização da vida. Para uma parte da população esta questão tornou-se de difícil resolução: salvar a economia ou salvar vidas. Houve uma ruptura nesse ínterim de quase um ano. Aconteceu um silêncio e uma pausa mundiais. Provavelmente não sairemos impunes. E é real a oportunidade que tivemos, e ainda temos, de nos questionar quanto ao nosso vínculo com essa realidade e com esse planeta.

Interesses ou desejos particulares que se refiram ao indivíduo são subjugados, conforme dito por Stiègler. Esse gosto e esse desejo já não se caracterizam e não são passíveis de serem observados. Ao mesmo tempo em que a homogeneização da sociedade se impõe, a desigualdade cresce de forma alarmante. Portanto, o respeito às subjetividades não faz parte do sistema em que vivemos há séculos. Imposições surgidas de um clero inserido em um sistema feudal perpetuam-se num esquema de mais-valia e lucro para o capital. O laço com a terra e o vínculo com a matéria-prima servem apenas como forma de extratificação.

O trabalho realizado pela Andaime Cia. de Teatro provoca situações tanto de dimensões pequenas como enormes. Liga-se a todo esse contexto que estou expondo por entender que transpomos pequenos riscos buscando uma maneira de fugir dessa servidão voluntária, como chama Ailton Krenak. O pensamento linear, racional e calculado é uma lógica segura que promete um bem-estar artificial em que o pensamento crítico – e não apenas o pensamento, mas também o sentimento –, os sentidos e a sensibilidade produzem e reproduzem um modelo eleito de civilização e de estar no mundo que não prevê integridade criativa em sua base.

Precisamos observar o abismo, correr riscos, entender os desamparos para quem sabe, talvez, produzir uma política de desejo, como sugeriria Suely Rolnik.²⁸ Esses três pensadores –

²⁸No Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ em 2019, Ailton Krenak e Suely Rolnik fizeram uma exposição na qual a autora explica a relação da micropolítica como uma política do desejo que a partir da desestabilização possamos criar conexões e modos de existência em que o desejo age, e aí a subjetividade para o reequilíbrio e possível reajuste do *status quo*. Pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=k5SP0GHjWfw&t=3824s>

Suely Rolnik, Ailton Krenak e Vladimir Safatle – compreendem a relação de queda, ou de fragilidade, como molas propulsoras de uma subjetividade possível em que a desestabilização nos possibilita uma consistência existencial. Krenak pergunta: Estamos agora grilados com a queda? Podemos construir paraquedas, sugere o líder indígena, paraquedas coloridos.

Cantar, dançar, viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. (KRENAK, 2019, p. 15)

Somos insustentáveis e repetitivos. Por meio da desestabilização (Suely Rolnik), do desamparo (Vladimir Safatle) ou do risco e do medo (Ailton Krenak) existe a possibilidade de ir além de acionar a pulsão do desejo, ainda que a gente volte à “normalidade” é preciso parar de vender o amanhã. Por meio do frágil e da fricção é possível gerar condições de fecundação para conhecer um mundo Outro que possa propagar o livramento de modelos únicos para nos salvar de sermos vítimas da “cafetinagem” capitalista.

Desejamos cair, a Andaime está em queda, numa ideia de habitar incertezas. Mas antes de tudo esses pensamentos precisariam não soar moralistas e hipócritas.

Já caímos em diferentes escalas e em diferentes lugares do mundo. Mas temos muito medo do que vai acontecer quando a gente cair. Sentimos insegurança, uma paranoia da queda porque as outras possibilidades que se abrem exigem implodir essa casa que herdamos, que confortavelmente carregamos em grande estilo, mas passamos o tempo inteiro morrendo de medo. Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. (KRENAK, 2019, p. 31)

[...]

Referências

ABREU, Luiz Alberto. **Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. Cadernos da ELT, v. 1, p. 33-41. São Paulo: ECA, USP, mar. 2003.

