

Gregório Hernández Pimenta

ENTRE ARTE E LAZER:
DESLOCANDO SENTIDOS E EXPERIÊNCIAS ATRAVÉS DA *PERFORMANCE*

Belo Horizonte
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Minas Gerais
2013

Gregório Hernández Pimenta

ENTRE ARTE E LAZER:
DESLOCANDO SENTIDOS E EXPERIÊNCIAS ATRAVÉS DA *PERFORMANCE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Lazer. Área de concentração: Lazer, Cultura e Educação.

Linha de Pesquisa: Lazer e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli
Co.orientadora: Profª Denise Araújo Pedron

Belo Horizonte
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Minas Gerais
2013

P644e Pimenta, Gregório Hernández
2013 Entre arte e lazer: deslocando sentidos e experiências através da performance.
[manuscrito] / Gregório Hernández Pimenta – 2013.
85 f., enc.:il.

Orientador: José Alfredo Oliveira Debortoli
Coorientadora: Denise Araújo Pedron

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.
Bibliografia: f. 79-83

1. Lazer - Teses. 2. Arte – Teses. 3. Educação - Teses. I. Debortoli, José Alfredo
Oliveira. II. Pedron, Denise Araújo. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola
de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. IV.Título.

CDU: 379.8

**Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física,
Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer
Área Interdisciplinar

Dissertação *Entre arte e lazer: deslocando sentidos e experiências através da performance* de autoria do mestrando **Gregório Hernández Pimenta** defendida e aprovada em 29 de maio de 2013, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais e submetida à banca examinadora composta pelos professores:

Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Denise Araújo Pedron
Teatro Universitário
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Cleber Augusto Gonçalves Dias
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto

Dedico esse trabalho a minha mãe Eugênia, pelo amor, pelo carinho, pelas trocas, pelo exemplo e por todo o resto que não cabe em palavras.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa que financiou a pesquisa.

Ao programa de Pós-graduação em Estudos do Lazer da UFMG, seu corpo docente, discente e funcionários.

Ao meu orientador José Alfredo de O. Debortoli, pela presença serena e constante, nesse longo caminho.

À minha co-orientadora Denise Araújo Pedron, pela disponibilidade teórica e poética que tanto marcou meu estudo.

Ào meu pai que me ensinou a olhar para a vida e a desconfiar de certezas.

Àos meus avós Fernando, Elena, Milton e Fia, pelo exemplo de vida e de conduta.

Aos amigos e amigas que tanto me apoiaram nos momentos de incerteza: Zé, Luna, Luísa e Bárbara.

Aos amigos Rodrigo, Thiago, Antônio, Pedro e Deise que muito me ajudaram na finalização do texto.

As amigos da *Laboratório Filmes*, Marcão, Davi e Bocelli, pela paciência e companhia diária.

Ao colega e artista João Marcelo Emediato pelo convite que gerou tantas considerações.

Ao coletivo *Paisagens Poéticas* por partilhar seu modo de vi(ver) a arte e a rua.

Aos amigos Renato, Simil e Fábio que me fizeram compreender o sentido da expressão “saudade é mato”.

À Ethel, pelo carinho, pela compreensão, pelo apoio incondicional e por me levar pela mão quando as forças se esgotavam.

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão

(Leminsky)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as relações entre arte e lazer a partir da *performance*, de modo a apontar que tipo de compreensão sobre o lazer tal perspectiva pode proporcionar. Inicialmente, é realizado um reconhecimento do diálogo que o campo do lazer vem estabelecendo com o campo da arte a partir de três fontes principais: os artigos da revista *Licere* (1998 a 2011), o verbete “arte” retirado do *Dicionário Crítico do Lazer*, e o capítulo de Melo (2007) “*Arte e lazer: desafios para romper o abismo*”. Os discursos reconhecidos são problematizados a partir da *performance* e de autores do campo da arte que investigam a experiência do espectador na contemporaneidade. A dissertação apresenta, ainda, a articulação dos diálogos teóricos construídos entre *performance* e lazer, com duas experiências artísticas de *performance*, vivenciadas pelo autor da pesquisa, tanto na posição de espectador, quanto na posição de artista-propositor.

Palavras-chave: Lazer. Arte. *Performance*. Intervenção Urbana. Experiência.

ABSTRACT

This study aims to investigate the relations between art and leisure from the performance to point what kind of understanding about leisure such a perspective can provide. Initially, we conducted a recognition of dialogue that the leisure field has established with the field of art from three main sources: Licere's magazine articles (1998-2011), the entry "art" taken from the Critical Dictionary of Leisure, and chapter Melo (2007) "Art and Leisure: Challenges to break the abyss." The speeches are problematized from the performance and authors in the field of art that investigate the spectator's experience on contemporaneity . The dissertation also presents the theoretical articulation of dialogues built between performance and pleasure with two artistic experiences of performance, experienced by the author of the research, either in the position of the viewer and in the position as artist-proposer.

Key-words: Leisure. Art. *Performance*. Urban Intervention . Experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – Rapaz troca sonhos com a *performer*. Pág. 62
- FIGURA 2 – Espectador relata sonho em pedaço de papel. Pág. 64
- FIGURA 3 – O *performer* João Marcelo Emediato, oferecendo sombra, na Praça da Estação.Pág.65
- FIGURA 4 – Rapaz utiliza-se da “SOMBRA GRÁTIS”Pág. 71
- FIGURA 5 – A sombra conformando espacialidades na praça..... Pág. 72

Sumário

1- INTRODUÇÃO.....	11
2- INTERCÂMBIOS ENTRE ARTE E LAZER.....	14
2.1 A ARTE PELO LAZER.....	15
2.1.1 Os artigos da revista Licere: primeiras considerações.....	15
2.1.2 Os conceitos de arte pelo lazer.....	21
2.1.3 O distanciamento entre arte e vida.....	22
2.1.3.1 Causas do distanciamento entre arte e vida: a elitização da arte.....	23
2.1.3.2 Caminhos de aproximação.....	24
2.1.4 Seguindo trilhas já abertas: afinidades teórico-metodológicas.....	26
2.2 ENTRE LAZER E ARTE: PRIMEIROS DESLOCAMENTOS.....	27
2.2.1 Arte e saber: para além da compreensão lógico racional da experiência.....	28
2.2.2 Entre passividade e atividade, entre crítica e alienação.....	32
2.2.3 Porque a performance?.....	36
3 - A PERFORMANCE.....	40
3.1 INTRODUÇÃO À PERFORMANCE.....	40
3.2 BREVE HISTÓRICO DA PERFORMANCE.....	43
3.3 ARTE E VIDA: A ARTE NO COTIDIANO.....	46
3.3.1 Deslocamentos espaciais: a performance no espaço urbano.....	48
3.4 A REPRESENTAÇÃO NA TRADIÇÃO TEATRAL.....	51
3.5 A PERFORMANCE E A QUEBRA COM A REPRESENTAÇÃO.....	54
3.6 A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR NA PERFORMANCE.....	58
4 - DA PRÁTICA, DO FLUXO, DO DESLOCAMENTO, DO TRANSITO, DE TUDO	62
.....	62
4.1 POR UMA OBSERVAÇÃO EM TRANSITO.....	63
4.2 A INTERVENÇÃO TROCA-SE SONHOS.....	63
4.3 A INTERVENÇÃO: DA SOMBRA.....	67
4.3.1 Pesquisador-espectador.....	68
4.3.2 Performer-pesquisador.....	71
4.3.3 Confluências.....	75
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
7- ANEXOS.....	84

1 - INTRODUÇÃO

Falar das motivações de uma pesquisa implica em dizer dos caminhos percorridos, dos caminhos desviados e das escolhas feitas. Em meu caso, apesar das várias mudanças de direção, percebo um desejo que me acompanha desde os primeiros esboços de projeto: *estudar os diálogos possíveis entre arte e lazer*.

Percebo que, nas raízes desse desejo, estão as experiências que vivi em meus processos de formação. Sou ator, sou professor de teatro e sou professor de educação física. Ao longo de minha trajetória, pude viver diferentes possibilidades de compreensão do corpo e de suas relações e acabei ensaiando formas de aproximação entre os campos nos quais me insiro. Propondo aproximar esses campos que me constituem de formas tão diferentes, busco articular meus objetivos de estudar – academicamente – teatro e lazer. A escolha do tema *performance* se estabelece pelo seu potencial de envolvimento corporal e produção de sentido, possibilitando-me aproximar do Lazer como uma possibilidade de produção criativa, inventiva e estética da vida.

Para efetivar esse diálogo com a *performance*, inicialmente, foi fundamental identificar o que já havia sido produzido pelo campo de estudos do lazer, com o intuito de reconhecer como eram construídas suas relações com o campo das artes.

A fim de compreender como o campo de estudos do lazer estava construindo seus diálogos com o campo da arte, foi realizada uma pesquisa pelos artigos do periódico *Licere*, publicados entre os anos de 1998 e 2011. A revista *Licere* foi escolhida como fonte por ser atualmente uma das referências em publicações da área e por expressar parte significativa da produção de conhecimento nos estudos do lazer. Longe de possuir uma visão única ou uniformizada, abre espaço para que diferentes autores com distintos diálogos teóricos apresentem suas pesquisas e produções. Adicionado a isso está a eminente interdisciplinaridade do campo do lazer, o que permite a pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento contribuir com suas reflexões, criando assim uma revista de produção diversificada.

Com as análises dos artigos e de outras produções dentro do campo de estudos do lazer que se mostraram representativas, foi possível perceber algumas diretrizes mais recorrentes no diálogo que o lazer vinha construindo com a arte. Essas diretrizes foram então problematizadas a partir da *performance*, com autores do campo artístico, que se debruçaram

sobre a relação entre espetáculo e espectador, e pesquisadores que investigam as artes cênicas na contemporaneidade.

Apesar de ter a experiência do espectador como um dos focos, compreendo que o acontecimento teatral, assim como a *performance*, é indivisível e não pode ser separado em partes estanques. Partilho com De Marinis (2005) a ideia de que atuentes e espectadores são coprodutores do acontecimento e precisam ser compreendidos em relação. Dessa forma, não busco fazer a separação entre quem vive momentos de trabalho em oposição a quem vive momentos de lazer na arte e, além disso, me parece que estudar a experiência do espectador em uma *performance* seria também estudar diferentes experiências que perpassam pela esfera do Lazer enquanto possibilidade criativa e poética de relação com a vida.

A *performance*, que pode ser caracterizada como uma *arte de fronteira*¹, propõe alternativas para algumas separações clássicas das artes, como atuante-espectador, arte-vida, realidade-ficção, entre outras. É importante destacar que a *performance* enquanto prática artística:

(...) aparece no horizonte da arte ao mesmo tempo em que surge um campo de pesquisa dedicado ao estudo da *performance*. Ou seja, trata-se de um tipo de expressão que impõe uma tematização acerca de si mesma. E, conseqüentemente, uma tematização acerca da natureza da própria arte do ritual. Tal fato não pode ser desprezado, pois indica o caráter híbrido e inusitado não só da *performance*, como da própria cultura contemporânea.” (ALMEIDA, 2008, p. 24-25)

Sendo assim, fazer uma relação entre o campo da *performance* e o campo do *lazer* significa estabelecer um diálogo com as produções artísticas, com suas provocações e seus questionamentos, ao mesmo tempo que implica em um diálogo com o campo teórico que se desenvolveu em paralelo a essa manifestação específica.

Buscando estabelecer uma troca entre as articulações teóricas e práticas artísticas efetivamente produzidas, foi realizado um diálogo empírico com duas *performances* realizadas na cidade de Belo Horizonte, em 2012 e 2013: as intervenções “*Troca-se sonhos*” e “*Da Sombra*”.

O texto desta dissertação está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo procuramos compreender as formas como o campo do lazer vem interpelando o campo da arte: seus interesses, suas perspectivas e suas propostas. Em seguida, problematizamos esses

1 COHEN, 1989, p. 27

entendimentos sob a luz de algumas manifestações artísticas contemporâneas.

No segundo capítulo, adentramos nas características e especificidades da *performance*: a forma como ela propõe uma experiência particular ao espectador e as suas possíveis contribuições para o campo do lazer.

No terceiro capítulo, articulamos a construção teórica dos capítulos anteriores com a descrição de duas intervenções artísticas realizadas na capital mineira (nas quais fui tanto espectador quanto artista-propositor), buscando compreender como a *performance* (em especial a *intervenção urbana*) pode se revelar em experiências de lazer contemporâneas.

Partindo do pressuposto de que nem tudo pode ser comunicado através de uma linguagem neutra, opto por deixar transparecer as intenções também estéticas da pesquisa ao assumir a parcialidade do pesquisador e a expressão de suas subjetividades. Ao longo da construção do texto da dissertação, procurei transitar entre meu lugar de pesquisador e de artista, na tentativa de construir um discurso que também se atentasse para o sensível. Sendo assim, o texto pode, por vezes, flertar com a linguagem poética no intuito de evidenciar algumas sutilezas que escapam ao padrão normativo técnico-científico.

Destaco no apêndice um texto de cunho assumidamente literário, elaborado em meio ao processo de escrita da dissertação, que acredito, que pode contribuir com uma percepção mais sensível dos caminhos da pesquisa.

2 - INTERCÂMBIOS ENTRE ARTE E LAZER

O campo de estudos do lazer possui inúmeras fronteiras e sobreposições com o campo da arte. Pode-se dizer que grande parte das experiências artísticas são experiências de lazer e vice-versa, sem reduzir uma coisa à outra. Se o sociólogo Dumazedier (1976) já classificava a arte como uma das possibilidades do lazer - ao lado dos interesses físico-desportivos, intelectuais, manuais e sociais - “(...) é bem provável que, na atualidade, tanto a arte quanto o lazer sejam territórios cujas divisas apresentam-se borradas, misturando-se com outras esferas da realidade.” (PIMENTEL; LARA, 2009, p. 3). A arte e o lazer são campos amplos de produção e de atuação, cada qual com suas especificidades, mas com muitos questionamentos e posicionamentos comuns, apesar de um “curioso afastamento” entre pesquisadores e profissionais das duas áreas, como bem coloca Melo, em seu texto “*Arte e lazer: desafios para romper o abismo*”:

Ao se discutirem as relações entre arte e lazer, há um conjunto multifacetado de equívocos, más compreensões e desafios que devem ser encarados. De início, devemos assumir que ainda são pouco comuns os encontros e debates entre os profissionais, professores e investigadores dos dois campos acadêmicos. Ainda que partilhem determinadas reflexões, entendimentos e mesmo posicionamentos políticos, ainda persiste um curioso afastamento entre os que estão envolvidos com o campo do lazer e os que militam no campo da arte. (MELO, 2007, p. 65)

Em meu trânsito pelos dois campos, pude observar de perto os preconceitos mútuos que são gerados, em parte, por um desconhecimento recíproco. Na visão dos artistas, transparece forte a ideia de lazer como entretenimento puro, alienante, algo que a maioria não quer ter associada as suas produções. Como colocado por Perez:

Quando se fala em lazer, nossos corações e mentes [profundamente modernos como nos mostrou Foucault (1996), imediatamente acionam a oposição trabalho-lazer que, por sua vez, instaura um regime de verdade, ou seja, um dispositivo discursivo] [as palavras e as coisas, é novamente Foucault (1996) quem me inspira] que qualifica positivamente o trabalho e ao mesmo tempo, simultaneamente, desqualifica o lazer, tratando-o como, entre outras coisas, ócio improdutivo, perda de tempo, nada, vazio. (PEREZ, 2009, p. 2 – 3)

Já na visão do lazer, as artistas são, muitas vezes, herméticos e suas obras excessivamente codificadas, o que, nessa visão, diminuiria o alcance de sua arte. Nesse sentido, parecem fazer arte para poucos, ou apenas para artistas, desconsiderando a possibilidade de se utilizar de meios "mais simples" que estabeleçam um diálogo "mais direto" com o espectador não especializado (artista ou crítico), aquele que não tem domínio dos códigos de produção cultural que a ele se apresentam.

2.1 A ARTE PELO LAZER.

Procurei compreender como o campo de estudos do lazer estava interpelando o campo da arte a partir de três fontes: os artigos originais publicados no periódico *Licere* (1998 a 2011), o verbete “arte” retirado do *Dicionário Crítico do Lazer*, e o capítulo de Melo (2007) “*Arte e lazer: desafios para romper o abismo*”. Algumas questões foram norteadoras de minhas análises: Quais meios de expressão artística têm sido alvo de discussão dentro do campo do lazer? Como o lazer tem concebido a relação entre sujeito e manifestação artística? Quais entendimentos de arte podem ser percebidos nas produções elaboradas pelo campo do lazer? Quais olhares o lazer tem lançado para o campo da arte?

2.1.1 Os artigos da revista *Licere*: primeiras considerações.

Inicialmente, pude perceber que, nas fontes consultadas, não existe preponderância por alguma linguagem artística específica, ou seja, os artigos tratam do

cinema², do circo³, das artes plásticas⁴, da dança⁵, da música e do teatro. Além disso, são abordados alguns fenômenos culturais que são atravessados por mais de um gênero como o movimento *hip hop*⁶, o movimento *Manguebeat*⁷ e o *Samba*⁸.

Mesmo com a diversidade de gêneros percebem-se algumas aproximações ou distanciamentos entre os artigos a partir de como os sujeitos se relacionam com as manifestações artísticas. Enquanto alguns artigos se debruçam sobre práticas nas quais os sujeitos participam de forma ativa, dançando, cantando e/ou tocando, em outros, a relação estudada é de fruição, ou seja, as experiências que são alvo dos estudos se constituem como apreciação e compreensão de um objeto artístico exterior ao sujeito. Nessa última perspectiva fica clara a ideia de um *espectador* que está diante de uma *obra de arte*.