AQUINO, Rita. **Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida**. p. 90-103. Salvador: Repertório, n. 27, 2016.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro Vertigem**, Campinas: Repositório, Unicamp, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Manuel. **Poesia completa de Manoel de Barros**. São Paulo: Leya, 2010.

BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. **Poética do ERRO: dramaturgias**. Florianópolis – SC: Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, 2014.

BERENSTEIN, Paola Jaques. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

BISHOP, Claire. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. London; Nova York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019.

CARERI, Francesco. **Walkscapes – O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2013.

CARREIRA, André. **A cidade como dramaturgia do teatro “de invasão”**. Urdimento. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso (Org.). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade., **Moringa: Artes do espetáculo**. João Pessoa: UFPB, v.2, n. 2, 2011.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. Perspectiva, São Paulo, 2002.

CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Júlia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec Editora, 2018.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELGADO, Manuel; MALET, Daniel. **Jornadas Marx siglo XXI**, Espanha: Universidad de la Rioja, Logroño, Alianza Editorial, 2007.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. São Paulo: Sala Preta. Revista de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA-USP, 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. Campinas: Revista Lume, 2013.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FICHER-LICHTE, ERIKA. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 7ª edição, 2008.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Architecture, movement, continuité. Estud. av. vol.27 no.79 São Paulo, 2013. Disponível em:
https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença. **Plural de cidades: novos léxicos**. Portugal: Gráfica de Coimbra, 2009.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

HILLMAN, James. **Estudo de psicologia arquetípica**. Rio de Janeiro: Achiame, 1981.

KRENAK, Ailton. **Amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEFBREVE, Henry. **Direito à cidade**. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Rio de Janeiro: Orfeu Negro, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis**: estética, educação e comunidades. Chapecó (SC): Argos, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos Informáticos: Produção recente 2015-2017**. Brasília: UnB, CnPq., 2017.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informático**. v. 4 n. 1 (2017): Perspectivas Multidisciplinares no Campo da Arte; Art Research Journal, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808/8698>

MERVANT-ROUX, Marie-Madelaide; BUDOR, Dominique. **Por uma Genética Teatral: premissas e desafios**. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2015.

NUNES, Brasilmar Ferreira; KOHLSDORF, Nara. **Sociologia do espaço social de Brasília: o descontrole planejado**. Brasília: Edunb, 1999. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Sociologia/artigos/espaco_social.pdf.

PAES, Brigida Moura Campbell. **Arte para uma cidade sensível**: arte como gatilho sensível para produção de novos imaginários. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação, Escola de Comunicações e Arte da cidade de São Paulo, 2008.

PAIS, Ana. **Ritmos afetivos nas artes performativas**. Portugal: Colibri, 2019.

QUILICI, Cassiano. **O ator performance e as poéticas de transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

RAUEN, Margarida Gandara. **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Fapesp, 2009.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade?** São Paulo: Brasiliense, 2009.

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. The Experimental Exercise of Freedom, Los Angeles: PUCSP, 1999.

ROYO, Victoria Pérez. Sobre a pesquisa nas artes: um discurso amoroso. **Revista Teatral: premissas e desafios**. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre: Universidad de Zaragoza, v. 3, maio/ago. 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAFATLE, Vladimir. (...)para além da necropolítica. Disponível em: <https://www.n-ledicoes.org/textos/191>

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência**. n-1 edições.org. Disponível em: <https://capacitacao.ana.gov.br/conhecerc/bitstream/ana/694/1/MERGULHANDO-3-Fragmento-de-texto-de-Vladimir-Safatle.pdf>