Dentre as publicações em que existe uma interação ativa com as manifestações artísticas estão “*Festa e dança: vivências lúdicas de lazer*⁹” e “*A batucada dos nossos tantãs: o samba como possibilidade de vivência do Lazer*¹⁰”. É notável como nesses artigos a dança e a música são vividas espontaneamente em festas e celebrações, propiciando um engajamento particular de seus participantes. Os sujeitos não estão somente assistindo a apresentação de uma coreografia ou a apresentação de um número musical, mas estão dançando e cantando,

- 2 MELO, Vitor A. Lazer, Animação Cultural e Cinema: os comentários cinematográficos. *Licere*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 93-110, Jun. 2005.; FALCO, Débora de P. O lazer na percepção do indivíduo: a interface entre o serviço e a magia no cinema. *Licere*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 69-80, Jun. 2006.;
- 3 WUO, Ana E. O clown visitador de crianças hospitalizadas: medicamento lúdico. *Licere*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 35-45, Jun 2000. SILVA, Cintia L.da. Vivências de atividades Circenses junto a estudantes de Educação Física: reflexões sobre educação física no ensino médio e tempo livre. *Licere*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 1-17, Jun. 2009. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.
- 4 CIA, Érica C.; MARINHO, Alcyane. As inter-relações entre a criança o lúdico e o museu. *Licere*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 29-49, Dez. 2005., USOUZA, Cleide A. G. De; MELO, Vitor A. de. Museu, Emoção Estética e Lazer: reflexões sobre as possibilidades da fruição da arte no tempo livre. *Licere*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 1-21, Mar. 2009. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011., OSMAN, Samira A.; RIBEIRO,Olivia C. F. Arte, História, Turismo e Lazer nos cemitérios da cidade de São Paulo. *Licere*, Belo Horizonte, v. 10,n. 2, p. 1-15, Abr. 2007. Disponível em: <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.
- 5 QUEIRÓS, Ilse L. V. De. Festa e Dança: vivências lúdicas de lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 61-79, Jun. 2001.SARTO, Karina C.; MARCELLINO, Nelson C. Retratos da vida: relatos dos jovens do “Dança Comunidade”. *Licere*, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p.1-13, Dez. 2008. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.
- 6 STOPPA, Edmur A.; MARCELLINO, Nelson C. Hip-Hop, lazer e participação sociocultural. *Licere*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 34-52, Dez. 2005.,
- 7 LARA, Larissa M.; PIMENTEL, Giuliano G. De A. Movimento Manguebeat: constructos no campo do lúdico e das manifestações corporais. *Licere*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 63-73, Dez. 2005.
- 8 ALVES, Guilherme V. A batucada dos nossos Tantans: o samba como possibilidade de vivências do lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 1-28, Ago. 2007. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.
- 9 QUEIRÓS, Ilse L. V. De. Festa e Dança: vivências lúdicas de lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 61-79, Jun. 2001
- 10 ALVES, Guilherme V. A batucada dos nossos Tantans: o samba como possibilidade de vivências do lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 1-28, Ago. 2007. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

partilhando uma forma de se relacionar com o mundo que é inerente à festa. Nessa perspectiva, a arte se aproxima da ideia de ritual, em que todos fazem e todos assistem, e distancia-se da ideia de arte para ser feita por uns e vista por outros.

Os estudos citados postulam a ampliação do conceito de arte que, a princípio, seria restrito às práticas atreladas a cultura erudita, ou ao que se denomina “alta cultura”. Dessa forma questiona-se a postura elitista que acaba por negar o “status” de *arte* à algumas manifestações da cultura popular que são inegavelmente atravessadas por diferentes linguagens artísticas.

Essas mesmas questões são levantadas no artigo “*Arte e cultura como possibilidade para o lazer e desportividade*”¹¹, que, no entanto, leva a ideia mais adiante ao propor que as manifestações esportivas também sejam compreendidas nessa definição ampliada de arte. Segundo os autores, não se trataria de negar as produções da cultura erudita, mas de coloca-las no mesmo patamar das manifestações da cultura popular, partindo da ideia de “circularidade cultural” e das considerações de Melo:

(...)o ideal seria permitir o acesso generalizado de toda a população às manifestações da cultura erudita – até então privilégio de poucos – e ao mesmo tempo, resgatar as manifestações da cultura popular – que também deveriam ser usufruídas pelas classes economicamente dominantes. Trata-se de possibilitar e ampliar a “circularidade cultural”, ou seja, estimular a difusão das diversas manifestações culturais (sejam elas artísticas ou esportivas) a todas as camadas sociais. (REIS et al., 2011, p.6)

Ainda assim, parece existir uma preponderância nas fontes consultadas por estudos que se debruçam sobre manifestações que até então foram negligenciadas, ou tratadas como “menores” pelo campo das artes, ao mesmo tempo em que algumas formas artísticas tradicionais não são alvo de estudos. Por exemplo, nenhum artigo encontrado abordou linguagens que poderiam ser chamadas de “belas artes” em seu *locus* tradicional como óperas, balés, apresentações de sinfônicas ou de teatro em seus moldes clássicos. Sempre se buscam alternativas mais “populares” como a dança em festas ou o teatro de rua. Obviamente, não se pode esquecer que, sendo a festa um dos fenômenos já legítimos e bem estudados dentro do campo do lazer, é de se esperar que ela apareça em diálogos com as manifestações artísticas.

11 O referido artigo foi publicado na revista Licere, em Belo Horizonte, em março de 2011. Disponível em : <http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>. Acesso em novembro de 2011.

Outros artigos que tratam da vivência ativa da expressão artística são: *Retratos da vida: relatos dos jovens do “Dança Comunidade” e Lazer/Ócio, Teatro e Animação Sociocultural*. No entanto, eles se voltam para importância das vivências e do aprendizado das artes para a formação e expressão do homem, tanto para aqueles que podem optar por fazer da arte uma profissão quanto para aqueles que não pretendem se tornar artistas, mas que escolhem vivenciar a dança e o teatro em seus momentos de lazer, como podemos perceber em Lopes (2008, p.13):

Como já afirmamos esta concepção de teatro liga-se à necessidade de promover a comunicação humana e transformar o ver teatro no fazer teatro¹². Aqui importa sublinhar que no nosso entender nem todos podem ser actores profissionais, mas todos podem utilizarem as actividades dramáticas para potenciarem a capacidade expressiva e comunicativa, o trabalhar a voz, a criatividade, a espontaneidade, a desinibição, o aprender a falar e a estar em público, a confiança, a observação, a coordenação do movimento, a concentração e o viver em ligação com o humano¹³.

São estudos que não se propõem a falar da experiência de lazer que se concretiza na relação do espectador com o espetáculo, mas de como o aprendizado técnico de diferentes linguagens artísticas pode ser benéfico para os sujeitos envolvidos, seja pelo desenvolvimento da expressão através da arte, ou pela possibilidade de inserção social, como apontam Sarto e Marcelino (2008, p. 11-12) ao falarem dos jovens do projeto *Dança Comunidade*:

(...) a dança como possibilidade de lazer contribui para a inserção desses jovens na sociedade. Com ele podemos averiguar que projetos realizados por ONGS, de carácter inovador, envolvendo jovens da periferia das grandes cidades, mostram que existe, sim, a possibilidade da juventude ter o direito à cultura e ao lazer e se inserir através deles, na sociedade de que faz parte, podendo assim modificar seus hábitos, costumes e ter voz ativa nos seus grupos sociais e fora deles, preservando a diversidade cultural.

12 No artigo, existe um diálogo anunciado com as proposições do *Teatro do Oprimido*, desenvolvidas por Augusto Boal. Essa perspectiva tem como objetivo a transformação social através da arte e da consciência crítica dos sujeitos, propondo (entre vários outros princípios) uma participação ativa do espectador na cena teatral.

13 O trecho citado está escrito em português de Portugal, por isso, podem ser percebidas algumas diferenças ortográficas e gramaticais com o português do Brasil.

Entre os estudos que tratam de experiências nas quais existe um distanciamento entre espectador e obra, estão as produções que se debruçam sobre as artes plásticas e sobre o cinema. O foco está na fruição e não na expressão artística, ou seja, os estudos direcionam seu olhar para o espectador e para a forma como esse sujeito recebe a obra, apontando a necessidade de uma educação para a arte no sentido de habilitá-lo a compreender os diferentes níveis de significação ali presentes. Os benefícios do contato com as produções artísticas e as necessidades de se educar para uma fruição mais complexa são alguns dos temas discutidos, assim como a importância de uma boa distribuição dos equipamentos de lazer. Aparece aqui a ideia de arte como algo para ser visto, contemplado e compreendido.

Nos artigos que tratam do cinema é notável a perspectiva de uma postura crítica e reflexiva a ser assumida pelo espectador, como coloca Falco:

(...) para compreender uma obra, é preciso deixar-se envolver pelo que ela deseja expressar, ou seja, o indivíduo deve aprender as intenções do autor, para então formar seus pontos de vista acerca do filme. Porém esse processo não deve ser transformado em uma indução passiva de pensamentos, mas de construções ativas e reflexivas a partir do conhecimento da proposta encaminhada. (FALCO, 2006, p.77)

Em um caminho similar, o pesquisador Vitor Melo, ao investigar possibilidades de intervenção nas práticas de lazer através da linguagem do cinema, propõe que se incentive no espectador, uma postura intermediária, denominada por ele de “*comentários cinematográficos*”¹⁴. Segundo o autor, essa forma de se relacionar com o filme estaria entre a perspectiva de um crítico ou analista profissional de filmes, que assim o faz “de acordo com uma solicitação ou um fim específico” (MELO, 2005, p. 100) e a perspectiva de um espectador “desatento” que estaria em um momento de lazer, mas sem um posicionamento, *a priori*, ativo e crítico. A proposta de Melo (2005, p.101) é de um “espectador atento” que “(...) não somente se identifica com o filme, mas mantém uma postura de equilíbrio entre identificação e distanciamento¹⁵, fundamental para desenvolver seus pontos de vista, suas opiniões mais aprofundadas”. Nesse sentido, uma educação estética que possibilite a compreensão do cinema enquanto linguagem, com seus códigos, sua história e seus mecanismos, seriam importantes para que o espectador potencialize sua visão crítica dos

14 MELO, 2005, p.102

15 REIS, Leoncio José de Almeida et al. Arte e cultura como possibilidade para o lazer e a desportividade. Licere, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 1-18, Mar 2011. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.uftrj.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

filmes, como exemplifica Melo (2005, p. 105):

Se o público consegue paulatinamente entender as diferenças entre as Escolas, consegue captar, por exemplo, as peculiaridades das propostas e da forma de filmar dos cineastas da Nouvelle Vague, que têm diferenças com as do neo-realismo italiano; capta as peculiaridades dos cineastas no Cinema Novo; consegue entender que Woody Allen tem certas regularidades; que os filmes iranianos contemporâneos têm similaridades e são influenciados pelo neo-realismo. Este público, enfim, terá condições de compreender a narrativa, as metáforas sugeridas, poderá se posicionar mais criticamente perante os filmes.”

O único artigo encontrado que trata diretamente da relação entre espetáculos e espectadores nas artes cênicas foi: “*Rompendo fronteiras: Lazer, Teatro e espaço público*”. Michelle Cabral, que também é atriz, parte de alguns questionamentos que surgiram em sua prática com o teatro, para “construir uma reflexão sobre o potencial do Teatro de Rua enquanto instrumento de lazer, assim como meio pedagógico de intervenção no cotidiano da chamada “cultura da rua” convertendo-se em uma importante ferramenta de animação cultural.”¹⁶ Uma característica bem contundente do artigo (que também foi apontada em várias outras produções) é a crítica ao elitismo da arte. A autora, no entanto, destaca alguns aspectos específicos do processo que gerou a elitização da arte teatral:

O espetáculo teatral enquanto lazer e entretenimento, assim como os equipamentos culturais foi elitizado. A elitização do teatro se deu em vários aspectos, por um lado a redução das salas de espetáculo, assim como o acesso às mesmas, seja pela localização, seja pelo preço do ingresso; por outro a elitização da “idéia o teatro” sua construção simbólica. Ou seja, o teatro que originalmente nasce da festa profana e popular, onde todos se misturavam e confraternizavam, na atual sociedade globalizada não escapa a mercantilização do lazer que passa a negar a essência primeira do fenômeno teatral, para constituí-lo em um produto símbolo de glamour e status. (CABRAL, 2007, p. 4)

A autora aponta que teatro de rua por algumas de suas características intrínsecas, como ser apresentado nos mais diferentes espaços, a possibilidade de abertura para interferências externas, tanto do espaço como dos espectadores, e sua grande acessibilidade (pois não se cobram ingressos na rua), acaba sendo uma forma de resistência ao elitismo do teatro, pois “rompe com a premissa do mercado, no sentido em que

¹⁶ CABRAL, 2007, p.1.

qualquer pessoa, mesmo o mais marginalizado, poderá consumir o produto artístico.” (2007, p.6).

Para adentrar mais na especificidade das relações entre lazer e arte é necessário compreender a qual concepção de arte se referem os estudos pesquisados. Os diferentes conceitos traduzem múltiplas formas de se olhar para os fenômenos da arte e de se perceber suas relações intrínsecas com o lazer. Dessa forma, aponto algumas considerações a respeito do conceito de *arte* presente no *Dicionário crítico do lazer* (GOMES, 2004), cujas proposições parecem ter afinidades (em maior ou menor grau) com os artigos estudados.

2.1.2 Os conceitos de arte pelo lazer.

Para qualquer análise e/ou intervenção no campo da arte se faz necessário, mesmo que minimamente, saber o que se concebe quando se fala de arte ou compreender como os sujeitos percebem algo como sendo ou não arte. Se os estudos nem sempre se propõem a conceituar um fenômeno tão amplo e cheio de contradições, por vezes deixam pistas de como estão compreendendo as experiências artísticas vivenciadas pelos sujeitos.

O verbete “*arte*” do “*Dicionário Crítico do Lazer*”¹⁷ aponta, inicialmente, as dificuldades presentes na conceituação de arte, as quais tem sido “(...) uma busca constante e motivo de polêmica desde a antiguidade grega, muito anteriormente ao surgimento da Estética, entendida como uma disciplina filosófica específica” (MELO, 2004, p.15). Palco de tensões e disputas envolvendo a legitimidade na produção de conhecimento, a arte foi compreendida como algo em certa oposição à filosofia. Enquanto a arte “somente imitaria a vida, permitindo portanto um simulacro de entendimento, (...) a filosofia transcenderia e permitiria o acesso aos objetos em si, em decorrência da possibilidade de contemplação” (2004, p.15). Segundo o autor, estaria aí uma das bases do processo que acabou gerando a valorização do racional em detrimento do sensível e que, no caminho, acabou por afastar ou distanciar a arte da vida das pessoas.

Melo então aponta qual seria a tendência recente de definição de arte:

17 GOMES, Christianne Luce. Arte. In: GOMES, Christianne Luce. *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

“(…) uma prática sociocultural. Assim sendo, solicita uma preparação prévia no sentido de ser vivenciada plenamente e de compreensão de suas peculiaridades, que se não observada, mesmo que não funcione como elemento absolutamente impeditivo de seu acesso, pode, sim funcionar como dificultador de sua fruição e de sua produção, aqui entendida tanto como confecção como possibilidade de diálogo crítico. Não há uma essência, mas sim uma existência (construída de forma múltipla) que define o papel que ocupa na sociedade. Esta forma de existir entretanto, não pode ser encarada como único parâmetro de definição, e sim como desafio para que se concebam diversas formas de ampliação de seus sentidos, de seus significados de suas formas de vivência”(MELO, 2004, p.16-17)

Partindo desta perspectiva, o autor destaca as elaborações de John Dewey, “arte como experiência”, a qual se apresenta como uma possibilidade de ampliar o conceito de arte passando a ser visto como “uma forma específica de contato com a realidade” (MELO, 2004, p.17) e se configura exatamente na relação do sujeito com a manifestação. Dessa forma, não é só porque algo é considerado arte pelo meio artístico que assim ele será vivenciado pelo indivíduo. A perspectiva de Dewey - retomada por Melo - de arte como experiência não é apenas uma alternativa teórica para se conceituar o fenômeno, mas uma possibilidade de se romper com a compreensão de arte como algo para poucos. Segundo o autor, essa mentalidade, ou esse discurso, de que a arte é algo seletivo e que não pode (ou deve) ser usufruída por todos está mais presente hoje do que poderíamos supor e influencia de forma significativa na decisão do grande público de buscar, ou não, na arte uma vivência de lazer, ou no lazer, uma experiência de arte. Sendo assim, romper com essa forma de se compreender arte seria uma das maneiras de se contribuir para que os sujeitos possam enxergar na arte uma possibilidade de lazer.

Nota-se aqui, uma das premissas do campo de estudos do lazer que atravessou grande parte das produções consultadas, a percepção de que *a arte está distanciada da vida cotidiana*.

2.1.3 O distanciamento entre arte e vida

O campo de estudos do lazer compreende que existe um *distanciamento entre arte e vida*, sendo necessário, portanto, reaproximar essas duas esferas para que mais pessoas optem por vivenciar a arte em seus momentos de lazer. Partindo dessa premissa são criados questionamentos sobre os motivos da arte ainda não ser uma das opções mais procuradas de

lazer e, diante disso, pensa-se quais seriam as intervenções possíveis aos profissionais da área que poderiam aproximar essas duas esferas. Como coloca Melo (2007, p. 73) em seu texto: “*Arte e lazer, desafios para romper o abismo*”:

Para pensarmos a arte como forma de lazer, está estabelecido aqui, portanto, um primeiro desafio: reverter essa compreensão de que se trata de algo para poucos, concepção que ainda hoje é mais forte do que a princípio poderíamos conceber. A arte não é superior, é ordinária, sendo necessário, portanto, desmontar as hierarquias construídas ao seu redor

2.1.3.1 Causas do distanciamento entre arte e vida: *a elitização da arte*.

Sem negar a complexidade dos movimentos socioculturais envolvidos no atual panorama das relações entre arte e lazer, os estudos compreendem que o distanciamento entre arte e vida é herança de um processo histórico, tenso e ambíguo, de construção da arte e da cultura como mecanismos de privilégio. Nesse sentido, apesar de todas as diferenças entre as fontes consultadas, é recorrente a crítica a um certo *elitismo da arte*. Esse posicionamento, que aparece tanto de forma explícita quanto velada nos artigos, parte do princípio de que a postura elitista do mundo das artes seria em parte responsável por afastar o grande público de seus domínios. Melo explicita bem esta ideia:

(...)o próprio campo artístico cria uma série de constrangimentos que afastam o grande público, causado por diversas razões, como a própria organização material (que também é simbólica) dos espaços, as posturas discriminatórias com quem não é do meio, as políticas governamentais ausentes e omissas (notadamente no que se refere à ausência de programas contínuos de formação cultural e iniciativas de melhor distribuição dos bens culturais pelo espaço físico das cidades), e a própria natureza pouco inteligível do que está sendo apresentado (Melo, 2005, p.73)

Segundo o autor, grande parte do público, ao ser submetida a esses constrangimentos, “parece realmente acreditar nessa hierarquia da arte, não se julgando interessado, merecedor ou mesmo possuidor de educação para buscar arte em seus momentos de lazer” (Melo, 2007, p.73). Na trilha dessa crítica, são construídas possibilidades de ação que possam reverter esse quadro e, com isso, aproximar a arte da vida das pessoas.

2.1.3.2 Caminhos de aproximação

Antes de tratar as propostas do campo do lazer que visam aproximar arte e vida é necessário destacar um conceito que está diretamente relacionado às ações dos profissionais do lazer e que possui um sólido suporte teórico, a *Animação Cultural*. A *Animação Cultural* é definida por Melo como:

“(...) uma tecnologia educacional (uma proposta de intervenção pedagógica), pautada na ideia radical de mediação (nunca com sentido de imposição), buscando contribuir para permitir compreensões mais aprofundadas acerca dos sentidos e significados culturais (considerando as tensões que nesse âmbito se estabelecem) que dão concretude a nossa existência cotidiana, construída com base no princípio de estímulos às organizações comunitárias (que pressupõe a ideia de indivíduos fortes para que tenhamos realmente uma construção democrática), sempre tendo em vista provocar questionamentos acerca da ordem social estabelecida e contribuir para a superação do *status quo* e para a construção de uma sociedade mais justa.”(MELO, 2006, p.67).

Como citado, a perspectiva da animação cultural é uma proposta de intervenção pedagógica nos momentos de lazer que, como coloca Melo, “se não é a única possibilidade de atuação no âmbito do lazer, tem sido comumente abordada por estudiosos do assunto”¹⁸. Dessa forma, muitas das propostas de atuação dos profissionais do lazer se pautam na Animação Cultural, o que é ainda mais recorrente quando se busca incorporar linguagens artísticas nos projetos de intervenção. Dito de outra maneira, os caminhos de aproximação entre arte e vida propostos pelo campo do lazer se materializam nas ações dos profissionais do lazer e são embasados teoricamente pelas discussões que circundam a Animação Cultural. E quais seriam esses caminhos?