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Mauad, 2012.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Argos, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental: o fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SOARES, Fábio Montalvão. A produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri Fractal: **Revista de Psicologia**, v. 28, n. 1, p. 118-126, jan.-abr. Niterói: Fractal, 2016.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VILLAR, Fernando Pinheiro. **Theatre brésilien: ésthetiques de la Trans-Théatralité**. 2017-2020. No prelo.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SITES

www.errogrupo.com.br

www.corpos.org

<https://rogerbernat.info/>

<http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/>

<http://opavivara.com.br/>

<https://arteparamacidadesensivel.wordpress.com/obras/guerra-e-guerra/>

<http://www.grupoxix.com.br/>

<https://experienciasub.wordpress.com/historico/>

<http://teatroqueroda.blogspot.com/>

<https://www.tjdft.jus.br/>

<https://www.youtube.com/watch?v=k5SP0GHjWfw&t=3824s>

Constituição Federal 1988 :

https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf

ANEXO I

ENTREVISTAS – ANDAIME CIA DE TEATRO

LEONARDO SHAMAH

Existe diferença entre o participante do carnaval que executa a ação, daquele que observa? Quais seriam as diferenças?

Existem. As diferenças estão no modo em que acessam e fruem a obra. O participante (aquele que faz parte, que compõe junto) em ação acessa não apenas pelo aspecto visual. O corpo inteiro se engaja nas particularidades que implicam executar a ação:

- ouvir a música nos fones;
- perder a totalidade dos sons da composição urbana;
- dançar, se quiser (o que é quase inevitável);
- se deslocar em coletivo na topografia do trajeto;
- às vezes reconhecer e cantar a música sem o retorno auditivo de sua própria voz (o que nubla noções de equilíbrio e diálogo);
- ter atenção ao movimento do tráfego urbano em composição com a obra (outros pedestres, veículos, semáforos, sinalizações, qualidade das vias, desenho urbanístico e presenças no entorno do bloco)
- consumo de álcool e outras substâncias que alteram as percepções sensoriais.

Já aquele que observa, participa em uma dinâmica que não necessariamente se engaja nesse atravessamento simultâneo de circunstâncias e situações que a execução solicita.

Pode haver observação visual sedentária (do alto de sua janela, da mesa do bar, da varanda dos blocos comerciais ou do pilotis dos blocos residenciais), enquanto o bloco passa e não se desloca de seu lugar anterior, mesmo no despertar da curiosidade.

Pode haver quem observação visual ambulante acompanhando o bloco à distância no comprometimento do deslocamento.

E ainda um possível terceiro caso, que é o de quem observa, utiliza fones de ouvido para acessar a música, se desloca, tem sem corpo presente no corpo do bloco mas não se permite o embaralhamento de sentidos que exige um bloco de carnaval, quiçá, esse bloco em específico.

A palavra participante parece uma boa palavra para designar esse “público”?

Também. Entretanto, gosto de pensar na palavra que usamos para nos comunicar nas divulgações, que é a palavra “foliãs/foliões”.

Você utilizaria a palavra passivo para algum tipo de público? (SQF) E porquê?

Não usaria. Essa palavra implica uma binariedade de reação. A partir do momento que qualquer provocação artística está diante de um corpo podemos entender que existam uma multiplicidade de movimentos internos e/ou externos que necessariamente serão capturados, notados, registrados, percebidos.

Quem observa visualmente tem o movimento de se erguer, estender o olhar, pensar, tentar adivinhar, comentar, interromper a conversa, convocar outros olhares e retornar aos seus interesses, por exemplo.

O ato de ouvir a própria música, gerando um “silêncio ambiente” tem que tipo de conotação no seu ponto de vista?

Do ponto de vista do cotidiano percebo um desejo de deslocamento sem reconfiguração espacial do entorno do corpo. Sem romper o silêncio ambiente se vai do lugar físico onde se está com o corpo para lugares imaginários suggestionados pela música(sentido musical de apreciação) ou pela letra das músicas(sentido literário de apreciação). Há um encurtamento da experiência de ouvir música com o pronto atendimento do desejo. Suprimindo a espera do momento possível onde se pudesse romper o silêncio do ambiente para desfrutar junto ao espaço outras espacialidades.

Quando a ação não é executada em Brasília, e portanto a Lei do Silêncio não esta contextualizada, como você vê essa ressignificação política nesses outros locais?