Um primeiro caminho apontado para que essa aproximação aconteça seria questionar os valores hegemônicos que consideram como arte somente aquelas práticas vinculadas, de certa forma, à cultura erudita. Diante disso, deslocando o olhar do que a crítica da arte considera como arte para o que as pessoas sentem como arte, contribuir-se-ia para que os sujeitos reconheçam outras vivências como experiências estéticas, ou seja, como arte.

A partir dessa perspectiva uma das tarefas do animador cultural ao procurar

18 MELO, 2004, p. 12.

incorporar as manifestações artísticas em seus projetos de intervenção seria:

(...)questionar e problematizar os conceitos de estética construídos pela ideologia dominante. Nosso papel seria fundamentalmente o de contribuir para o processo de desvendar as condições em que tais conceitos se apresentam na sociedade, pensando perspectivas de intervenção que considerem suas diversas formas de estruturação de sentidos e significados, e também os movimentos alternativos de contestação. (MELO, 2007, p.78)

Outra proposta seria uma educação para a arte, também nomeada educação do sensível ou educação estética. Partindo do pressuposto de que a arte só pode ser acessada em sua plenitude caso o sujeito tenha as ferramentas para compreendê-la, apresenta-se a necessidade de uma educação que o habilite a desvendar os diferentes códigos presentes na linguagem artística. Deste modo, o sujeito conseguiria desvendar o discurso do artista por trás da obra de arte para então se posicionar criticamente diante dele. Além de apresentar para esse sujeito outras linguagens que não estão tão presentes no *mainstream*, por serem de alguma forma menos comerciais e, por isso, menos constantes nas mídias mais fortes.

Um terceiro caminho, mas que não está desvinculado dos dois primeiros, seria o estímulo à produção artística, ou seja, que ao sujeito fossem possibilitadas experiências práticas de arte. Que ele toque, cante, pinte, atue, dance. Para isso, é importante que ele tenha acesso a um conhecimento técnico mínimo que também deve lhe ser oferecido, mesmo que não seja de seu interesse fazer disso uma profissão.

Esses caminhos teriam como objetivo ampliar as possibilidades de escolha - e de posicionamento crítico dos sujeitos - ao apresentar diferentes linguagens e diferentes vertentes dentro das mesmas linguagens, ao mesmo tempo que oferecem a ele, através da educação estética, ferramentas para decifrar alguns discursos que antes lhe eram inacessíveis. A partir do momento em que o indivíduo sabe que o *Funk*, com toda a sua especificidade, pode ser considerado tão arte quanto a música erudita (também com toda a sua especificidade) e que ele tem instrumentos para melhor compreender e analisar as duas vertentes musicais, ele pode exercer plenamente seu direito de escolha. Existiria um esforço no sentido de devolver ao espectador a confiança em sua própria crítica, a legitimidade de sua opinião mesmo que ela seja contrária aos valores hegemônicos dentro do meio artístico, ou aqueles veiculados nas grandes mídias.

2.1.4 Seguindo trilhas já abertas: afinidades teórico-metodológicas

Procurei elaborar, até agora, considerações a respeito do diálogo que o campo do lazer vem estabelecendo com o campo da arte, tendo como fontes os artigos da revista *Licere* (1998 a 2011), o verbete “arte” retirado do *Dicionário Crítico do Lazer*, e o capítulo de Melo “*Arte e lazer: desafios para romper o abismo*”. Dentro desse contexto de produção foi possível encontrar alguns caminhos teóricos dos quais me aproximo, pois produzem certos deslocamentos, mudanças na forma de se olhar para as relações possíveis entre arte e lazer.

Destaco aqui o artigo *Poética musical, lazer e cotidiano* (PIMENTEL; LARA, 2009). Trabalhando com letras de músicas populares brasileiras, os autores trazem como um de seus eixos argumentativos as contribuições mútuas e a legitimidade de trocas entre arte e ciência. Ancorados em autores como Mafesolli (2001) eles esclarecem uma perspectiva de não subjugação de um campo pelo outro:

(...) não se trata da somente utilização didática da poética musical e, mais particularmente, da arte no processo de aprendizagem de conceitos e discussões sobre lazer. Reduzir essa produção à ferramenta seria isolar a produção científica (dita racional) da produção artística (dita intuitiva), colocando uma a serviço da outra. De fato, pretende-se valorizar a dimensão epistemológica que a obra artística abre sobre a interpretação da vida(...) (p. 20)

No artigo, os autores destacam que o não-fechamento de sentidos - mais evidente na linguagem poética - não seria uma desvantagem a ser sanada pela terminologia acadêmica (outro tipo de linguagem), mas uma forma de se acessar alguns conteúdos que não conseguem ser abarcados pelo conceito: “(...) se teoricamente não alcançamos certas essências é possível que esteticamente possamos fazê-lo” (p. 20). Dessa forma, o artigo apresenta uma proposta de diálogo entre arte e ciência próxima do que se tentou fazer nessa pesquisa. Concordo com o posicionamento explícito no final do artigo: “antes de explicar a poesia em todos seus aspectos melhor seria dialogar com ela” (p.21), e nessa trilha, procurei dialogar com a *performance* para discutir que tipo de compreensão sobre o lazer tal perspectiva pode proporcionar. No entanto, antes de entrar nas especificidades desse meio de expressão artística, proporemos um primeiro desvio, um primeiro deslocamento.

2.2 ENTRE LAZER E ARTE: PRIMEIROS DESLOCAMENTOS

No primeiro momento, procurei, ao focar o campo de estudos do lazer, (re)conhecer as formas como o campo estava produzindo suas relações com a arte. Agora busco me deslocar para outro posto de observação, a partir de meu lugar de ator, de artista que propositadamente se encontra imerso nas questões referentes à produção de arte na contemporaneidade.

As formas como o campo do lazer vêm interagindo com o campo da arte, tanto em termos de proposições práticas para os profissionais do lazer quanto em termos de reflexões teóricas, acabam não se beneficiando de alguns debates contemporâneos do mundo das artes, mais especificamente dentro de gêneros performáticos¹⁹. Escapam às problematizações do lazer algumas respostas que o próprio campo da arte vem construindo para a pergunta: “Como aproximar a arte da vida das pessoas?”. Parece-me que ainda existe um vasto campo a ser explorado dentro do universo de produções artísticas que se revelam em experiências de lazer. Ainda que nos limitemos à noção de espetáculo, ou de experiências em que um espectador está diante de um espetáculo, as possibilidades são muito amplas e muito diferentes entre si, como aponta PAVIS (2003):

(...)não é mais possível reagrupá-los sob um mesmo rótulo, mesmo sendo um tão complacente como “artes do espetáculo”, “artes cênicas”, ou “artes do espetáculo vivo”. Está concernido tanto o teatro de texto (que encena um texto preexistente) como o teatro gestual, a dança, a mímica, a ópera, o *Tanztheater* (dança-teatro) ou a *performance*: exemplos de manifestações espetaculares que são produções artísticas e estéticas, e não simplesmente “Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados”. (2003, p. XVIII)

O que se percebe é que a dança contemporânea, o teatro de pesquisa, a *performance*, as instalações, a arte contemporânea em geral não tem despertado muito interesse nos pesquisadores, apesar do número cada vez maior de pessoas que vem optando por essas linguagens em seus momentos de lazer. A performer tcheca *Marina Abramovic* em sua exposição *The artist is present* apresentada durante dois meses e meio no Museu de arte

¹⁹ Me refiro aqui, de forma genérica, a toda uma gama de produções artísticas em que uma ação é executada na presença de espectadores.

Moderna de Nova Iorque (MoMA) no ano de 2010 recebeu mais de 850 mil visitantes. Na região metropolitana de Belo Horizonte em Brumadinho, o Instituto Cultural Inhotim, voltado para as artes contemporâneas, aberto ao público em 2006, recebeu até 2009 mais de 160 mil pessoas. O Festival de *Performance*, também em Belo Horizonte, com somente duas edições, recebeu mais de três mil espectadores. Os números ainda são relativamente pequenos se comparados com as grandes produções hollywoodianas de cinema, mas ainda assim são muito representativos.

Obviamente, o panorama artístico é extremamente amplo, o que o torna difícil de ser inteiramente contemplado por um periódico, tanto no que diz respeito às reflexões ou as possíveis propostas de intervenção. Ainda assim, parece haver uma predisposição do campo do lazer em dialogar com algumas manifestações artísticas que obedecem a determinados padrões ou que são produzidas – e fruídas – seguindo alguns preceitos específicos, como, por exemplo, a ideia de que existe algo a ser compreendido (ou desvendado), de que a obra seria a materialização das intenções conscientes do artista e de que a compreensão dos códigos é necessária para uma interação plena com a arte.

2.2.1 Arte e saber: para além da compreensão lógico racional da experiência

Mas qual tipo de arte é construída a partir desses pressupostos em que a compreensão é colocada como eixo central? O teatrólogo Hans-Thies Lehmann ao discutir as relações entre *teatro e saber* - ou entre *teatro e compreensão* - nos apresenta um panorama que pode contribuir para se entender a especificidade do diálogo que o lazer tem construído com a arte. Segundo o autor, a partir de uma pequena parcela de toda a gama de produções que podem ser abarcadas pela palavra *teatro*:

(...)formou-se o conceito de teatro de inspiração fundamentalmente aristotélica, que muitos ainda hoje pressupõe espontaneamente ao falar de teatro. Eles acreditam que o cumprimento de certas exigências ou a correspondência a certos conceitos como coerência intelectual, consistência, convergência entre forma e conteúdo, ideia e assim por diante, seja natural e óbvio, como se jazessem desde sempre no conceito do Estético. Na realidade, entretanto, essas exigências são bastante especiais, pois o teatro pode ser construído, feito e pensado de uma maneira completamente diferente. Assim, a prática artística pode, hoje em dia, partir das intuições dos atores de momento em momento, de tal modo que a coerência intelectual, o *sentido*, portanto

não apareça, ou surja apenas por acaso como efeito da práxis. (LEHMANN, 2011, p.273)

Apesar das considerações de Lehmann serem direcionadas ao teatro, ou as artes cênicas em geral, o que elas apontam também dizem respeito a outras linguagens. Nas artes visuais, na música e em inúmeras produções que se localizam nas já esfumaçadas fronteiras entre linguagens artísticas podemos reconhecer que *coerência* e *saber* deixaram de ser essenciais para as obras. O que não significa que foram descartadas, simplesmente não são os pilares sobre os quais grande parte das “obras de arte” - entendidas aqui tanto como quadros quanto como peças, filmes ou coreografias – são construídas. Mesmo com toda essa variedade de produções que não se encaixam na lógica aristotélica o campo de estudos do lazer quando interpela o campo da arte, especialmente quando se tratam de experiências artísticas em que um espectador está diante de uma obra, lança seu olhar para práticas que são pensadas e produzidas dentro dessa perspectiva em que o belo pode ser percebido como um *parafenômeno* do lógico. Lehmann analisa alguns argumentos, retirados da *Poética* de Aristóteles, que esclarecem essa concepção de belo:

O prazer que o belo provoca, afirma Aristóteles, advém, no fim das contas, de um aprendizado. A isso se denomina *mathesis*. Com o que já estaria descartada de antemão a hipótese de que o belo pudesse ser um encanto autônomo, que não ocorresse mais ou menos por analogia direta com o lógico, e fosse uma – seja lá de que tipo – dimensão própria e autônoma da experiência. Não, o belo vive e extrai sua seiva do lógico, diz Aristóteles. Ele mesmo já havia tentado investigar o fundamento do prazer que sentimos na gravura da vida que vemos no teatro. Sua resposta: trata-se do prazer de poder identificar uma coisa como o duplo de outra. Eis aí, novamente, um processo lógico, que apoia o prazer do belo. (LEHMANN, 2011, p. 273-274)

Muitas produções artísticas são pensadas e construídas dessa maneira: há uma mensagem a ser passada, há uma ideia a ser compreendida, existem noções concatenadas de causa e consequência, existem sentidos e significados pré-concebidos pelos artistas e existe a expectativa de que os espectadores desvendem esses significados. Espera-se que os espectadores sintam determinados sentimentos, se identifiquem (de variadas maneiras) com as personagens, e tudo é construído para que se chegue a uma conclusão ao desvendar da história, para que se compreenda a *lição* ao final da *fábula*. Pode-se dizer até que essa é a estrutura mais recorrente nas grandes mídias (novelas, seriados, filmes, músicas) e hoje ela é o

mais palatável, o mais corriqueiro, chegando ao ponto de ser o que se espera de qualquer tipo de interação em que um espectador está diante de uma manifestação artística. É importante esclarecer que, apesar de ser um formato muito utilizado pela publicidade, os interesses publicitários não são inerentes a ele, ou seja, a forma não determina o conteúdo. Em outras palavras, a opção estética por trabalhar dentro dessa perspectiva, em que a compreensão dos significados é considerada indispensável para a relação do espectador, não está, necessariamente, atrelada a uma ideologia específica. A conclusão ao final da “fábula” pode ser tanto uma ode ao individualismo consumista quanto uma crítica feroz ao capitalismo ianque e ainda assim operar dentro de uma lógica de inspiração aristotélica.

Outra questão diz respeito à compreensão como objetivo final da experiência estética. Se algumas obras são pensadas e construídas de forma que algo seja compreendido ao final, outras não, e se expandirmos para todas as produções artísticas essa ideia (ou melhor, se olharmos para todas as produções artísticas buscando o que precisa ser entendido) algo estará errado quando não alcançamos a compreensão. O “problema” estaria na obra em si ou no sujeito que tenta compreender e não consegue. Na visão do lazer, a não-compreensão parece apontar para dois caminhos: o artista estaria fazendo algo ininteligível como forma de resguardar seu lugar privilegiado do restante da população, numa postura de reforço do discurso de arte para poucos; ou o sujeito não teria ferramentas teóricas que lhe habilitassem a compreender o discurso ou a tese do artista, que está transfigurada em arte.

As considerações a respeito do papel da compreensão na obra artística estão longe de ser uma unanimidade, mesmo dentro do campo da arte, gerando acirradas discussões. Um exemplo disso foi a comoção em Belo Horizonte, no ano de 2010, causada por causa de uma entrevista realizada com dois respeitados artistas do teatro mineiro e publicada em um jornal da cidade, sobre a publicação de um livro sobre a história do teatro em Belo Horizonte. Ao serem questionados sobre o chamado “teatro de grupo”, os entrevistados apontam críticas a algumas produções realizadas pelas novas gerações: “Em alguns espetáculos que tenho visto, noto que o pessoal está mais preocupado em fazer charada que teatro. Você não sabe exatamente o que eles querem com o espetáculo”.(e.1). E completa o segundo entrevistado:

O jovem artista de hoje quer falar mais do próprio umbigo que do coletivo. (...). Claro que, em determinado momento, fizemos espetáculo sobre a angústia do homem, a questão existencial. Mas teatro não pode ser só isso. E também não pode ser uma forma hermética, charada para determinado tipo de público. Algo que não

precisa e, aliás, nem quer mais de 20 espectadores. Isso só reduz informação. Não é prestação de serviço, é para um grupo de iniciados. (e.2)

As críticas à produção de obras que não são compreendidas pelo grande público, assim como outras colocações dos entrevistados sobre o subsídio do governo a alguns grupos que trabalham em determinada linha estética, provocaram um embate virtual entre os que se posicionavam contra ou favor do “teatro charada”. Artistas se manifestaram através de e-mails, *sites* e *blogs*, expressando opiniões próprias ou de seus grupos e coletivos, como vemos abaixo:

Se eles fossem artistas plásticos certamente condenariam Picasso, "você não sabe exatamente o que ele quer dizer com suas pinturas" diriam. Se fossem dramaturgos, condenariam Samuel Beckett e Kafka, "você não sabe exatamente o que eles querem dizer com suas obras". Eles propõem um retrocesso ao teatro que se fazia no século XIX. Desconsiderando "Ubu Rei" que é uma peça desse século "que você não sabe exatamente o que ela quer dizer".²⁰

As divergências de posição, referentes à relação entre arte e compreensão, apresentadas acima são a expressão local de uma discussão ampla dentro do campo das artes que está longe de atingir um consenso. No entanto, quando o lazer pauta sua intenção de que o sujeito seja crítico para exercer plenamente seu direito de escolha, no pressuposto de que primeiro é preciso compreender para depois ser crítico, ele deixa de fora as obras que não operam dentro da lógica da compreensão. Dessa forma, quando o sujeito se depara com uma expressão artística que não pode ser totalmente compreendida no campo lógico-racional ele pode acabar abrindo mão de construir sua própria opinião e “aguarda que alguém de direito, devidamente autorizado, possa lhe dizer o que pensar do fato, ou explicar 'qual a mensagem que o artista quis passar' (...)” (DESGRANGES, 2010, p.9) em uma atitude oposta a que se esperaria de um sujeito crítico.

²⁰ Trecho disponível em <<http://jeffersondafonseca.blogspot.com.br/2010/02/e-polemica-continua.html>> . Acesso em 18 jun 2012.

2.2.2 Entre passividade e atividade, entre crítica e alienação.

Um aspecto que precisa ser levado em consideração, quando se pensa na experiência do espectador na contemporaneidade, é que a demanda por um sujeito que se posicione criticamente diante de tudo pode acabar impedindo-o de viver a experiência. Ter uma opinião ou ser crítico diante do mundo são imperativos da sociedade moderna, mas que podem acabar se revelando em automatismos, em reflexos que tem muito pouco de pessoal, sendo fundados em reflexões rasas e rápidas (quando muito) pois, não há tempo para se demorar em questão alguma. Como coloca Bondia (2002, p. 22):

O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação.(...)E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião.

Dessa forma, respondendo a demanda por ser crítico, o sujeito muitas vezes busca associar rapidamente aquela experiência artística que está vivendo a informações que ele possui sobre o artista ou sobre a linguagem que lhe está sendo apresentada, para que, passada a desconfortável fase da não-compreensão, ele possa opinar sobre o que está diante de si. Desgranges (2010, p. 3) ao falar da produção de sentidos pelo espectador coloca:

O potencial de sentidos de uma cena se forma no próprio processo de leitura. Essa peculiaridade, contudo, pode ser eliminada, se definirmos significados prévios para a escrita cênica, ou se o espectador não se deixa atravessar pela indefinição do processo e optar por concluir o ato, atribuindo-lhe significados prematuros, apressados. O ato de leitura, desse modo, se inviabiliza como experiência, pois abandona o risco eminente e prefere ancorar em significados recorrentes, estabelecidos pelas produções simbólicas em voga. O que reduz a leitura à mera opinião de um sujeito bem-informado, que associa a proposta artística ao primeiro parecer pretensamente crítico ou supostamente criativo que lhe sirva no momento de perigo, que lhe possibilite alívio ante a ameaça do desconhecido, do que precisa ser inventado, do que não está ainda pronto, do que lhe faz um convite e lhe solicita disponibilidade para a experiência poética.

Não se trata, de forma alguma, de abandonar a busca pela formação de um sujeito crítico através do lazer e da arte, mas de se perguntar qual sujeito crítico se esta formando e como. Estimular a reflexão e crítica é fundamental, mas nem tudo tem uma mensagem *a priori*. O sentido é produzido na relação, no envolvimento. Em nossa sociedade da informação o incompreendido, o desconhecido é quase sinônimo de perigo. Ao tentar racionalizar cada momento da experiência, ao se agarrar a primeira relação lógica que ele consegue elaborar, ao se fixar na primeira racionalização daquela expressão estética a sua frente ele pode perder a oportunidade de ser tocado, de realmente viver a experiência. “(...) o tempo do espectador durante uma montagem é mais do que a sequência de seus atos de compreensão. Ele experimenta uma condensação específica do tempo e da percepção sinestésica, além de uma sobreposição dos espaços empírico-biográfico e estético.”²¹

“Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome do excesso de informação (*dataholics*), os milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto a reflexão?”²² A pergunta de Michel Melamed presente em sua peça “*Regurgitofagia*”, cujo texto foi posteriormente publicado em livro de mesmo nome, é a síntese de um dos questionamentos que perpassam a existência do homem contemporâneo. Bombardeado por essa multiplicidade de estímulos, que lhe demandam uma rápida organização e compreensão do que lhe é dirigido, o sujeito acaba utilizando o modo lógico-racional como padrão de recepção e interação com o mundo. Como coloca Desgranges (2010, p. 3), a indisponibilidade para a experiência artística, por vezes parece dar-se:

(...) pela instrumentalização da recepção, estabelecida ao tomar-se o modo informativo ou comunicativo como padrão estético de leitura. Habitado a esse modo operativo, o espectador anseia pela vinculação racional imediata da proposta artística a algum assunto ou alguma opinião em voga, largamente difundida nos *media*. Ou seja, o hábito lógico-racional de leitura, amplamente estimulado no padrão informativo, e mesmo nas produções ficcionais, aplicada indistintamente pelo indivíduo nos mais variados eventos.

O modo instrumental de leitura do mundo, que utilizamos diante do turbilhão de informações que nos é apresentado diariamente, pode não ser indicado para lidarmos com

21 Hans-Thies Lehmann. *Motivos para desejar uma arte da não-compreensão*. Santa Catarina, Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Teatro – UDESC, dez. Nº 09, 2007, p.144.

22 MELAMED, M. 2005, p. 70.

alguns discursos artísticos, especialmente aqueles que se propõe a fugir do modelo informativo ou periodístico. Em muitas das produções artísticas contemporâneas “a recepção tropeça, e isso de forma intencional²³”, o que provoca o sujeito a assumir uma outra postura de recepção. Dessa forma, uma proposta de educação estética que se centre em capacitar o espectador para analisar as obras artísticas e dialogar intelectualmente com elas, apesar de ser adequada para o diálogo com produções artísticas mais tradicionais, pode ser insuficiente quando se tratam de “obras” que fogem da linha aristotélica clássica. O que se nota nos artigos do campo do lazer estudados é certa ênfase em desvendar a tese do artista, desvendar os mecanismos da linguagem artística ali apresentada, que carregam um discurso previamente construído direcionado ao espectador. Decifrar o discurso - e não produzi-lo – seria o objetivo do espectador de arte. Nesse sentido, corre-se o risco de incentivar no espectador que esta diante de uma encenação mais experimental um:

(...)modo lógico-racional que pretende operar em um tipo de evento que solicita e provoca o espectador a operar sob outro modo perceptivo, e exige uma produção de sentidos que se efetiva necessariamente como ato pessoal e intransferível” (DESGRANGES, 210, p. 4)

Ao se problematizar as relações hegemônicas entre espectador e manifestação artística, ao se apresentar ao sujeito outras formas de se relacionar com as obras, ou ao se apresentar obras que são construídas seguindo diferentes padrões, propondo diversos modos de leitura, pode-se provocar o sujeito a buscar formas diferentes de relação com a vida. Essa perspectiva também está presente nas produções do campo do lazer. Como coloca Melo (2007, p 76) “Os indivíduos deveriam ser educados e ensejados a ampliar as suas possibilidades de extrair sensações de manifestações as mais diversas possíveis”. É notável o desejo de que o sujeito entre em contato com diferentes produções artísticas, mas ainda assim as possibilidades de escolha que parecem estar no horizonte das intervenções e das reflexões do campo do lazer estão circunscritas em três grandes padrões de organização cultural: a “cultura erudita”, a “cultura de massas” e a “cultura popular”²⁴.

23 Hans-Thies Lehmann. *Motivos para desejar uma arte da não-compreensão*. Santa Catarina, Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Teatro – UDESC, dez. Nº 09, 2007, p.145.

24 “Didaticamente, para que se compreenda melhor a natureza de intervenção do animador cultural, podemos reconhecer três grandes padrões de organização cultural que, obviamente devem ser concebidos a partir da lógica de trocas e circularidade. A chamada 'cultura erudita' (...) a chamada 'cultura de massas' (..) e a chamada 'cultura popular' (...).” (MELO, 2004, p. 13-14)

No entanto, entre esses padrões, que se apresentam por vezes como categorias únicas, existem uma incrível variação de matizes de produções artísticas que podem hora estar em uma categoria, hora em outra, hora estar nas duas ao mesmo tempo, ou ainda estar se equilibrando na linha arbitrária que divide o que é arte do que não é arte. Questionar os conceitos, explodir os conceitos pode exatamente ser a razão de ser e de existir de determinadas produções artísticas.

O conceito de *espectador* carrega em si um caráter de passividade²⁵, que é questionado pelos estudos do lazer assim como por inúmeras correntes artísticas. Na perspectiva do lazer - que possui várias características em comum com as proposições do *Teatro Épico* de Bertold Brecht e o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal - a passividade parece vir atrelada à alienação do sujeito, por isso a necessidade de se apreender logicamente o discurso e, de forma ativa, desconstruí-lo, para se evitar alguma possibilidade de manipulação, de identificação ingênua com uma ideologia ou um modo de ver o mundo determinado. Uma postura de desconfiança por parte do espectador é incentivada, no sentido de não se deixar levar demais pela experiência, mantendo-se crítico para não ser manipulado. Nessa lógica, através da racionalização, eu escolho o que eu deixo me tocar e o que eu não deixo que me toque, mas, de antemão, essa postura pode impedir de vez que eu seja tocado. O sujeito não deixa de ser crítico por se deixar tocar pela experiência poética, pelo contrário, isso pode levá-lo a questionar o seu próprio padrão de leitura do mundo e a não simplesmente operar com os fatos a partir de uma lógica funcional.

Buscando outra forma de se superar essa passividade na arte contemporânea, o que se propõe com uma participação ativa do espectador estaria relacionado não só com a efetiva intervenção dos espectadores na cena, modificando-a e determinando seu caminho, mas com a elaboração do sentido a partir das experiências propostas pelo artista e vivenciadas pelo espectador. “É justamente nessa indeterminação, como evento provido de finalidade, mas, sem um fim previamente instituído, que se organiza o acontecimento artístico.” (DESGRANGES, 2010, p. 2)

A experiência estética não só demanda uma postura diferenciada por parte do

²⁵ Historicamente, a figura do *espectador* nasce em meio ao processo de separação entre arte e ritual durante a constituição do que conhecemos hoje como teatro. Como coloca Ortega y Gasset (1979) o teatro foi a invenção de um espaço cindido entre o público (hiper passivo) e os atores (hiperativos) que não só separou os participantes em dois espaços distintos, mas delegou funções muito específicas e bem demarcadas para cada um dos papéis. A alguns (poucos) cabia a função de se expressar artisticamente e a outros a função de fruir e consumir essa expressão. Desse modo, enquanto nas festas e rituais gregos todos eram atores e espectadores de si mesmos, o teatro surge pela separação entre quem faz (atores) e quem assiste (espectadores). A própria acepção do termo grego *theatron* – lugar de onde se vê – marca essa significação aqui apontada.

sujeito, na medida em que não é vivida em sua totalidade a partir de uma apreensão conceitualizadora, mas também provoca novas possibilidades de se olhar para o mundo, que também é mais complexo e múltiplo do que a lógica instrumental consegue perceber. É também sinestésico, emotivo, corporal. O que se propõe muitas vezes é uma suspensão da compreensão, suspensão da crítica em nome de uma atenção difusa. Como coloca Lehmann (2008, p.146)

Uma poética da compreensão é substituída por uma poética da atenção que armazena o estímulo e o mantém na pré-consciência; que lhe possibilita uma inscrição efêmera no aparelho perceptivo sem permitir que ele se dissipe num ato de compreensão: um rastro de memória ao invés de consciência (...).

Não se trata de negar os aspectos racionais, que também são constituintes das experiências estéticas, mas de apostar na possibilidade de que “(...) o belo pudesse ser um encanto autônomo, que não ocorresse mais ou menos por analogia direta com o lógico, e fosse uma – seja lá de que tipo – dimensão própria e autônoma da experiência” (LEHMANN, 2011, p. 274). Nesse sentido, as produções artísticas que são mais abertas, que não se propõem a organizar os estímulos em uma ordem tal que leve pela mão o espectador a compreender determinada visão de mundo, determinada crítica ou posicionamento político, assim o fazem “não para celebrar um *sacrificium intellectus*, mas para circundar com linguagens o limiar do indizível, como fez Freud; para poder apontar com palavras para o que não tem palavras, como fez a poesia moderna de Mallarmé até Ponge” (LEHMANN, 2008, p. 143).

2.2.3 Porque a performance?

toda performance rompe las fronteras entre los géneros e instituye una continuidad entre zonas consideradas irremediavelmente exclusivas de cada género; el arte y la vida; las artes mayores y las artes menores, los géneros nobles y los géneros vulgares; de igual modo que rompe las distinciones, en otro tiempo juzgadas como indiscutibles, entre la música y el ruido, la poesía y la prosa, la realidad y la imagen, el movimiento y la danza.²⁶

26 Toda performance rompe as fronteiras entre os gêneros e institui uma continuidade entre zonas consideradas irremediavelmente exclusivas de cada gênero; a arte e a vida; as artes maiores e as artes menores; os gêneros nobres e os gêneros vulgares; de igual modo que rompe as distinções, em outro tempo julgadas como indiscutíveis, entre a música e o ruído, a poesia e a prosa, a realidade e a imagem, o movimento e a dança.

Falar de *performance* implica em, primeiramente, esclarecer a respeito de qual *performance* se fala. O termo vem sendo utilizado por diferentes áreas de conhecimento, com distintos significados em cada uma delas. Como aponta Villar (2003, p. 71-72)

(...) performance tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia, antropologia, linguística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia dos múltiplos significados de performance como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia de crítica e pesquisa.”

No desenvolvimento da pesquisa utilizarei *performance* como meio de expressão artística, fundamentalmente cênico, que trafega por linguagens híbridas sem se encaixar especificamente em nenhuma. Uma proposta que se propõe a ser ruptura de tradições artísticas em um “movimento que é ao mesmo tempo de quebra e aglutinação” (COHEN, 2002, p. 27). Dessa forma, estarei me referindo a um conjunto de práticas artísticas, que possuem algumas características comuns e inúmeras características divergentes. É uma vertente artística que tem na experimentação e no questionamento de princípios classificatórios (FABIÃO, 2008, p. 239) alguns de seus objetivos, e por isso a dificuldade em definir claramente seus limites. Como coloca a pesquisadora e artista Eleonora Fabião em entrevista²⁷ concedida ao Jornal do Nordeste:

tentar definir a performance não é apenas contraditório ou redutor; é mesmo impossível. Definir performance é um falso problema. Porém, claro, há fatores comuns entre peças de performance. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria.

Esses fatores comuns são divergentes e até opostos aos caminhos trilhados pela linguagem cênica tradicional, propondo outro modo de se pensar e construir arte, conseqüentemente, outro modo de se produzir a relação entre espectador e *performer* ou o espectador e cena. Fabião destaca algumas dessas tendências gerais que podem ser

Tradução nossa (FÉRAL, 1993, p. 203).

²⁷Entrevista disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>. Acesso em 17 ago. 2012.

reconhecidas nas performances:

(...) o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, a desconstrução da representação, o desinteresse pela ficção, a investigação dos limites entre arte e não-arte, a investigação das capacidades psicofísicas do performer, a criação de dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador.”

Outro aspecto notável da *performance* é seu caráter híbrido, pois se vale de vários formatos (*medias*) em suas construções, operando com elementos de diferentes linguagens artísticas, ao passo que, de modo inverso, também algumas montagens, contemporâneas de dança, teatro e circo tem se valido de elementos e modos de construção que já foram considerados exclusividade da *performance*. Essa reapropriação dos modos de fazer artístico, além deixarem mais borrados os limites entre as famílias artísticas, aponta para o caráter híbrido, não só da arte, mas da cultura contemporânea em geral.

Partindo desses breves apontamentos que destacam algumas características da *performance* com a qual construo meu diálogo, volto a pergunta inicial: *porque a performance?* A *performance* foi escolhida por possibilitar um deslocamento de perspectiva, uma outra forma de se pensar e produzir as relações entre espectador e manifestação artística, que diferem do que tem sido reconhecido nas produções do campo do lazer. Dessa forma, a *performance* pode contribuir para re-orientar algumas questões que se destacaram no diálogo que o campo do lazer vinha estabelecendo com o campo das artes, como a aproximação entre arte e vida, o questionamento dos conceitos hegemônicos de arte e de objeto artístico, e as relações entre atividade e passividade, ou entre crítica e alienação na experiência do espectador.

Alguns aspectos tratados aqui como inerentes à *performance*, e que influenciam de forma direta a experiência do espectador, estão também presentes, sozinhos ou em conjunto, em outras linguagens da arte contemporânea. Sendo assim, discutir a *performance* e a experiência do espectador em uma manifestação específica, é também refletir sobre várias outras formas de recepção de um espetáculo e da relação do espectador com a arte na contemporaneidade.

No capítulo seguinte, tratarei de forma mais aprofundada da *performance*, bem como da experiência do espectador na manifestação artística, buscando compreender como

essas práticas podem se revelar em experiências de lazer contemporâneas.

3 - A PERFORMANCE

No presente capítulo apresentarei algumas contribuições possíveis da perspectiva da *performance* para o campo de estudos do lazer, especificamente a partir da ótica das relações possíveis entre espectador e *performer* ou espectador e *performance*. *A priori* já se nota uma confluência de interesses entre os campos quando o objeto é a experiência do espectador, mas outras proximidades podem ser evidenciadas. Tanto na *performance* quanto no lazer se percebe uma crítica contundente a arte erudita, que estaria hoje distanciada da vida cotidiana e do grande público. Por isso, seria fundamental pensar ações que produzissem o estreitamento das relações entre *arte* e *vida*. Outra perspectiva comum à *performance* e ao lazer é o questionamento do conceito hegemônico de arte. No entanto, cada campo compreende essas questões a sua maneira e propõe ações dentro de seus próprios limites de atuação.

3.1 INTRODUÇÃO À PERFORMANCE.

Início esse capítulo com a tarefa de tecer considerações a respeito de algo que, em essência, tende a escapar de conceituações, de definições e de moldes preestabelecidos. Falar teoricamente de *performance*, é se contentar com operadores conceituais, sem nunca perder de vista os limites dos próprios apontamentos. Como coloca Fabião (2008, p.239) “trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”.”. Por isso, recorrerei às *17 cenas verbais* ou *17 histórias de performances* relatadas pela mesma autora em seu artigo “*Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*”(2009, p.235-236)²⁸, buscando apresentar, mesmo que indiretamente, um pouco da potência da *performance*:

28 No artigo citado, a autora que além de pesquisadora é também *performer*, inicia suas considerações com essas histórias que “descrevem programas concebidos e performados por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política através de ações” (p.237). Compartilho com Fabião a intenção de “passar essas histórias adiante, de lançá-las sem adjetivação”(p.237).

Primeira: a história do homem que empurrou um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até seu derretimento completo.

Segunda: A história do homem que introduziu uma boneca Barbie no ânus e, com controle de sua musculatura anal e abdominal, expeliu-a lentamente na frente de uma audiência.

> Ou daquele que construiu uma cela de prisão em seu apartamento/estúdio, trancou-se nela por um ano (365 dias e noites) e não leu, não falou, não escutou música, não se comunicou com ninguém. Contratou alguém para levar-lhe comida bem como um advogado para testemunhar o feito e guardar a chave. Permitiu visita pública de três em três semanas, num total de 18 vezes ao longo do ano.

> A história de outro homem que contratou por 10 dólares/hora um desempregado que concordou em permanecer 15 dias preso por trás de um muro de tijolos construído numa sala de museu. Através de um buraco, na altura do chão, o contratado recebia comida.

> Este mesmo homem pagou 4 prostitutas viciadas em heroína para tatuar uma linha horizontal em suas costas. Colocadas lado a lado, as 4 mulheres formavam uma linha reta contínua de 1,60 cm de comprimento. Cada uma recebeu pela participação no projeto 67 dólares, o valor correspondente a um shot de heroína. Vale saber que as mesmas cobram cerca de 17 dólares por felação.

> E aquele outro que convidou amigos para mastigar páginas do célebre livro *Art and Culture* de Clement Greenberg, juntou à polpa mastigada ácido sulfúrico, açúcar e bicarbonato de sódio, depositou a mistura num pote que etiquetou com os dizeres “*Art and Culture*” e retornou o objeto à biblioteca da San Martin’s School of Art (perdendo, nesta ocasião, seu emprego como professor nesta mesma instituição).

> A mulher que tomou o metrô num sábado à noite e foi a uma livraria movimentada vestida com roupas que havia deixado de molho por uma semana num caldo de vinagre, leite, óleo de rícino de bacalhau e ovos.

> Uma mulher que construiu uma miniatura de palco Italiano, tapou os seios nus com a maquete, e convidou os passantes na rua a tocar-lhe os peitos através das cortinas de veludo vermelho do pequeno palco.

> A mulher que subiu com os pés descalços uma escada cujos degraus eram facões.

> O homem que armou sua festa de aniversário na rua, partilhou seu bolo, trocou abraços e recebeu votos de felicidade de desconhecidos.

> A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos.

> A mulher que convidou os espectadores a usarem nela, enquanto se manteve passiva por seis horas, inúmeros objetos, dentre eles uma rosa, uma pistola, uma bala, tesoura, mel, correntes, caneta, batom, uma câmera polaroide, faca, chicote (os objetos puderam ser utilizados livremente e a performer, que se definiu como objeto, assumiu plena responsabilidade pelos atos dos “espectadores” que chegaram a brigar entre si já que alguns queriam feri-la mortalmente e outros os impediram).

> O homem negro que se sentou numa calçada cinza, exibiu três vidros de maionese branca, e tentou vendê-los por 100 dólares cada.

> O mesmo homem sentou-se numa galeria de arte por três dias consecutivos vestindo o gorro vermelho do Papai Noel branco, para fazer levitar um vidro azul de leite de magnésia. Branco leite este que, como se sabe, ajuda a soltar fezes marrons seja de homens pretos, brancos, azuis ou amarelos.