Para além do contexto urbano penso nos contextos políticos, sociais, econômicos e midiáticos que promovem um ruído ensurdecedor de justificativas úteis para todo acontecimento. Um corpo que apenas caminha na cidade omite o que o faz se deslocar naquela paisagem. Em consequência é tido pela normalidade da ação. Um corpo que corre na cidade pode estar em fuga, com pressa ou em atividade física, o que justifica, na modalidade do possível, seu deslocamento. Agora um corpo que dança e canta pelas ruas da cidade é automaticamente categorizado nas reservas daquilo que é artístico ou insano. E esse cantar e dançar em coletividade desordena os pressupostos, exige debate para a categorização, inflama a curiosidade.

Há muitas outras proibições e restrições além da Lei do Silêncio. Se existir uma principal pode ser a proibição de sentir... de pensar... de ser corpo.

Quando, eu, Kamala, falo de tangenciamento do sujeito sensível, o que você entende por isso? Ou como descreveria este mesmo (ou não) fenômeno.

O mundo, lugar que compomos e nos compomos ininterruptamente, na perspectiva neoliberal, tem todas as experiências do território do sensível pautadas pela ideia de consumo.

Essa palavra que impõe um “gosto/não gosto” ou um “quero/não quero” ou ainda em um “preciso ter/ não preciso ter” revela o precipício de que os repertórios de cheiros, sabores, texturas, visões, sons e intuições... imaginações... invenções devem ser retringidos, achatados e automatizados.

Isso para dar cabo da captura e do atendimento dos desejos inescrutáveis. Para gerar lucros infundáveis com o disfarce de satisfação e estabilidade. Para viabilizar o acúmulo de riquezas daqueles que “suprem” as necessidades ditas por sociais.

Tangenciar o sujeito sensível talvez seja lembrar do toque. A experiência do palpável. A compreensão de que estamos e somos natureza. O aproximar o perfume, o remédio, a comida, os móveis, as roupas de sua origem: as plantas.

O despertar de que a parede, o computador e a louça são terra, chão. Lembrar que há eletricidade dentro do corpo. Tangenciar, nesse caso, é disponibilizar memória identitária para além dos compromissos, das razões visíveis e pré-programadas.

PATRÍCIA DEL REY

Existe diferença entre o participante do carnaval que executa a ação, daquele que observa? Quais seriam as diferenças?

Ao meu ver, essa diferença existe. O participante que executa a ação faz parte da massa carnavalesca, de forma que ele engrossa o caldo e contribui para interação performática e o aumento da paisagem visual. Ele em si é a própria performance, vivencia o bloco e carnaliza junto com o grupo. Já o participante que observa, traz com si a reverberação da performance, os questionamentos, o desejo ou não de participar da folia.

A palavra participante parece uma boa palavra para designar esse “público”?

Acredito que sim. Entendo que o público sempre é um participante, já que sem ele não há arte, apenas ensaio, vivencia, estudo. O olhar do outro sempre participava ativamente na reverberação da obra.

Você utilizaria a palavra passivo para algum tipo de público? (SQF) E porquê?

Não utilizaria. Pra mim essa passividade não existe. Quando já há o olhar, a participação já existe.

O ato de ouvir a própria música, gerando um “silêncio ambiente” tem que tipo de conotação no seu ponto de vista?

Totalmente política. É um grito silencioso pedindo o direito a cidade e a criticando a lei do silêncio. A Ação não pede autorização para utilizar a rua, fecha o trânsito, ocupa o espaço e questiona o status quo.

Quando a ação não é executada em Brasília e, portanto, a Lei do Silêncio não está contextualizada, como você vê essa ressignificação política nesses outros locais?

Acho que ainda estamos questionando o Direito a Cidade, a construção de espaços mais criativos e divertidos na *urbis*. As paisagens são ressignificadas, o espaço de trânsito vira a folia. A rua é ocupada, o instante de desvio é instalado. Perguntamos se podemos celebrar naquele momento.

Quando, eu, Kamala, falo de tangenciamento do sujeito sensível, o que você entende por isso? Ou como descreveria este mesmo (ou não) fenômeno.