> A mulher que, trajando camisolão branco, usou terços de plástico cor-de-rosa bebê para realizar desenhos de pênis no chão. (conforme veiculado em sites de notícia na internet: “Em abril de 2006, esta obra é retirada da exposição *Erótica – Os sentidos da arte*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, após denúncia de um empresário que a interpreta como ofensa ao catolicismo. O grupo *Opus Christi* pressiona o Banco para que mantenha a exclusão da obra no próximo destino da

exposição, Brasília. O então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, condena o ato de censura. Finalmente, a direção do Banco do Brasil decide que a exposição não seguiria para Brasília por apresentar ameaças à marca e aos negócios”.)

> A história da mulher que se submeteu a nove cirurgias plásticas combinando em seu rosto traços de cinco beldades da pintura ocidental: o nariz de Diana (por ser insubordinada aos Deuses e aos homens), a fronte de Monalisa (a mulher algo homem), o queixo de Vênus (a Deusa da Beleza), os olhos de Psyche (referência de vulnerabilidade) e a boca de Europa (a aventureira).

> A mulher que perguntou a seus compatriotas Palestinos exilados: “se eu pudesse fazer algo para vocês, em qualquer lugar na Palestina, o que seria?” E, graças a seu passaporte norte-americano, cruzou a fronteira inúmeras vezes e atendeu os pedidos que lhe foram feitos: regar uma planta, pagar uma conta atrasada, comer doce, florir um túmulo, tirar fotografia, jogar futebol com meninos, cheirar o mar²⁹.

É impossível não falar da estranheza e do impacto gerado por essas descrições. Mesmo não estando presente e assumindo nosso papel de espectadores de segunda mão, as imagens, as sensações, a busca por compreensão nos arrebatam e desnorreia. Várias questões esbarram em nossa percepção, forçando-nos a questionar: seria isso arte? Porque as pessoas se submetem a isso? A potência desses programas³⁰ nos incomoda e nos toca.

Ler os relatos, confortavelmente em nossas casas, refletir sobre eles e emitir uma opinião é uma experiência completamente diferente de estar diante da ação, no tempo espaço em que acontece. Como coloca Cohen (2002, p.30):

a dificuldade de falar-se sobre algo que não se presenciou é extensível a qualquer análise da arte, mas, no caso da *performance*, esta dificuldade é maior pelo fato de estarmos lidando com o que Schechner chama de *multiplex code*. O *multiplex code* é o resultado de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons etc), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional. Nesse sentido, qualquer descrição de *performance* fica muito mais distante da sensação de assisti-las, reportando-se, geralmente, essa descrição ao relato dos “fatos” acontecidos.

Além dessa profusão signífica relatada por Cohen que não está organizada de

29 Estas ações foram respectivamente concebidas e realizadas pelos seguintes artistas: Francis Alÿs (2000), Denis O’Connor (1999), Theching Hsieh (1978/79), 2 ações de Santiago Sierra (2000), John Lathan (1966), Adrian Piper (1970), Valie Export (1968), Gina Pane (1971), Eduardo Flores (2002), Eleonora Fabião (2008), Marina Abramovic (1974), 2 ações de William Pope. L (1991), Márcia X (2000-03), Orlan (anos 90) e Emily Jacir (2003)

30 *Programas* são como Eleonora Fabião tem chamado as ações performativas, pois segundo a autora, no momento esta lhe parece ser “ a palavra mais apropriada para descrever 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 seja previamente ensaiada” (FABIÃO, 2008, p. 237)

modo a levar pela mão o espectador por uma sequência de atos de compreensão e que se afasta da linha narrativa tradicional, com começo, meio e fim, outro aspecto que influi diretamente na recepção da *performance* é seu caráter de *acontecimento*. Ou seja, se somos atingidos, em algum nível, pelo simples relato desses programas, como lidamos com a presença, com a latência do vivo que se apresenta diante dos nossos olhos, e nos conclama a ação, quer seja abandonar o recinto em repulsa, quer seja impedir que outros espectadores firam gravemente a artista que se apresenta passivamente como objeto. Quando o que se apresenta diante de nós é vida, é real e não a representação de outra coisa, a ação deixa de ser teatro e passa a ser *acontecimento*, ao passo que deixamos de ser espectadores para sermos *testemunhas* ou *praticantes da ação*.

3.2 BREVE HISTÓRICO DA *PERFORMANCE*

Os artistas que utilizam a linguagem da *performance* para desenvolver suas obras buscam romper com um conceito fechado de arte tanto para aproximar *arte* e *público*, quanto para se libertar de amarras formais que em determinado momento limitavam suas produções. Esse desejo pela ruptura com a arte estabelecida³¹ pode ser reconhecido já nas raízes desse meio de expressão artística, como aponta uma das pioneiras no estudo da *performance* e sua história, a pesquisadora Roselee Golberg. Segundo a autora:

Os manifestos da performance, desde os futuristas até nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente ao grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura” (GOLBERG, 2006, p. sem página)

Se as raízes da *performance* remontam aos movimentos de vanguarda do início do século XX, a sua efetiva consolidação como “meio de expressão artística independente”³²

31 Partilhamos com Cohen (2002, p.38) a perspectiva de *arte estabelecida* enquanto herdeira da arte instituída que “(...) é intencional, tem fé e aspira a um plano superior. Exprime-se numa série de formas e “ambientes sagrados” (exposições, livros, filmes, monumentos etc).”

32 GOLDBERG, 2006, sem numeração de página (PREFÁCIO)

se deu na década de 1970. Suas práticas são fortemente marcadas pelas características dos *happenings*, movimento historicamente anterior, considerado por muitos como o precursor da *performance*. O termo *happening* foi utilizado pela primeira vez pelo artista plástico Allan Kaprow em 1959, no título de seu espetáculo “*18 happenings in 6 parts*”, apresentado na Reuben Gallery em New York. A partir daí, rapidamente uma enorme variedade de eventos, para os quais não se tinha uma nomenclatura instituída, passaram a ser associados ao trabalho de Kaprow e o termo foi utilizado para designar uma “vasta gama de atividades, por mais que se mostrasse insuficiente para distinguir entre as diferentes intenções da obra”³³.

Apesar das divergências de opiniões sobre a eficiência conceitual do termo, na década seguinte, sob o desígnio de *happening*, se deu o desenvolvimento de um novo formato de encenação associado ao “imediatismo, a participação, a intensidade do momento, a espontaneidade e etc”³⁴. Apesar de não ser a primeira proposta ou o primeiro movimento de ruptura com as convenções teatrais clássicas, no caso dos *happenings* essa quebra acontecia de forma radical e incisiva, como aponta Cohen (2002, p. 40):

Através da história do teatro, existem inúmeras “quebras” com a linha convencional, como o teatro expressionista, e o teatro do absurdo etc. Da mesma forma, existem gêneros que exploram a espontaneidade e escapam das convenções mais pesadas do teatro, com a *comedia dell'arte* ou o teatro de rua, por exemplo. Mas é no *happening* que essa quebra com a convenção teatral é mais radical: não existe clara distinção entre palco-platéia, ela é rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador, não existe nenhuma estruturação de cena que siga as clássicas definições aristotélicas (linha dramática, continuidade de tempo e espaço etc), não existe a distinção personagem atuante etc.

No intuito de ilustrar algumas dessas rupturas, apresento abaixo, a descrição feita pela artista e pesquisadora RoseLee Golberg de um *happening* desenvolvido em 1964 por Wolf Vostell, em uma casa nos arredores de Great Neck, no estado de New York. Chamava-se *You*. Nas palavras da autora:

(...) *You* se passava dentro e ao redor de uma piscina, numa quadra de tênis e num pomar ao longo dos quais tinham sido espalhados cerca de duzentos quilos de ossos bovinos. Um caminho estreito, “tão estreito que só permitia a passagem de uma pessoa por vez”, repleto de anúncios coloridos da revista *Life* e pontuado por alto-falantes que saudavam cada um que passava com “Você, Você, Você!”, serpenteava

33 GOLBERG, 2006, p.122.

34 PEDRON, 2006, p. 29.

por entre os lugares em que ocorriam as atividades principais do evento. No fundo da piscina havia água e várias máquinas de escrever, além de sacos plásticos e pistolas d'água cheias de corante amarelo, vermelho, verde e azul. “Deite-se no fundo da piscina e construa uma cova coletiva. Enquanto estiver ali, decida se vai ou não atirar nas pessoas com os corantes”, dizia-se aos participantes. Numa das beiras da piscina havia três televisões em cores, cada qual sobre um leito hospitalar diferente; Lette Eisenhower envolta num tecido cor-de-carne, deitada numa cama elástica entre um par de pulmões de vaca infláveis, e uma garota nua sobre uma mesa, abraçada ao tanque de um aspirador de pó. “Permita-se ser amarrado às camas sobre as quais os televisores estão ligados. (...) Liberte-se. (...) Ponha uma máscara de gás quando a tevê pegar fogo, e tente ser o mais cordial possível com todo mundo”, prosseguiam as instruções. (GOLDBERG, 2006, p. 123)

As quebras com as convenções teatrais são uma das marcas dos *happenings* nos anos 1960 e essas mesmas características podem ser reconhecidas nas performances das décadas seguintes. O *happening* e a *performance* são duas manifestações com inúmeros pontos comuns de cunho metodológico, estilístico e temático, além de claras semelhanças estruturais, como coloca Cohen (2002, p.135): “ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; às duas expressões se apoiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra etc”. Ainda assim, apesar de o autor considerá-las duas vertentes de um mesmo movimento ele apresenta algumas especificidades das *performances* desenvolvidas nas décadas de 1970/80, que possibilitam sua diferenciação dos *happenings*, como por exemplo: um caráter mais conceitual, a preponderância por trabalhos individuais, uma menor possibilidade de intervenção do público, um maior uso da tecnologia eletrônica, um maior grau de repetibilidade da *performance* e um aumento de esteticidade (apontada pelo autor como a característica mais marcante da passagem do *happening* para *performance*). Para Cohen, essas mudanças aproximariam a *performance* de um “teatro estético” ao passo que os *happenings* seriam a radicalização do que ele chamou “teatro mítico”³⁵.

Por outro lado, a pesquisadora Denise Pedron, ao falar da *performance* hoje, relativiza a diferenciação proposta por Cohen. Segundo a autora:

35 Cohen cria dois modelos para diferenciar as manifestações artísticas a partir das relações estabelecidas entre espectador e obra. Na relação *estética* “existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (através da emissão e recepção) mas estou separado dela” (2002, p. 122). Já na relação *mítica* “este distanciamento não é claro; - eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom portanto o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa.” (2002, p.122). O autor esclarece no entanto que são formulações teóricas e que nenhuma *performance* pode ser considerada estritamente mítica, ou estritamente estética, mas pode se aproximar mais de um pólo do que de outro.

Historicamente válidas, essas distinções, hoje, parecem deixar de existir, pois a performance se apresenta de maneira mais abrangente, como manifestação artística e também como conceito, proporcionando uma reavaliação dos valores contidos nas práticas artísticas e culturais da sociedade. O centro de interesse do fenômeno, no século vinte, não reside mais na expressão individual ou numa preocupação conceitual, mas principalmente no “fazer cultural”, como aponta Carlson. Pensando assim, a performance pode ser tomada como um conceito amplo pelo qual transitam diversas manifestações artísticas, não só *happenings* ou ações, mas também o teatro, o cinema, a dança, a literatura, as artes visuais, etc. (PEDRON, 2006, p.31-32)

Nas performances apresentadas atualmente não é possível definir uma linha principal, que se aproximaria ou se distanciaria das características dos *happenings*. O que se nota é uma produção horizontal, constituída por uma grande diversidade de programas concebidos e performados por artistas que estabelecem diálogos próprios sob este vasto guarda-chuva metodológico e conceitual que é a *performance*. E talvez por isso a pluralidade de definições possíveis para a *performance* acompanhe a pluralidade de práticas que tangenciam o fenômeno.

3.3 ARTE E VIDA: A ARTE NO COTIDIANO.

A *aproximação entre vida e arte* é sem dúvida uma das características mais representativas da *performance*. Ela se manifesta de diferentes maneiras sendo que uma delas é um movimento de duplo sentido: ao mesmo tempo em que as produções procuram dessacralizar a arte e retirá-la de seu lugar superior a vida, elas dão caráter artístico a pequenos atos do cotidiano, ou seja, procura-se “rebaixar” a arte ao nível da vida e “elevar” a vida ao status de arte. O artista e pesquisador Renato Cohen ao falar desse caráter da *performance* aponta para sua ligação ontológica com um movimento artístico maior, uma maneira de se encarar a arte nomeada *live art*. Segundo Cohen (2002, p.38):

A live art é a arte ao vivo e também arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços

mortos”, como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.

O autor ainda destaca a abrangência dessa forma de produzir arte, que ultrapassa e muito as fronteiras da *performance*, podendo ser reconhecida em outras linguagens. No quadro abaixo, Acácio (2011, p.34) coloca de forma clara e esquemática os exemplos de Cohen organizando-os a partir da linguagem e dos elementos do cotidiano incorporados à obra.

QUADRO 1:

Atos rituais e artísticos segundo Cohen (1989) in Acácio (2011)

Linguagens Artísticas	Dança	Música	Literatura	Artes visuais/plásticas	Teatro/Artes Cênicas
<i>Elementos incorporados do cotidiano</i>	<i>Andar, parar, trocar de roupa. Personagens diárias (e não míticas) passam a fazer parte das coreografias (operários, guardas, mulheres gordas).</i> Referências: <i>Isadora Duncan, Merce Cunningham.</i>	<i>Silêncio, ruídos passam a ser vistos como formas musicais. Aleatoriedade.</i> Referências: <i>Eric Satie, Stockhausen, John Cage.</i>	<i>Experiências tais como proposta surrealista escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal.</i> Referência: <i>James Joyce.</i>	<i>Relação a modificadora com o objeto da representado.</i> Referências: <i>Movimentos da arte moderna (cubismo, dadaísmo, abstracionismo, etc.).</i>	<i>Quebra com o formalismo, com as convenções que “amarram” a linguagem.</i> Referências: <i>Happening, Living Theatre</i>

Quando nomeamos de *arte* ações e formatos antes reservados à esfera da vida diária, que a princípio, pouco teria de *artístico*, provocamos uma estranheza aos sentidos. A palavra arte ainda nos evoca sons, tons, imagens e comportamentos muito distinguíveis daqueles tidos como cotidianos. Dessa forma, ao sobrepor ordinário e extraordinário, arte e vida, busca-se romper com as divisões que separam esses campos. O que está em jogo é a contaminação entre esses dois territórios e esse movimento permite e incentiva a invasão da arte na vida e vice-versa.

Outra característica marcante da *performance* é a utilização de espaços não

convencionais e não canônicos para apresentações de arte. Na rua, no café e em outros espaços alternativos, a *performance* se aproxima do cotidiano, da vida diária, e deixa para trás alguns suportes simbólicos e materiais que criavam uma aura intocável ao redor das obras de arte. Além disso, quando não é apresentada em museus ou galerias deixa evidente seu caráter efêmero e se rebela contra a possibilidade de ser transformada em objeto de consumo, já que só existe no instante presente e, mesmo quando repetida, se modifica a cada apresentação.

3.3.1 Deslocamentos espaciais: a *performance* no espaço urbano

A rua é lugar de trânsito, de trabalho, logo como reagir a algo que foge daquilo que esperamos encontrar aí? Como lidar com artistas performando em meio ao caos da cidade, em meio aos carros e, de forma inversa, como lidar com movimentos e sons cotidianos, que deveriam estar na rua, dentro de galerias, teatros ou museus? Reconhecemos a diferença, reconhecemos o não pertencimento daquela tessitura de signos naquele ambiente específico. Tão acostumados estamos a categorizar e classificar, que chamamos de erro o que está fora do lugar. Ou aquilo que vemos é um engano, ou os conceitos que temos - através dos quais organizamos o mundo a nossa volta - estão equivocados. A potência das transformações dos conceitos, do alargamento dos conceitos está aí. Se a arte está na rua, em meu caminho, talvez eu esteja mais próximo da arte do que pensava, quando passava na porta de suntuosos museus e teatros. Se em galerias e museus, um caminhar igual ao meu é arte, ou ainda se o meu caminhar é arte (quando sou convidado a intervir naquela produção artística), talvez eu seja mais artista do que a princípio poderia supor.

Dentro do campo da *performance*, a intervenção urbana se caracteriza por explorar os espaços públicos não convencionais da cidade para suas apresentações. A arte rompe de vez com o espaço físico e simbólico do teatro para intervir no cotidiano, e para deixar-se intervir pela vida. As categorias palco e plateia deixam de existir em meio aos fluxos e trajetos, que configuram o tecido da cidade, pois o transeunte caminha também, entre os papéis de observador e observado, ao atravessar esse ambiente no qual reverbera a intervenção do artista.

Na *intervenção urbana* a cidade não pode ser compreendida simplesmente como um local no qual transcorre a ação, pois diferentemente de um cenário a “silhueta

urbana é propriedade do público, e porta um plano de significação prévio a intervenção teatral”³⁶. As características dos espaços urbanos são definidas por um conjunto de elementos como “tipos de construção e de usuários, zoneamento, trânsito de veículos e pessoas, mecanismos de controle dos transeuntes, práticas cotidianas ali realizadas e outros”³⁷, e a partir da combinação desses elementos é constituído seu repertório de uso social. Esse repertório diz respeito às diferentes maneiras que o espaço é utilizado e significado pelos sujeitos.

(...)forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõe uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços(...) (CERTEAU, 1990, p. 173)

Nesse jogo entre os aspectos físicos da cidade e as interações sociais³⁸ que se estabelecem no espaço é que o *performer* vai compor o seu texto cênico, em um diálogo pautado na afetação mútua.

“As regras da cidade funcionam como material dramático na medida que constituem um texto que pode ser tomado como pretexto para a construção da cena. A cidade então seria uma fala que pode ser re-interpretada pelo discurso cênico que ao mesmo tempo toma as estruturas físicas da cidade como suporte de uma construção espetacular” (CARREIRA, 2005, p.30)

Para dialogar com a cidade enquanto discurso o artista propõe uma ação que nunca se fecha em si mesma, que é porosa, maleável e aberta as intervenções dos fluxos urbanos, e que se deixa atravessar por eles. O espectador tem livre acesso pelos espaços da ação, podendo se aproximar, mudar seu local de observação, intervir, se afastar ou

36 CARREIRA, 2005, p.53.

37 ANDRÉ, 2007, p.68.

38 Nos referimos aqui tanto as interações entre sujeito e sujeito, quanto entre sujeito-objeto ou sujeito e espaço.

simplesmente desviar seu trajeto. A tessitura da cidade modula tanto a recepção do espectador transeunte como a intervenção do artista. Ao ocupar o espaço público, ao partilhar o cotidiano com os sujeitos, o *performer* se expõe ao inesperado, pois se a casa, como coloca DaMatta, “remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares”³⁹, a rua indica “o mundo com seus imprevistos, acidentes e paixões (...), implica movimento, novidade, ação”. O risco se apresenta como elemento que atravessa as relações estabelecidas na rua e não pode ser ignorado pelo artista. Como coloca Carreira (2005, p.85):

O elemento do risco é um recorrente no exercício de apropriação da cidade, em primeiro lugar porque esta é um sítio no qual está presente uma séria de riscos para a vida e integridade física das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano. A rua é o espaço inóspito que se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos e é isso que atrai o olhar do artista como ponto de partida do processo criativo.