Eu entendo que você está falando sobre a percepção, o toque, a movimentação, o reencontro do sujeito com olhar sensível e esse encontro vem através da performance. Da surpresa do que não é usual dentro da Urbes. Esse desviar é um espaço de encontro e questionamento do próprio ser dentro das suas certezas, regras impostas e condutas esperadas dele pela sociedade e por si próprio.

ROUSTANG CARRILHO

Existe diferença entre o participante do carnaval que executa a ação, daquele que observa? Quais seriam as diferenças?

Vejo diferenças sim. Mas existe, ao meu ver, uma confluência nessa distinção. O participante, ou seja, aquele que entra no percurso, propõe juntamente com a Andaime a composição do Bloco de Carnaval. Ele se torna, por essa premissa, um agente político do discurso proposto pela performance. Sua contribuição ao movimento performativo proposto se dá pela formação de volume e invasão das ruas como bloco. É preciso entender, para essa diferença investigada na pergunta, que a ação é realizada em Brasília, onde o carnaval tem pouca tradição (se levarmos em conta a idade da cidade e a própria existência de um carnaval brasiliense como em outras cidades onde ele é bem tradicional). Nesse caso, invadir as ruas, com o maior número de pessoas possível, dá à performance força de comunicação com aquele por hora apenas observa o bloco pelas janelas residenciais, bares, etc.

Contudo, e devido à performance ser fundamentada num discurso que se soma as discussões provocadas pela Lei do Silêncio local, acredito que o observador da performance é fundamental.

O observador nesse caso se torna uma ampliação dessa voz que discute as ferramentas que o governo “geralmente” utiliza para calar a sociedade (Lei do Silêncio por exemplo).

E por essa ótica todos, o folião performativo, o criador e o observador, são agentes possibilitadores da comunicação que a performance discute.

A palavra participante parece uma boa palavra para designar esse “público”?

Se levarmos em consideração que esse “participante” é alguém que por algum meio de comunicação se identificou com a proposta da performance, sim, o termo provavelmente cairá bem.

Por outro lado, muitos “participantes” que hoje, depois de 10 anos de existência da performance, frequentam o evento por se tratar de um bloco de carnaval e não uma performance, eu prefiro entendê-lo como um folião. Mas o nome, em ambos os casos não me causa qualquer estranhamento. Acredito que essa performance, especificamente, tem um caráter de conjunto, de bloco, de equipe. Eu o vejo assim, em quantidade. E acredito que essa seja a forma como ela também é vista em Brasília quando acontece, ou seja, um grupo de pessoas fantasiadas como num bloco de carnaval que não tem som. Esse talvez seja o foco de observação dessa ação, ao meu ver.

Você utilizaria a palavra passivo para algum tipo de público? (SQF) E porquê?

Depois de algum tempo trabalhando e vivendo do fazer artístico, não acredito que exista passividade na arte. Arte é política, e política é baseada em discussão e ação. Em ambas a passividade não tem vez.

Numa performance do SQF por exemplo, uma pessoa que só olha está agindo pelo olhar. Outra que só sai de cara feia, está agindo, mesmo que não sinta afinidade. Todas nesse caso são agentes e estão em atividade.

O ato de ouvir a própria música, gerando um “silêncio ambiente” tem que tipo de conotação no seu ponto de vista?

É uma conotação de festa. Assim como ouvimos a mesma música numa boate, numa festa particular, num show de alguma banda ou cantor. É festa. Nesse caso, pela trilha, uma festa de carnaval. A unificação pela música é um guia para que haja a formação e condução do grupo/bloco pelo percurso.

Quando a ação não é executada em Brasília, e portanto a Lei do Silêncio não esta contextualizada, como você vê essa ressignificação política nesses outros locais?

A lembrança imediata que percebo nas transeuntes fora do DF é sempre de Carnaval. A composição visual da performance remete imediatamente à esse perfil carnavalesco que o brasileiro traz consigo. Seja em outra cidade do Brasil, seja fora do país, o carnaval tem no perfil da cultura Brasileira uma marca registrada da folia, do barulho da festa. Neste caso, somos reconhecidos como foliões.

Independente da ação ocorrer fora do Distrito Federal, onde foi implantada de forma forçosa a Lei do Silêncio, e onde a performance cabe perfeitamente para discutí-la, o fato de todos usarmos fones de ouvido causa estranhamento. Esse, por sua vez, se dá pela falta de barulho, pela ausência da balbúrdia sonora tão marcante nas tradicionais festas carnavalescas brasileiras.

De alguma maneira, sempre reconheço reações de transeuntes estrangeiros questionando o porquê de estarmos fantasiados dançando. Mas quando ouvem a musica pelo fone de algum de nos, imediatamente entendem que sim, há barulho, que por sua vez não o incomoda. E a pergunta que faço é: E deveria incomodar? Será que esse transeunte não sentiu exatamente essa falta? E dessa forma, a cultura se perde? A cultura é algo imutável? Talvez sim, talvez não. Sendo assim mantém-se a discussão.

Quando, eu, Kamala, falo de tangenciamento do sujeito sensível, o que você entende por isso? Ou como descreveria este mesmo (ou não) fenômeno.

Não consigo entender muito bem o que seja um “*tangenciamento de sujeito sensível*”. Talvez se a pergunta fosse realizada com uma referência mais explicativa, mesmo que seja sua, eu pudesse traçar alguma perspectiva para o termo. Pelo isolamento dele, e de forma bem superficial, acredito que esteja se referindo àquela pessoa que se permite ao arrebatamento pela obra e pelo discurso dela. Seria o “participante”/ folião do carnaval silencioso, que acredita que

podemos, para além da obra e sua composição estética de evento anual de 4 horas, discutir e provocar as possibilidades de transformações comuns que queremos como coletivo para nossas cidades e nossa gente.

LARISSA MAURO

Existe diferença entre o participante do carnaval que executa a ação, daquele que observa? Quais seriam as diferenças?

É sim. O participante que executa a ação ele se torna um compositor da obra. Ele se torna um atuante junto com os atores, ali naquele momento da execução da performance não existe diferença entre espectador e ator. Todos são atuantes. E o espectador que tá de fora que não participa porém assiste, observa é um espectador, talvez passivo, passivo porque ele não é atuante mas ele não é um espectador que constrói essa dramaturgia mas é um espectador que assiste que está deslocado que assiste. Ele também compõe porque ação é para ele. Mas não é dele para ele. É de nós para ele.

A palavra participante parece uma boa palavra para designar esse “público”?

É, boa pergunta. Não sei. Me parece que talvez não porque o público que observa ele também participa. Se você pegar numa visão macro ele também participa. Como eu disse: a obra é para ele, é para o espaço. Para o transeunte, então ele também é um participante. Eu talvez chamaria de atuante. Tanto os atores como os que participam eu chamaria de atuante porque, bom, vou me repetir, na minha visão, ambos os espectadores estão participando da ação.

Você utilizaria a palavra passivo para algum tipo de público? (SQF) E porquê?

Eu utilizaria porque em todas as ações que a gente faz existe esse espectador atuante e esse espectador passivo. Passivo no sentido de que ele observa a ação, ele entende que aquele cotidiano dele tá sendo quebrado que aquela ação é inusitada, porém, tem espectadores que não vão entrar na ação e compor a ação. Então, eu acho que sim, que nesse sentido é um público passivo que aprecia que não se move do seu lugar para compor a obra. Por mais que os que, os muitos espectadores que atuam com a gente, os espectadores atuantes nesse sentido, muitas

vezes eles atuam de maneira inconsciente. Eles atuam sem saber que estão atuando. Mesmo assim eles são atuantes e eu acho que existem esses espectadores passivos que mesmo de forma consciente ou inconsciente eles não entram para atuar eles simplesmente observam e se deixam atravessar. Então eu acho que nesse sentido a palavra passivo é bem física mesmo, sem muita metáfora, sem muita subjetividade. Eu acho que é uma coisa de físico quando você simplesmente entende que está acontecendo algo que é inusitado, mas você não participa. Você observa.