A intervenção artística nessa rede de construção simbólica tem a potencialidade de gerar uma ressignificação dos espaços, ela “insere na lógica funcional da cidade, deslizamentos momentâneos que podem subverter procedimentos cotidianos”⁴⁰. O extraordinário irrompe no cotidiano produzindo novas paisagens, novos olhares, novas relações, novos afetos. Ordinário e extraordinário se sobrepõem abrindo espaço para a suspensão das categorias e embaralhamento de antigas ordens (classificações, papéis e relações), instaurando a possibilidade de uma reorganização modificada, transformada ao fim da intervenção.

Quando revividos através de uma experiência estética, comportamentos e significações criados, negociados e legitimados no cotidiano, passam a outros níveis de significação e interação, indo de encontro a um jogo de reconhecimento recíproco e à produção de interpretações e pontos de vistas. (GOMES, 2011, p.15)

39 DAMATTA, 1981, p. 70.

40 CARREIRA, 2005, p.60.

3.4 A REPRESENTAÇÃO NA TRADIÇÃO TEATRAL

A *representação*⁴¹ é um dos princípios mais reconhecidos no teatro e é, inegavelmente, um de seus elementos constitutivos. Um ator representa um personagem, ele *está no lugar de* - como o significado do verbo *representar* já indica - e o seu desempenho como ator poderá ser medido pela sua eficiência em criar a ilusão de “ser” um outro com suas ações. Seus gestos, suas movimentações, sua voz deverão estar coerentes com a personagem que lhe foi designada e com as situações nas quais se encontra tal personagem. Um ator jovem que interprete um ancião precisará construir uma voz e um corpo que sejam característicos da idade avançada de seu personagem. Da mesma forma quando a situação representada é de profunda tristeza, ou alegria intensa, espera-se que o corpo em cena consiga expressar as marcas e o arrebatamento causados por esses sentimentos.

Entre espectadores e atores é criado um pacto. A representação no teatro tradicional se sustenta por um conjunto de convenções, regras de um acordo tácito entre espectadores e espetáculo, no qual cabe aos espectadores afrouxar a resistência crítica e “acreditar” naquela realidade inventada (no tempo em que a encenação está sendo apresentada) e cabe aos atores construir uma *mimeses* acurada da vida que possibilite essa ilusão. Não só o trabalho do ator deve ser colocado a serviço desse objetivo, mas todo o aparato cenotécnico como cenários, figurinos, luz e música devem ser orquestrados pelo encenador para que envolvam o espectador nesse jogo ficcional. O espectador, no entanto, deixa-se levar por essa realidade cênica apenas em certo nível, pois por mais absorto que esteja durante a cena ele sabe que aquilo que se apresenta no palco é uma imitação, e sendo assim, o ator *fez parecer* que foi atingido pela espada de seu oponente, quando em realidade não sofreu qualquer ferimento. André (2007, p.34) ao falar do jogo teatral que se estabelece no espetáculo que se propõe a ser mimético coloca:

Mentira, engano, engodo? Não, apenas um jogo muito prazeroso proposto para a coletividade. Com esse jogo, quer-se reforçar a necessidade da ilusão de realidade, pois o que se dá em troca ao jogador é o delicioso efeito de identificação. Esse efeito suscita no receptor o êxtase da experiência de distender-se para além do eu ordinário, oferecendo aquele uma vivência da idealidade. É o viver na virtualidade consciente de que se está dentro de um jogo; dessa maneira, o drama proporciona alívio.

41 Conceito extremamente complexo. Abordado aqui de maneira a servir de contraponto entre uma concepção mais tradicional de teatro e outra mais performática de arte.

Quando se efetiva esse jogo do *crer* e do *fazer crer*, os espectadores tem a possibilidade de mergulhar catarticamente nas experiências da personagem naquele particular universo ficcional, vivenciando “por empatia, as emoções da personagem, sem ter, em contrapartida, que passar pelos riscos a que este se acha submetido na ação” (COHEN, 2002, p. 126). Mas para que se instaure essa relação, atores e espectadores precisam partilhar de convenções próprias da linguagem teatral. Só assim se torna possível atingir a *mimeses* a que se propõem os espetáculos tradicionais, pois esses acordos permitem uma maior “manipulação” do tempo e do espaço no âmbito da realidade cênica. Durante o desenvolvimento de um espetáculo um minuto pode significar anos dentro do universo da história, dois ambientes separados por alguns metros podem representar lugares absolutamente distantes um do outro. O espectador aceita as regras para poder jogar o jogo, ele aceita o acordo das convenções e dos códigos teatrais que sustentam a ficção.

Entretanto, é preciso destacar uma certa fragilidade da representação no teatro, decorrente de seu caráter de arte do presente, que se desenvolve no aqui e no agora, no corpo a corpo entre ator e espectador. Não é possível parar a cena e refazê-la ou gravar um segundo *take*, como no cinema, ou como nas artes plásticas, corrigir o traço antes de apresentar o quadro pronto e acabado ao público. Essa característica das artes cênicas, em geral, se manifesta no teatro como um risco a representação, da qual, a qualquer momento, pode irromper “o real” ou “a vida”, caso seja quebrada a ilusão. A ilusão, por sua vez, pode ser quebrada por inúmeros fatores, como problemas técnicos (com luz, cenário, figurino), má interpretação, acidentes ou intervenções imprevistas por parte do público, que trazem de volta ao espectador, a consciência de que este se encontra em um teatro e não em um cemitério da Dinamarca, onde Hamlet entabula discussões com o espectro de seu pai.

Para compensar essa fragilidade o espetáculo procura esconder ao máximo os mecanismos da representação⁴², aquilo que indique ao espectador que está diante de uma realidade inventada. O ator faz um grande esforço para parecer que não faz esforço algum, para parecer que “é” e não que está “*se fazendo de*”, que realmente está vivendo e sentindo o que acontece em cena. Um dos recursos utilizados para criar esse “efeito” de realidade é a chamada “quarta parede”. O princípio da quarta parede consiste em “criar” uma parede imaginária que separa o palco da plateia, dessa maneira os atores se dirigem e reagem somente ao que acontece no palco, ignorando a presença do público. O espectador, por sua

42 Falamos aqui de espetáculos que primam pela representação mimética e pela identificação como forma primeira de relação com o público. Sabemos que ao longo da história do teatro essa relação tem sido tratada de maneiras diferentes e antagônicas, como é o caso do distanciamento Brechtiano, para citar um exemplo.

vez, é levado a uma espécie de *voyerismo*, vendo sem ser visto, como se estivesse acompanhando por um buraco da fechadura um “instante de vida”⁴³.

O ator deve dar a impressão de não estar sendo visto e ouvido senão pelas personagens que com ele se encontram no universo representado e com as quais e para as quais fala. E todo esse universo deve ser de tal modo figurado como se não houvesse ninguém para observá-lo de fora (isto é, de um lugar que fica fora do universo representado); esse mundo deve ser tão “natural quanto possível”! (INGARDEN, ROMAN, p. 159, apud COHEN, 2002, p. 124)

Os mecanismos da representação, que no teatro realista precisam ser escondidos para potencializar seu efeito ilusório, podem acabar sendo expostos de forma não-Intencional, como evidenciado anteriormente, mas também podem ser escancarados propositalmente, como forma de possibilitar outro tipo de experiência ao espectador. Dentro das artes cênicas, algumas correntes se propuseram a romper com a ilusão, com a representação, provocando um trânsito contínuo do espectador entre tempo-espço real e tempo-espço ficcional. Como coloca Cohen (2002, p. 127): “no teatro de Meyerhold, em Brecht, na *performance*, o jogo cênico é dialético, passando-se tanto no universo ficcional, suportado pela convenção, quanto no universo do “real” que rompe com a convenção.”

No teatro épico de Bertold Brecht, por exemplo, a quarta parede “cai”, ou melhor, é derrubada de forma proposital. Os atores, em alguns momentos, se dirigem à plateia e falam diretamente com os espectadores, algo impensável no teatro que se propõe a ser realista. Brecht quer suscitar a reflexão a partir do distanciamento e não incentivar a identificação idealizadora do teatro dramático. Para isso, ele evidencia os processos teatrais. Ele evidencia o processo da identificação e da empatia para que o espectador se perceba vivendo esse processo e compreenda que o discurso do personagem, com o qual ele tende a se identificar, é simplesmente um discurso, social e histórico, e não “o discurso”, o princípio universal que carregaria em si um caráter de verdade. “A arte não mais revela uma verdade do mundo, mas sim uma *perspectiva* sobre a realidade.”⁴⁴ A quebra proposta por Brecht, quando os atores se voltam para os espectadores como pessoas que são, como atores que são e não como personagens, busca revelar e evidenciar a parcialidade daquela opinião, ou a visão apresentada no teatro, que passa a ser visto não como portador de uma verdade, mas como um dos modos de interpretação do mundo.

43 COHEN, 2002, p. 124

44 ANDRÉ, 2007, p. 36)

3.5 A PERFORMANCE E A QUEBRA COM A REPRESENTAÇÃO.

Se o teatro épico evidencia os mecanismos de representação (intercalando interpretação e distanciamento), a *performance* procura se abster deles, pois almeja ser um *acontecimento do presente* e não mais uma representação. A *performance* procura se inscrever na esfera do real e não do ficcional, dessa forma o performer não interpreta (no sentido clássico do termo), ele age.

O que diferencia o performer do ator é que, na performance, não existe papel a ser representado, o performer não “finge” ser outra pessoa, não empresta seu corpo à personagem; ele está, no aqui e agora da enunciação, e age de acordo com seu lugar como artista que propõe, vivencia e/ou conduz a experiência. (PEDRON, 2006, p. 34)

A dicotomia clara entre atuante e personagem, que é um dos aspectos constitutivos da representação teatral, deixa de existir na *performance*. Quando se diz que o *performer* assume seu lugar de enunciação (enquanto artista e pessoa), o que se quer dizer é que ele “realiza uma encenação de seu próprio eu, ao passo que o ator faz o papel de outro”⁴⁵. Ele não procura ser a cópia fiel de outra pessoa, mas sem esconder que é um artista em uma apresentação cria um discurso cênico que está diretamente relacionado às suas opiniões e sua forma de ser e estar no mundo. Esta afirmação, no entanto, não quer dizer que o *performer* em uma apresentação age, pensa e fala da mesma maneira como faz em seu dia a dia. Durante uma *performance* ele procura distender sua presença, e até mesmo explorar seus limites psicofísicos, ao mesmo tempo em que utiliza de elementos autobiográficos para suas produções. Coexistem “o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exhibir seu tipo ou estereótipo social.”⁴⁶.

Na *performance Regurgitofagia*, do ator e *performer* carioca Michel Melamed, fica clara a exposição de seu lugar de enunciação. A *performance* acontece em um palco tradicional no qual a o *performer* se apresenta sozinho. Ele inicia sua apresentação conectando seus pulsos e seus tornozelos a quatro fios elétricos que já se encontram dispostos

45 PAVIS, 1999, p. 284.

46 FABIÃO, 2008, p. 239.

em cena. Enquanto faz isso explica para o público o funcionamento do aparato técnico e da *performance* em si. Imediatamente acima dos espectadores, pendendo do teto, estão vários microfones, que espalhados pela plateia captam os ruídos produzidos ali e os transformam em impulsos elétricos que passam por uma lâmpada comum localizada acima do *performer* e chegam aos eletrodos aos quais ele está conectado. O efeito é que o *performer* recebe choques elétricos em número e intensidade proporcionais aos sons produzidos pelo público (risos, gritos e outras reações sonoras), e que podem ser percebidos tanto pelas reações do *performer*, quanto pela lâmpada que se acende e apaga em consonância com a frequência e intensidade do barulho. Melamed começa a falar um texto absolutamente crítico, mas com forte teor cômico, gerando risos e gargalhadas nos espectadores ao mesmo tempo em que tem seu corpo atravessado pela corrente elétrica que vai sendo gerada por essas reações sonoras.

Melamed nessa *performance* não interpreta um personagem, mas fala em seu próprio nome. Expõe de forma clara e até sarcástica seu lugar de enunciação: “Ser pisciano, judeu, poeta e carioca e correntista do Itaú é – além da pulga como orelha – viver o eterno e generalizado *déjà vu*.”⁴⁷ Ainda que em determinado momento, ele modifique sua voz, aproximando-se de um apresentador de programa sensacionalista de televisão, ele não “encarna” uma personagem, mas se aproxima do que Cohen chama de *persona*⁴⁸.

O *performer* em sua intervenção não interpreta alguém recebendo os choques elétricos, ou seja, ele não imita os gestos e expressões de alguém que é submetido a eletrochoques, que criaria assim uma realidade fictícia, mas vive e sente em público os espasmos musculares causados pela corrente⁴⁹. Nota-se aqui o interesse em explorar a presença viva do *performer* (do seu corpo e da sua pessoa) sem a mediação de instâncias ficcionais. Esta é uma das marcas mais incisivas da quebra com a representação teatral, que é característica não só da *performance*, mas de várias encenações contemporâneas, como coloca Lehmann (2007, p. 255): “Para a *performance*, assim como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem.”

A presença viva do *performer* é ainda potencializada pela interferência dos espectadores em seu corpo. A dor que lhe é causada pelo choque é consequência direta da

47 Fala dita pelo artista em sua apresentação, posteriormente publicada no livro *Regurgitofagia*, que contém o texto da *performance*.

48 “A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc). A personagem é mais referencial. Uma *persona* é uma galeria de personagens (por exemplo velho chamado *x* com característica *y*).” (COHEN, 2002, p. 107).

49 Em determinado momento ele convida alguém do público para conferir e atestar a existência dos choques.

ação dos espectadores. Por mais que não seja intenção destes causar o sofrimento eles aceitam as regras propostas pelo *performer* e são informados, desde o início, do mecanismo que gera a corrente. O choque é parte do jogo, é parte da apresentação, e cabe aos espectadores desencadeá-lo. Eles são, em certo nível, coautores da *performance*, pois são colocados como agentes ou ativantes na apresentação. Quando não conseguem conter o riso, ou quando gritam e assoviam para gerar o eletrochoque, o público está construindo a *performance* junto com o performer, dessa forma a *performance* se modifica em função da ação dos espectadores, que são deslocados de um lugar passivo, já que suas reações interferem diretamente na ação que testemunham. Um exemplo disso foi contado pelo próprio Melamed em debate ocorrido na UFMG por ocasião do evento “Jovens Artistas - A Universidade recebe a nova geração” no ano de 2005. O artista relata que quando esteve apresentando na Alemanha a *performance* tomou um caminho completamente distinto, pois quando os espectadores perceberam que o riso deles lhe causava dor, permaneceram em absoluto silêncio até o final da apresentação.

Na *performance* de Melamed a “quarta parede” é dissolvida, pois ao invés de ignorar a presença dos espectadores, se dirige continuamente a eles. De forma inversa, as ações dos espectadores invadem a *performance* e configuram seu andamento pela mediação tecnológica (os captadores de som).

Assim como a *performance*, o teatro contemporâneo tem questionado a representação ficcional, propondo novos arranjos para a cena e conseqüentemente novas experiências para o espectador. A título de ilustração, coloco abaixo a descrição que fiz de uma experiência que vivi como espectador do espetáculo “SOBRE-VIVENTES: REEDITADOS E DISPERSOS” da *Companhia Quinta Marcha*:

Do espectador que fui sem deixar de se ser ator, nem pesquisador

Chego à porta do teatro. Sujeira. Pessoas embriagadas e felizes. Cheiro de final de festa. A proximidade com o estádio, o jogo que terminou há mais de duas horas. Torcedores roucos, algumas buzinas, cantos de torcida... tudo isso vira epílogo. Pouco a pouco vão chegando conhecidos. Pessoas do teatro. Atrizes, estudantes, atores professores.

O pequeno aglomerado de artistas (aspirantes e/ou simpatizantes) vai chamando a atenção dos torcedores na rua:

“Isso é um cinema?”

Alguém pergunta olhando para o cartaz da peça que fica exatamente no centro de uma moldura com vidro na frente.

“Num sei, mas de vez em quando tem umas festas aí. Acho que é negócio de

teatro...”

Conhecidos... vários. Conversas sobre teatro, sobre a peça, sobre o texto, sobre os a(u)tores. Tudo isso entrecortado por pedidos de carteirinhas de estudante emprestadas:

“Esqueci a minha, e vinte reais é foda, né?”

Grupos se reúnem e se afastam:

“Tamo indo ‘fumar um’ anima? Tem que ficar esperto, tá cheio de polícia por causa do jogo.”

Um rosto conhecido vai passando em algumas rodinhas:

“Na hora da música do peninha é pra entrar no palco.”

A fala gera discussões. Alguns avisam que não vão sentar na frente. Outros já avisam que vão sentar na frente exatamente por isso.

Fico em dúvida. Entro no palco? Dançar? Com todo mundo olhando? Decido, vou entrar. Me aproximo de uma amiga que conhece bem a peça e sento ao seu lado no teatro. Ter companhia vai me ajudar a perder a vergonha.

Começa a peça. Texto ácido, a decadência em foco. Sexualidade, valores, frustrações... a solidão inevitável. Ser artista, atoriz. Amar. Ímpetos de raiva, de briga, reconciliação. Deixar, ficar, ir embora, voltar. É autobiográfico? O artista fala de algo sem ser de si mesmo? Jogos de verdade e ficção. Difíceis de serem percebidos por mim que conheço os dois em cena e que conheço o texto inspirador da cena. “Será que ela realmente esqueceu o texto? Será que eles choram pela beleza do texto, pela cena que pede ou pela constatação da aridez da existência humana? Constatação que acontece a cada ensaio, a cada apresentação...”

Absorto pela pedrada na têmpora que é o espetáculo, completamente envolvido, afetado, carregado pelas “linhas de força” da montagem nem me lembro da “marcação” que me passaram na fila do teatro, da “deixa”: quando tocar a música do peninha...”

Sem que eu perceba quando, de repente minha colega sai de sua cadeira ao meu lado e entra no palco. Sem pensar eu entro junto. Primeiros segundos: completamente sem lugar. Música alta, garrafas no chão, medo de estragar algo, pessoas cantando e dançando. Estou no centro daquilo tudo que me afetava de fora. Eu já estava dentro mesmo estando fora. O peito se enche. Sensação de ser parte de todas as matizes de cores que se apresentam. Já bebi o vinho de todas as garrafas no palco, já chorei todas as lágrimas derramadas ali. Desço, canto, pulo, grito, êxtase. “vai embora” dito com sorriso... Vou embora e me sento de novo. Meu corpo treme. Meu coração bate forte, estou em um pequeno transe, fui tocado.

No dia seguinte um amigo que, propositalmente, na noite anterior se sentou no meio da plateia: “Velho, não teve nada mais engraçado que aquela dancinha que você fez... Eu queria ter filmado”.

3.6 A EXPERIÊNCIA DO ESPECTADOR NA *PERFORMANCE*

A partir desse momento, algumas questões servem de guia para as reflexões que desenvolvo. Qual a diferença da experiência do espectador na *performance* e em outras manifestações artísticas? Porque falar do espectador na *performance* e não em outras linguagens? Em que essa relação se difere de outras relações estéticas? E por último, qual a contribuição dessas questões para o lazer?