O ato de ouvir a própria música, gerando um “silêncio ambiente” tem que tipo de conotação no seu ponto de vista?

Na verdade, não é a minha própria música porque todo mundo tá ouvindo a mesma música. Seria muito diferente se cada um ouvisse a própria música. Nesse sentido, para mim não existe isolamento, não existe solidão, existe um compartilhar sensorial, auditivo. É...e...eu acho que esse silêncio ambiente que gera nesse compartilhar, não sei, na minha conotação, é justamente para gerar...nesse espectador passivo, que eu chamei antes, o que observa, eu acho que gera uma curiosidade. Justamente para saber se elas tão ouvindo a mesma música ou para saber se elas tão isoladas, gera um...esse silêncio ambiente gera esse questionamento do que que tá acontecendo. Um desejo, talvez, de querer desvendar o que é que está acontecendo.

Quando a ação não é executada em Brasília e, portanto, a Lei do Silêncio não esta contextualizada, como você vê essa resignificação política nesses outros locais?

Eu acho que gera, que gera...eu acho que sempre vai gerar um questionamento político independente da lei ou não. Porque qual é o sentido de um carnaval sem música, né! Qual é o sentido de uma festa sem som, eu acho que esse questionamento já é um questionamento político. Eu acho que o questionamento político está justamente na ...nisso...nessa...nessa...nesse estranhamento.

Quando, eu, Kamala, falo de tangenciamento do sujeito sensível, o que você entende por isso? Ou como descreveria este mesmo (ou não) fenômeno.

É... quando você fala de sujeito sensível eu entendo todos os sujeitos de uma sociedade, acho que todos os sujeitos de uma sociedade são sujeitos sensíveis, pela nossa própria condição de sermos seres relacionais e sociais. Então, tanto os atores quanto os espectadores que estão atuando, os atuantes quanto os transeuntes e os espectadores passivos toda essa gama são sujeitos sensíveis. A gente pode despertar essa sensibilidade ou não. A ação pode despertar essa sensibilidade ou não. Inclusive nos próprios atores. Eu acho que o ator, ele pode ter essa sensibilidade despertada ou não. Então, eu entendo o sujeito sensível como cidadão dessa sociedade. É... num âmbito macro e micro. Enfim, para mim é confuso mesmo esse conceito do sujeito sensível. Eu enxergo assim, eu enxergo que é uma coisa quase antropológica mesmo. Acho que todos somos sujeitos sensíveis.

ANA LUIZA BELLACOSTA

Existe diferença entre o participante do carnaval que executa a ação, daquele que observa? Quais seriam as diferenças?

Eu acho que sim. Eu acho que existe uma diferença. Acho que as diferenças que eu consigo identificar de um participante do carnaval que executa a ação é que ele vive no corpo a experiência da música e das pessoas, a troca, a escuta. Ele vive essa participação de estar dentro de um bloco de carnaval com todos os seus códigos. O vendedor da cerveja, com os foliantes, os foliões aliás, a relação com a música a relação das fantasias também a interação entre as fantasias...ele vive essa experiência. E a figura que tá observando ela tem uma sensação mais imagética do que física, né? Da vivência corporal do estado do carnaval. Quando você tá dentro de um bloco é completamente diferente de você estar fora e ver o bloco passar. Acho que quem observa tem mais uma sensação imagética do “*e se eu estivesse ali dentro...*” do que “*Nossa! Eu estou ali dentro!*” Ele é mais visual do que orgânico.

A palavra participante parece uma boa palavra para designar esse “público”?