A experiência proposta ao sujeito pela *performance* rompe com a noção clássica de *espectador*. Essa categoria, que está historicamente atrelada às noções de ator e de teatro, se esfumaça, precisando ser redimensionada, ser reconfigurada. *Espectador-atuante*, *testemunha*, *espectador participativo*, *participante* são termos que surgem na tentativa de deslocar o sujeito que se relaciona com a manifestação artística, ao invés do lugar de passividade. Na *performance*, assim como em grande parte das produções contemporâneas, o espectador é chamado ao centro da ação, ele se caracteriza não pelo lugar de contemplação, mas pela sua possibilidade de intervenção, de construção da arte que se apresenta incompleta e em processo.

O alcance da ação do espectador, ou até onde suas intervenções vão definir o desenvolvimento da apresentação, varia de acordo com a sua disponibilidade para o jogo, e com o próprio formato da *performance*. Tanto em espaços alternativos, sem separações claras entre palco e plateia – como nas intervenções urbanas - quanto em espaços tradicionais, onde se criam mecanismos de interferência do público na ação – como no caso de *Regurgitofagia* - o espectador é conclamado/convocado a agir. Ele deixa de ser um fruidor, cuja ação se limitaria a contemplação para ser construtor, co-autor da “obra”.

Se a ação do *espectador-atuante* é requisitada no plano físico e material de construção da *performance*, no plano simbólico sua participação ativa se torna indispensável na medida em que não existe um sentido pré-concebido, um sentido único “a ser decifrado” em muitas das manifestações de *performance*. Rompendo propositalmente com os padrões aristotélicos de composição a *performance* não apresenta narrativa, ou muitas vezes apresenta uma narrativa fragmentada, que comporta múltiplas possibilidades de sentidos a serem elaborados na interação entre espectador e *performer*. Dessa forma, o espectador:

“opera não *sobre*, mas *a partir* da proposta do autor – ou mesmo *para* além dessa

proposta -, e o que concebe, ainda que se dê em relação ao texto cênico, se constitui em face da impossibilidade de executar a tarefa de entender o que o autor quer dizer, pois não há uma síntese a ser desvendada, mas lances sensoriais, imaginativos e analíticos a serem desempenhados”⁵⁰

Na *performance* nota-se a tendência de explorar os aspectos não-rationais da experiência, que estariam mais relacionados a sensações, sentimentos, sentidos do que a compreensões lógicas. Dessa forma, a ênfase recai sobre os afetos mútuos dos corpos no espaço e o sentido da experiência será elaborado exatamente através das sensações, do afetar e do ser afetado. O corpo ganha centralidade, as sensações ganham relevo, e não são mais colocadas em um patamar abaixo da reflexão. A *performance* propõe um tipo de experiência que subverte a lógica hegemônica de separação e hierarquização das esferas mente/corpo ou racional/sensível. O corpo se torna lugar de conhecimento, o sentido da visão perde sua supremacia, ao passo que os outros sentidos (tato, olfato, audição e até mesmo o paladar) ganham destaque, propondo assim uma afetação mais estésica do que racional no espectador.

“A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada) mas “sente” o que está acontecendo.” (COHEN, 2002, p. 66)

A palavra-conceito “programa”, utilizada pela pesquisadora e *performer* Eleonora Fabião, para designar as ações performáticas traz (a partir da obra de Deleuze e Guattari) a ideia de “motor de experimentação”, ou seja, a *performance* é concebida como um “ativador de experiências”. Se entendemos que experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, como aponta Bondia (2002, p.27), então “duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida”. A *performance* parte desse pressuposto e não pretende que o sentido seja único para todos os participantes do acontecimento, pelo contrário ela evidencia o caráter particular da elaboração do sentido ou do sem-sentido de uma experiência. É aqui onde se sobrepõe a ausência de um sentido único com a mudança pretendida de espectador para atuante, pois “o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas acima de tudo, promover

⁵⁰ DESGRANGES, 2010, p.18.

uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados”⁵¹.

É importante destacar que ao optar por operar em modo de recepção onde não existe a supremacia dos aspectos cognitivos na experiência, a *performance* não busca uma valoração desmedida do que é incompreensível, ilegível, mas dá relevo para aspectos da experiência que há muito foram desvalorizados ou subvalorizados. Como coloca Fabião (2008 ,p. 239) “(...) não se trata de fetichisar o misterioso, ou de um elogio a falta de clareza, pelo contrário, reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos e objetos” e torná-los visíveis.”.

Outra característica importante da *performance* que configura a relação do sujeito com a manifestação artística é sua quebra com a representação teatral, com o universo exclusivamente ficcional. Quando ela se apresenta como vida, como acontecimento no fluxo do presente, que só existe no presente (apesar de suas reverberações ultrapassarem em muito o final da apresentação), e que é real estabelece uma relação com o espectador de outra ordem, deixando de ser mero objeto a ser fruído para se tornar experiência a ser inventada. A liberdade de ação dada ao espectador atrelada a realidade daquilo que se apresenta diante de seus olhos (e mãos, e braços, e bocas e coxas) lhe impõe uma questão de caráter ético, além de estético. Ele é convocado a agir, a assumir uma posição, já que é também *testemunha* e *participante* do acontecimento. Nesse sentido, suas ações (e não-ações) reverberam não só na forma de um objeto artístico, mas também na intensidade do choque ao qual é submetido o performer. Esse é um exemplo entre vários possíveis:

Sobre quê “qualquer assunto” conversar com uma desconhecida em praça pública e afinal por quê fazê-lo? Comer tal bolo de aniversário ou desconfiar da oferta? Admirar ou irritar-se com a mulher passiva e seus objetos de prazer e dor? São chamados que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora. (FABIÃO, 2008, p. 243)

Além disso, a quebra com a representação ficcional, atrelada a característica da *performance* de produzir sentidos possíveis que só se efetivam na interação com o espectador, coloca em cheque as noções de *identificação* e *distanciamento*, utilizadas comumente para se pensar a postura do espectador diante de uma manifestação artística. Nessa categorização que muitas vezes mantém uma relação de equivalência com as noções de *alienação* e *consciência*

51 FABIÃO, 2008, p. 243.

crítica o espectador que se identifica demasiadamente com a cena apresentada teria dificuldades de perceber aquele discurso como um discurso parcial e poderia acabar por tomá-lo como discurso de verdade, sendo manipulado em nome de uma ideologia ou modo de ver o mundo. Por outro lado, o espectador que se afasta, matendo-se a uma distancia segura do processo de identificação, conseguiria descortinar o sentido por trás da obra e se posicionar criticamente diante do mesmo. Mas o que se tem na *performance* é um processo de interação espectador-performer que vai além da oposição identificação-distanciamento, pois não existe um sentido a ser descoberto ou uma verdade veiculada que demanda uma análise para gerar um posicionamento crítico. A relação acontece no corpo-a-corpo, estabelecendo um tipo de experiência que não pode ser apreendida a partir desse modelo binário.

O choque, o estranhamento, o arrebatamento que as performances geram são também sua potência. Pois nesse ínterim ela quase impõe a questão: Isso é arte? E dessa forma também desabitua, escovam a cultura a contra-pelo evidenciado a multiplicidade do humano - e da cultura. “A *performance* é cruel na medida em que ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam a regulação da *doxa* (senso comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa consciência como “coisa corpórea”. (FABIÃO, 2008, p.240)

A experiência do espectador em performances diferencia-se por ser vida e não representação, por demandar um outro modo receptivo que não se pauta na compreensão racional do que foi vivido, por ser potência e demandar do espectador uma postura ética (ação) e estética, por colocar o espectador em seu centro como co-autor da manifestação artística, por ser também choque ao evidenciar de forma carnal a existência paradoxal do vivo, por romper com as oposições entre identificação e distanciamento, por aproximar arte e vida ao ponto do colapso das fronteiras, por irromper extraordinariamente com o cotidiano com a potência necessária para se quebrar conceitos. Logo, por se constituir como uma experiência particular de lazer, que coloca o sujeito numa relação diferenciada com a arte, a *performance* se afasta das noções recorrentemente associadas a forma de se encarar a arte no lazer, como divertimento, prazer e possibilidade de inclusão social.

4 - DA PRÁTICA, DO FLUXO, DO DESLOCAMENTO, DO TRANSITO, DE TUDO

“(...) o ator é ator também, e na maior parte do tempo, fora dos limites do palco.”⁵²

Início meu diálogo empírico com duas intervenções urbanas realizadas nos anos de 2012 e 2013 em Belo Horizonte: *Troca-se sonhos e Da sombra*. Parece difícil elencar todos motivos que me fizeram optar por essas ações pois se tratam de experiências que me *afetaram* de distintas formas, cada qual por seus próprios motivos. Para além dos afetos, que serão esmiuçados na sequência, me parece importante destacar que foram intervenções que buscaram um diálogo com a cidade e com o cotidiano, nas quais se nota uma construção aberta, sem um sentido único previamente construído e que, por isso, permitem possibilidades múltiplas de leitura (e de escrita).

Os espectadores eram convidados a partilhar com os artistas as experiências, a construir em conjunto aquela intervenção poética no cotidiano sem ter exatamente clareza do que se tratava. Era arte? Era propaganda? Era pegadinha? Era simpatia? As questões continuavam sem resposta ou as respostas não eram satisfatórias. Os sujeitos construíam suas próprias respostas a partir das provocações feitas e aceitavam - ou não - o convite que lhes era dirigido. As ações aconteciam na rua, ambientes com suas próprias ordens, regras e rotinas, e intervinham no fluxo e nos trajetos cotidianos em maior ou menor grau, dependendo de vários fatores e inclusive da disponibilidade particular de cada um que atravessava o ambiente no momento da intervenção.

Parar, diminuir o passo, desviar, se irritar, se comover, se divertir, dar meia-volta, atravessar a calçada, continuar seu jogo de damas eram algumas das possibilidades de posicionamento diante do que se apresentava. Cada postura individual reverberava nas outras e nesse jogo os fluxos e contra-fluxos que compõe o tecido urbano eram modificados, reconfigurados, mesmo que brevemente. Tratam-se pois de ações efêmeras, com potencial de afetação bastante subjetivo, mas potencialmente transformadoras.

52 ALMEIDA, 2008, p.66.

4.1 POR UMA OBSERVAÇÃO EM TRANSITO.

Outro aspecto que vale nota: eu nunca havia participado como artista em uma *performance* ou intervenção urbana antes. Já havia me apresentado na rua. Mas a linguagem era sempre a do teatro de rua clássico, com personagens, história, começo, meio e fim. Eu era outro, estava falando em nome de outro, a exposição era menor. O interesse por participar de uma intervenção urbana como artista só se fortaleceu depois que defini meu objeto de pesquisa. Nesse momento eu quis vivenciar esse lugar. Estar na rua sem máscara, propondo e realizando uma ação artística.

Ainda assim a vontade não era essencialmente acadêmica, mas pode-se dizer que a academia foi a mola propulsora do interesse. E tampouco nos momentos que optei por participar das ações tinha consciência de que elas entrariam em minha pesquisa. O interesse era de instrumentalizar meu olhar, viver para poder reconhecer, para poder direcionar minha atenção a alguns aspectos que poderiam passar despercebidos sem a experiência. Mas nessa incursão pela *performance* fui tomado de tal maneira pelas experiências que não me parecia possível estar somente no lugar de espectador da ação. Percebi que o trânsito entre os dois lugares, de pesquisador e artista-propositor, poderia ser uma particularidade de minha pesquisa, poderia gerar reflexões a partir do deslocamento dos sentidos, dos múltiplos sentidos da experiência. E por isso a opção por trazer esse trânsito para as análises.

4.2 A INTERVENÇÃO TROCA-SE SONHOS.

A ação “*troca-se sonhos*” aconteceu em setembro de 2012 na cidade de Belo Horizonte e foi construída durante a oficina de intervenções urbanas “*Eis a Rua*”, proposta pelo coletivo *Paisagens Poéticas*. A oficina teve a duração de uma semana na qual foram apresentados aos participantes alguns dos caminhos desenvolvidos pelo coletivo para a criação de ações artísticas nos espaços da cidade. Esses princípios foram então colocados em prática durante a criação coletiva, orientada pelos oficinairos, na intervenção urbana que veio se chamar “*troca-se sonhos*”.

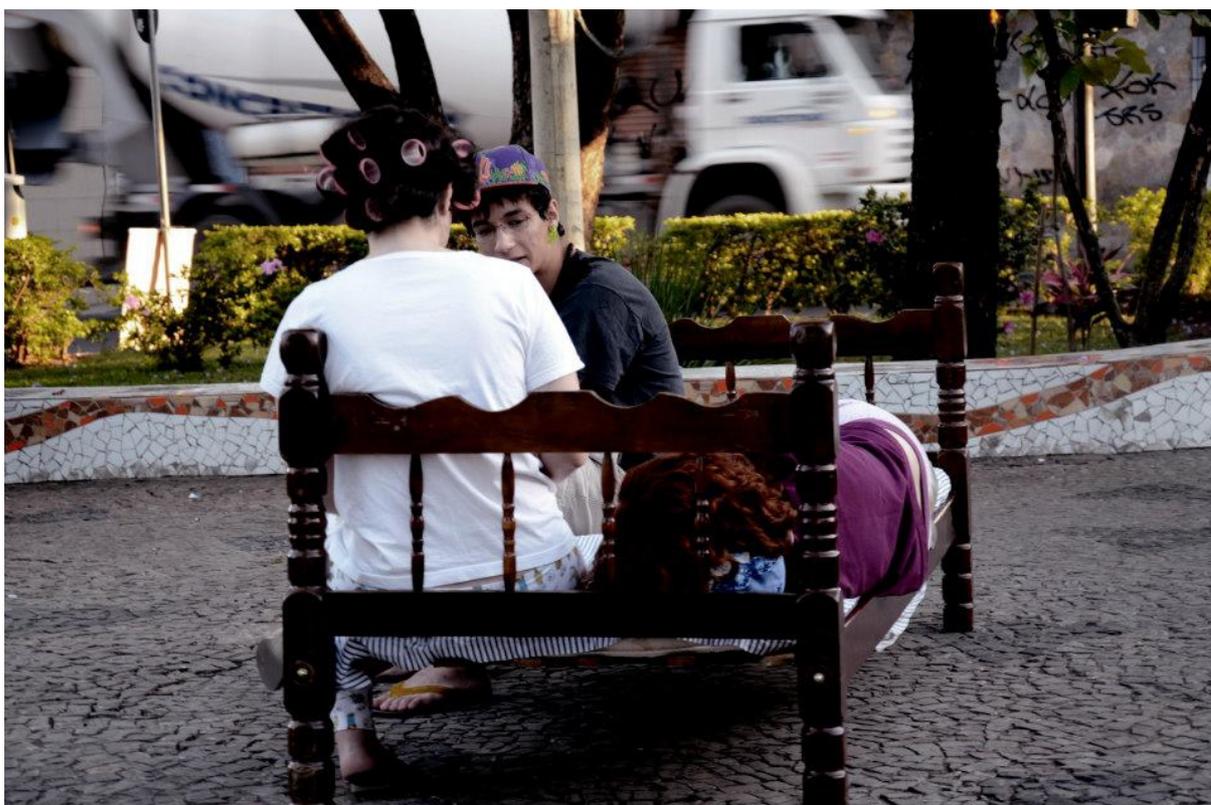


FIGURA 1 – Rapaz troca sonhos com a *performer*.

Foto: Renata Cabral e Mirela Persichini

Antes de passar aos motivos e resultados dessa intervenção, é preciso destacar que o Coletivo *Paisagens Poéticas* tem realizado, desde 2010, ações artísticas variadas, tendo como norte a reflexão sobre a cidade e as diversas formas de habitá-la.

Paisagens Poéticas é um coletivo artístico que cria a partir da relação entre diferentes maneiras de habitar a cidade, buscando, poeticamente, re-significar aspectos da vida em comunidade. Formado por artistas de teatro, o grupo desenvolve diversos trabalhos que transitam por princípios da Intervenção Urbana, do Teatro de Rua e da Performance Arte, aliados a trocas de experiências com determinados grupos sociais. Junto deles, o coletivo executa ações cênico-performáticas no espaço urbano, aliando experimentação de linguagem em arte contemporânea, convívio e trocas de afeto.⁵³

Partindo desses princípios, a oficina *Eis a rua* buscou dialogar com os diferentes sujeitos do bairro Sagrada Família, em Belo Horizonte, para construir uma

⁵³ Retirado de <http://www.facebook.com/pages/paisagens-po%C3%A9ticas-o-nome-disso-%C3%A9-rua/135605186454980?fref=ts>, acesso em janeiro de 2013.

intervenção que surgisse desse encontro, dessas trocas, desses afetos. O mote para o diálogo era *o sonho*. Assim, os participantes da oficina foram incentivados a sair pelas ruas do bairro coletando sonhos, conhecendo pessoas, trocando olhares, tirando impressões, construindo percepções. O *sonho* era evocado nos diálogos de forma aberta, para que os diferentes sujeitos pudessem dar sentido próprio ao termo. Foram coletados sonhos coletivos, sonhos individuais, sonhos para projetos futuros, sonhos realizados, sonhos desejos secretos, sonhos impossíveis, sonhos dormidos e sonhados, sonhos acordados entre vários outros.

Algo que estava claro desde o início do processo era o objetivo de propor ações nas quais a rua pudesse ser experienciada como lugar de convivência e não somente como espaço de trânsito. Para isso, foi escolhido como local da intervenção uma praça do bairro que era não só atravessada por um fluxo grande de pessoas e veículos, mas também habitada de formas diversas pelos diferentes sujeitos. A praça, cortada ao meio por uma das ruas de maior trânsito de carros do bairro, era também lugar de se estar parado, vivendo o tempo dilatado do jogo de damas. Não era só lugar de passos apressados a caminho do trabalho ou de casa, mas também um lugar para se assistir televisão na sala improvisada pelos taxistas, que esperam serem chamados ao trabalho pelo telefone do ponto. O deslocamento dos pedestres de um lado ao outro da praça era possibilitado pelos semáforos, que de tempos em tempos anunciavam o breve momento de se cruzar a rua que cruzava a praça. Foi também nessa mesma praça, num desencontro entre tempos de seguir e tempos de parar que, dias antes da intervenção, uma colega acabou sendo atropelada por uma moto.

Foi nesse ambiente carregado de sentidos múltiplos que chegaram os artistas trajados com roupas de dormir, carregando uma cama, uma bandeja com quitutes de padaria e uma placa com os dizeres: *troca-se sonhos*. Os quitutes que estavam na bandeja são comumente chamados, em Minas Gerais, de *sonhos*. Em cima de cada um desses pequenos sonhos estavam afixados pedaços de papel. Em cada pedaço de papel, estava escrito um dos sonhos coletados pelo bairro, ou ainda aqueles que surgiram no processo de criação. A bandeja foi deixada em um dos lados da praça, em cima de uma mesa dobrável. A cama foi levada para o outro lado. No lugar onde foi colocada a cama os transeuntes eram convidados a se sentar e conversar com os artistas sobre sonhos.

No lado oposto da praça, os transeuntes (e taxistas e jogadores de dama) eram convidados a trocar um sonho por outro sonho. A proposta era simples: qualquer um poderia escolher um sonho (como *ter uma casa própria*) desde que escrevesse um de seus sonhos no pedaço de papel, que seria colocado em cima de outro quitute.



FIGURA 2 – Espectador relata sonho em pedaço de papel.