Essa pergunta eu fiquei reflexiva sobre...porque participante é a figura que participa de alguma coisa, né? E o folião, ele é um participante de uma folia. Então, eu entendo que sim. Que pode designar essa palavra para o público, mas eu acho que essa palavra cabe mais para o público que tá dentro da performance, que tá vivendo o carnaval ali com a gente, o bloco. Eu acho que

para quem observa... Ele não está participando ativamente. Porque o participante, ele participa ativamente de alguma coisa. Quem observa, ele está mais no estado de visualizar do que de participar, sabe? Eu criei um conceito, eu acho na minha cabeça. Eu acho que o público do carnaval. O público ativo do Carnaval Silencioso ele é um folião em estado performático sem saber.

Você utilizaria a palavra passivo para algum tipo de público? (SQF) E porquê?

Eu acho que eu meio que respondi essa terceira com a resposta da segunda pergunta porque eu entendo é que a pessoa que participa dentro do bloco, que está ali com fone no bloco, fantasiada, interagindo e exercitando os códigos do carnaval junto com a gente acho que ela é um público ativo. E a pessoa que tá de fora, observando o bloco passar acho que é um público passivo. Eu entendo assim. É... porque... agora, se para todos os SQFs... eu já não sei, porque tem SQF que já é muito importante a reação da pessoa de fora, e aí eu já acho que é ativo.

O ato de ouvir a própria música, gerando um “silêncio ambiente” tem que tipo de conotação no seu ponto de vista?

Eu acho que tem uma conotação de individualidade coletiva que é essa coisa de você estar ouvindo a sua própria música mas entrando num estado coletivo, né. De alegria, de folia, de felicidade, carnavalesca, é... meio que por aí assim. Eu entendo que é uma...essa individualidade afeta o outro. Então, quando eu escuto a minha música e canto mesmo sem o som externo, com aquela música no ouvido. Eu canto e olho para alguém no bloco eu gero uma sensação coletiva mas ao mesmo tempo ela é individual porque eu estou escutando a música naquele momento. E como tem essa característica do carnaval que tem o download, o streaming, e a própria rádio. Existem uns ‘delays’ da música, então isso torna de alguma maneira uma sensação engraçada. Eu canto uma música, daqui alguns segundos a pessoa repete a mesma fala que eu ou ela já tá mais na frente. Isso gera uma sensação muito engraçada para mim.

Quando a ação não é executada em Brasília e, portanto, a Lei do Silêncio não está contextualizada, como você vê essa resignificação política nesses outros locais?

Eu acho que gera uma sensação de folia fora de época. Quando tem essa relação de outros estados que não tem necessariamente a Lei do Silêncio. Eu acho que gera um estranhamento desse bloco, desse significado do carnaval em silêncio. Para quem tá de fora e não tem essa conotação da Lei do Silêncio como para gente aqui. Eu entendo mais como uma festa e uma folia fora de época. Um manifesto seria, no caso.

Quando, eu, Kamala, falo de tangenciamento do sujeito sensível, o que você entende por isso? Ou como descreveria este mesmo (ou não) fenômeno.

Que pergunta engraçada essa! Eu toda vez que eu leio ela eu penso em matemática. Trigonometria. Em matemática a tangente é a razão entre seno e o cosseno de um ângulo né. Se pegar o triângulo é aquele ponto que a reta faz para tocar um ponto ao outro então eu entendo como tocar esse sujeito que está ali no ato da sensibilidade. Então, é tocar esse sujeito que está disponível para o sensível. É tocar ele de alguma maneira, em algum lugar da sua expressão, da sua emoção, do seu estado. Eu entendo isso...assim...quando você diz isso. O carnaval faz muito isso né. Toca a gente num lugar reconhecível carnavalesco, né. É, por mais que existam outros códigos que não são os naturais de um bloco de carnaval, você é tocado por essa...por essa manifestação carnavalesca, por esse estado alegre, por essa sensação de festa, por essa emoção do carnaval. Então, eu entendo quando você diz isso que a gente de alguma maneira toca esse sujeito sensível nesse lugar. No lugar da festa! No lugar da alegria, no lugar reconhecível de uma manifestação cultural típica brasileira. Eu entendo assim. É muita trigonometria essa questão aí Kamala!