Foto: Renata Cabral e Mirela Persichini

Assim, sonhos foram trocados, conhecidos, expostos, assumidos e artistas e moradores do bairro habitaram a rua não apenas como lugar de passagem, mas como espaço de possibilidades oníricas.

4.3 A INTERVENÇÃO: *DA SOMBRA*.



FIGURA 3 – O performer João Marcelo Emediato, oferecendo sombra, na Praça da Estação.

Foto: Arquivo pessoal

A intervenção urbana “Da Sombra” foi realizada, em 2013, na Praça Rui Barbosa, conhecida como Praça da Estação, localizada no centro de Belo Horizonte. Ao longo dos trinta dias do mês de abril, o performer João Marcelo Emediato saía do prédio do Centro Cultural da UFMG e caminhava em direção à praça vestido com um terno bege-claro, munido de uma placa, uma escada e um grande guarda-chuva. Do centro cultural, até a praça, demorava apenas cinco minutos. Quando alcançava a parte da praça que abriga a estação ferroviária, João armava sua escada, subia até o último degrau, pendurava, no próprio pescoço, a placa - na qual se lia “sombra grátis” - abria uma sombrinha e ali permanecia, parado, por uma hora. Pontualmente, de 12h00 às 13h00.

Destaco o fato de que a praça encontra-se em um ponto estratégico da cidade,

abrigando uma estação de metrô e sendo atravessada por uma linha de trem e diversas linhas de ônibus, municipais e intermunicipais. Alguns passantes permanecem ali, por longos períodos de tempo, esperando seu ônibus chegar, expostos ao sol ou à chuva já que nenhuma das pouquíssimas árvores da praça localizam-se próximo aos pontos de ônibus e tampouco existem outras áreas cobertas.

O artista João Marcelo Emediato postava-se entre as pessoas, próximo a um dos pontos de ônibus, com a sua “sombra grátis” durante uma hora. Passada essa hora, fechava a sombrinha, retirava a placa de seu pescoço, descia, e retornava ao Centro Cultural com seus objetos. Durante duas semanas ele realizou a ação sozinho. Depois desse período, outros artistas se juntaram a ele aos poucos até completarem dez pessoas – na verdade, onze, pois no último dia da intervenção, uma passante se juntou ao grupo. João permaneceu no mesmo lugar desde o primeiro dia e seus companheiros espalharam-se pela praça. Alguns seguindo seu padrão (perto dos pontos de ônibus), enquanto outros exploravam outros locais.

A intervenção *Da sombra* é parte de um projeto maior, chamado “Antologia da Árvore”, criado e desenvolvido pelo Lio Coletivo. O projeto consiste em cinco ações que serão desenvolvidas separadamente em espaços públicos de Belo Horizonte. O Lio Coletivo é uma associação de artistas de diversas linguagens que surgiu no ano de 2012.

4.3.1 Pesquisador-espectador

Potência das imagens. Seis pessoas. Todos com roupas sociais claras. Carregando escadas. Saem do centro cultural, atravessam em linha o centro da praça. Meio dia. Apesar de ser um dos dias mais frios do ano até então o sol é forte e castiga as pessoas na praça de cimento. Antes dos *performers* chegarem as pessoas dividiam sombras de placa, se alinhavam com as sombras do poste.

Eles chegam com suas escadas, com suas sobrinhas e com suas placas-anuncio: *sombra grátis*. Semblantes tranquilos, que por vezes se carregam pela força do sol que impõe um franzimento da expressão que reage à claridade. Causam risos, despertam curiosidades, pescoços se viram. Olhares que antes caminhavam desatentos, reconhecendo paisagens familiares se assustam diante do apercebimento do incomum.

Em menos de dois minutos, uma mãe com um filho no colo se apropria e entra embaixo da sombra. Seguindo ela, outras pessoas ocupam as outras sombras. Começam a compor uma coreografia, uma movimentação própria, que antes era pautada somente pelas escassas e lineares sombras dos postes, mas que agora também acontece sob a sombra das “árvores humanas”. Primeiro se efetua um deslocamento, um caminhar até a sombra projetada no chão. Logo, um reposicionamento, um ajuste executado em apenas um passo é necessário, já que estar em cima da sombra no chão, não significa receber a sombra em todo o corpo, mas somente nos pés. Me atento para o movimento ao experienciá-lo. Me aproximo de um *performer* por alguns momentos, sinto a força do sol que me impele para a sombra, piso na sombra, percebo o óbvio, ajusto minha posição, alívio.

Percebo que a sombra não é feita só pela sombrinha, mas pelos corpos, os troncos, pelos troncos humanos que fazem vez de troncos de árvores. É notável como essas imagens causam um susto, uma forte impressão em um primeiro momento e de repente não mais. São árvores em um ambiente. As pessoas se esquecem. Algumas pessoas passam, comentam. Passageiros em ônibus, trocadores, motoristas que estão na altura das árvores fazem brincadeiras, saúdam e tem saudações respondidas por gestos simples.

Uma moça se aproxima e entrega um presente em uma sacola de papel. Pendura um presente na árvore e diz algumas palavras ao *performer*. Ela pendura o presente na árvore, na estátua viva, na escultura viva. Que agora tem em sua mão um saco de papel. Lendo os registros da ação, publicados pelo *performer*, descubro que esse era o 26º dia da intervenção e o que tinha no saco de papel.

<<<<<>>>>>

[26º dia.]

A menina que me dava as costas me deu um saco de papel com um presente dentro. Um cactus plantado em um vasinho de plástico marrom. *Foi meu pai quem plantou. Tem que molhar só uma vez por semana.*

Cactus são plantas espinhosas que encontram nos ambientes áridos, com muita exposição ao sol e pouca água as condições ideais para existir.⁵⁴

54 Texto publicado pelo *performer* na página oficial do Lio Coletivo. Disponível em <<http://www.facebook.com/liocoletivo>>. Acesso em 02 maio 2013.



FIGURA 4 – Rapaz utiliza-se da “SOMBRA GRÁTIS”.

Foto: Arquivo Pessoal

Uma nuvem se encarrega de fazer sombra para todos e de repente se esvaziam as sombras dos *performers*. A ação perde parte de sua potência. O sol volta e, quase imediatamente, as sombras se enchem novamente, os corpos voltam para a sombra e a coreografia se repete, ou se refaz. O sol é forte, bem forte, queima e esquenta, e as árvores de terno ou roupa social expõem o próprio corpo ao calor para projetar uma sombra em outros. Ao lado, um carrinho de gelo, água e picolé, duas sombrinhas são abertas, dois arbustos são criados. Um para o dono do carrinho e outro para o gelo que esfria seus produtos a venda. Lembro de um *dito*: *o sol nasce pra todos, mas a sombra é pra quem merece*. Será?

13h07 as árvores se vão. Sensação de desolamento, de poda, de vazio, de

cimento.

4.3.2 Performer-pesquisador

Chego no centro cultural da UFMG, esbaforido e animado, carregando uma escada. A pouco, corria entre os carros com uma escada em uma mão e um cabide na outra. De escada em punho, subo a bela escada de madeira que dá acesso ao segundo andar. Chego na porta da sala. Pessoas com roupa social conversam baixo, próximos a entrada. Entro, dou abraços, coloco minha roupa, me dão uma placa, me dão instruções: “existe uma coreografia simples. Caminhamos em fila. Chegamos na praça. Cada um vai pra um lugar. Nos entreolhamos. Montamos a escada. Subimos. Penduramos a placa. Abrimos a sombrinha. No final, ao sinal de João, levantamos as sombrinhas. Fechamos as sombrinhas, retiramos a placa. Descemos da escada. E caminhamos em fila”. Entendido. Mal acabo de me vestir e já temos de sair.

Na rua, caminhamos em linha. Somos vários. Um paredão de pessoas atravessam a rua com escadas em uma mão e sombrinhas fechadas na outras. Já nos olham. Já tiram fotos. A curiosidade parece levar ao registro quase imediato, os passantes antes de se perguntarem o que seria aquilo já sacavam o celular, quase como um reflexo e se apropriam daquela imagem estranha.

Chegamos à praça. Cada um vai para seu ponto. Procuo um lugar próximo a um ponto de ônibus. Posiciono a escada de modo a não ficar com o rosto de frente para o sol. Tento lembrar a ordem (seria abrir-subir-placa-sombrinha, ou sombrinha-placa?). Subir em uma escada e se posicionar em seu ultimo degrau, com uma sombrinha em uma mão e uma placa na outra é mais difícil do que eu supunha a princípio. Consigo.

No alto, parado, praticamente imóvel, segurando uma sombrinha aberta em uma das mãos, tentando acostumar os olhos à claridade, o sol atinge minhas costas. Relembro e cantarolo em minha cabeça:

um sol, atravessou minha cabeça.
me senti assim.não entendi pra onde fui
fui parar no meio de lugar nenhum
(...)

depois de ensolarado cheguei a pensar num desvio de tom,⁵⁵

Como será ficar uma hora aqui?

No lugar onde resolvi me instalar já havia algumas pessoas esperando o ônibus, alinhadas quase em fila tentando se posicionar em baixo de uma sombra fina projetada por um poste. Assim que abro a sombrinha, minha sombra atinge parcialmente um senhor que espera seu ônibus. As pessoas próximas me olham com curiosidade e indiferença, em iguais proporções. O senhor parece achar minha presença estranha, mas continua no mesmo lugar em que estava, sem sair da sombra que fiz, mas tampouco adentrando mais nela. Parece um pouco desconcertado, me olha furtivamente as vezes, sem interromper sua conversa com a pessoa ao seu lado. Ele me olha e olha em volta. Parece buscar as reações dos outros diante da minha presença, mas ninguém se importa. Ele parece não conseguir organizar o significado da minha presença, não sabe como dar sentido a ela, está incomodado por não saber como proceder. Como se estivesse sem lugar. Assume então a mesma postura dos outros e age como se eu não estivesse ali. Mas o sol é forte e sem perceber, o senhor, vai aos poucos entrando mais em minha sombra e se aproximando mais de mim, mas quando nota o que está fazendo, se espanta e volta para o seu lugar anterior, entre o sol e a sombra. E novamente olha para mim, olha para os outros, olha para a rua buscando o ônibus que ainda não vem. Essa operação de aproximação, distanciamento se repete por três vezes, até que seu ônibus chega. Tenho receio: será essa a única possibilidade de reação que a sombrinha incita?

Um inseto pousa em minha sombrinha e não dá sinais de que vá sair. Tomo consciência de minha imobilidade, de minha abertura, passividade. Não sei. Me sinto apropriado. O inseto fica na sombrinha até o final da ação.

Estou alto. No mesmo nível de algumas árvores, do monumento no centro da praça e dos ônibus que passam na avenida. Recebo minha primeira rajada de vento, um sentimento misto me invade. Medo de cair, alívio pelo frescor e susto pela sombrinha que de repente perde todo o peso. Recebo a primeira brisa leve. Penso em peixe, vento, folhas.

As pessoas que chegam ao ponto e a princípio estranham minha presença, mas olham em volta, percebem que eu não causo mais estranhamento aos outros que ali já estavam e rapidamente se acostumam. O sol continua forte. As pessoas começam a optar por ficarem próximas uma das outras e de mim para não ter de ficar ao sol.

55 Trecho da música “Ensolarado”, do grupo mineiro *Graveola e o lixo polifônico*.



FIGURA 5 – A sombra conformando espacialidades na praça.

Foto: Arquivo pessoal.

A sombra parece tão cobiçada como um lugar vazio em um ônibus cheio. Ela é vigiada. Assim que um ônibus chega e alguns se vão, outros entram em seus lugares. É uma coreografia bela de se ver do alto. Os ônibus chegam, as pessoas saem da sombra, outras entram. Começo a perder a noção do tempo. Percebo que a coreografia, que já existe, acontece todos os dias. O que estamos fazendo é provocar novas formas coreográficas. A sensação é de descobrir uma dança secreta, que ninguém mais vê. De repente, do lugar que estou, tentando modificar o olhar de outros sobre a cidade, tentando propor que outras pessoas resignifiquem o cotidiano e a cidade, percebo que foi também o meu olhar que mudou.

Falam comigo algumas vezes. Duas meninas tem um ataque de risos sob minha sombra. Um rapaz brinca: “Você tá precisando é de um guarda-chuva maior né?”.

O vento começa a ser mais recorrente. Espero sua volta. Quando ele passa, parece que a praça toda suspira. Segurar a sombrinha nessa hora é como pescar um peixe de vento. As vezes é só um mordisco na linha, outras é preciso segurar com força ou vara vai embora. Brinco com o vento. Tento achar a tensão certa para quase não ter de segurar a sombrinha, como se vento segurasse seu peso pra mim por alguns momentos.

Já não tenho noção do tempo. Estou parado na mesma posição a não sei quanto

tempo. É uma experiência muito diferente para o corpo. Ficar imóvel. Achar uma posição de equilíbrio (tarefa dificultada pela altura) que não demande tanta energia para se manter. O primeiro incômodo que sinto é no dedo anelar da mão direita, com a qual seguro a sombrinha. Pouco depois percebo que a sola dos meus pés estão quentes. É estranho, pois o calor do sol não incomoda tanto como imaginei. É até agradável. Mas seus efeitos são sentidos. Sinto falta d'água.

De repente percebo que eu faço sombra e não a sombrinha. Meu tronco faz sombra e não a sombrinha. E isso me comove. A imagem da árvore me acompanha a todo o tempo. Estar parado em meio ao movimento. Você de repente passa a ser também objeto. Também paisagem. Também silhueta.

O Lio Coletivo, estimulado pela repercussão da ação "Da Sombra", fez um convite público, através de redes sociais, convocando todos a irem à Praça da Estação portando uma sombrinha no dia 04 de maio de 2013. O evento recebeu o nome de "Invasão das Sombrinhas" e reuniu cerca de 100 pessoas que optaram por intervir poeticamente, com seus corpos, na silhueta urbana.



FIGURA 6 – Dezenas de sombrinhas invadem a Praça da Estação.

4.3.3 Confluências

Arte e lazer. De tanto dizer e pensar essas palavras, elas começam a me escapar. Seu significado se acinzentava e a objetividade necessária à construção acadêmica vai se diluindo em meio a intenções estéticas. Tudo parece ser metáfora do que pretendo expressar adiante. A escrita se torna o campo prático das tensões entre o racional e o sensível. Mas poderia estar nela a sua síntese?

Algumas formulações teóricas se confirmam então a partir do vivenciar a *performance* corporalmente como experiência. Em intervenções urbanas (como a do troca-se sonhos) as pessoas também se engajam e talvez também não compreendam aquilo muito bem como arte. Mas vivem aquela experiência, são tocados de alguma forma, surpreendidos por aquelas pessoas naquele local. Podem se aproximar, tocar, perguntar, conversar. Muitos, com olhar viciado da *sociedade do espetáculo*⁵⁶, acham que é uma promoção de algum produto.

Não há um sentido único, mas sim afetos múltiplos, sentidos, sensações. O que gera o afeto na intervenção Da sombra é a disponibilidade para o sol e a necessidade da sombra. Quando se sente a sombra, o corpo agradece. A relação se dá corpo-a-corpo, pois o corpo agradece e se comove pelo sofrer do outro corpo que se expõe ao sol para gerar sombra. Na intervenção Troca-se Sonhos existe uma sobreposição dos campos oníricos e sensíveis. O sabor do sonho doce contagia o imaginar do sonho devaneio e é contagiado por ele. Se fundem.

⁵⁶ Mais detalhes a esse respeito pode ser encontrado em Debord (1997).

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a *performance* é refletir sobre outras formas de experiência que se materializam em momentos de lazer, que são lazer, apesar de se afastarem das suas associações recorrentes como prazer, divertimento, descanso, desenvolvimento pessoal. A experiência da *performance* se propõe a ser interação, modificação do sujeito, mas sem se pautar necessariamente nos termos citados. Ela é lazer, mas sem se constituir como o lazer que estamos acostumados a conhecer ou ao que estamos acostumados a re-conhecer e nomear como lazer. Dessa forma, quando ela explode o conceito de arte, ela detona também o conceito de lazer, que precisa recolher seus cacos para se re-constituir, se re-configurar. Pensar a *performance* como forma de lazer é ampliar o conceito de lazer, é borrar seus limites, inclusive com a instância (ou esfera) que mais o define por oposição: o trabalho. Se a contemporaneidade, aos poucos, já aponta uma necessidade de redimensionamento dessas esferas (com o advento das tecnologias, redes sociais, e-mail no celular), a *performance* reforça essa necessidade e demanda uma outra forma de pensar a contemporaneidade, seu modo de vida e seus conceitos.

Como toda radicalização, que evidencia e escancara alguns aspectos e diferenças de outras formas de se fazer e pensar arte, ela também é cruel ao escovar a contrapelo a cultura. Se as propostas do lazer querem ser mediadoras e nunca definidoras (esta arte é boa, esta é ruim), a *performance* se mostra como um caminho possível a ser seguido, exatamente quando explode essas noções, explode a própria noção de arte, explode a oposição excludente de compreender x ser tocado, explode a concepção velada de que esta arte é boa porque gera esse pensamento e questiona essa ideologia, enquanto aquela não pelo motivo contrário.

A *performance* propõe um tipo de interação para o espectador que é diferente da interação “tradicional” e que se aproxima da interação do rito e da festa. No campo do lazer, esses são aspectos muito explorados, como em caso de festas religiosas ou simplesmente eventos maiores como o carnaval, entre outros. Esta é uma das contribuições importantes da *performance* para o lazer, problematizar essa interação, propor novos arranjos para essas experiências. Assim como o lazer reivindica um *status* de arte para algumas manifestações inequivocamente ligadas a esfera da festa, a *performance* também o faz, estreitando a relação entre cotidiano e arte, problematizando as relações entre ordinário e

extraordinário e entre lazer e trabalho. No entanto, enquanto o lazer ainda se associa a atividades que provocam prazer, mesmo que um prazer estético, a *performance* questiona até mesmo isso, evidenciando paradoxos que são humanos e colocando o sujeito que participa daquela manifestação num lugar provocador e talvez, por isso, incômodo. Incômodo também porque exige ou possibilita um comprometimento do sujeito na ação da qual passa a participar, além de fruir esteticamente. Essa tomada de posição ideológica, como já abordado anteriormente, está longe de deixar o espectador num lugar tranquilo.

Listo, aqui, alguns tópicos que sistematizam (tentam sistematizar) como conclusões algumas reflexões já feitas ao longo do trabalho no que tange as possíveis contribuições da *performance* para o lazer.

–Propor outra forma de se aproximar arte e vida. Ambos os campos partem da ideia, procurando romper com ela, de que a arte (vinculada aqui a arte erudita) está cercada de suportes simbólicos que a sacralizam e, dessa forma, a distanciam do grande público, do cotidiano.

–Propor outra forma de se questionar os conceitos hegemônicos de arte. Enquanto um discurso do lazer como espetáculo tenta ampliar esse conceito para abarcar mais as manifestações artísticas populares, a *performance* cria outras formas não canônicas de manifestação artística e nomeia de arte.

–Propor outra forma de se compreender as relações entre atividade e passividade do espectador, do sujeito que se encontra com a arte, bem como do lugar da crítica e alienação. Mais do que uma postura crítica por parte do espectador, a partir da noção de compreensão do discurso do artista, seu discurso ideológico, a *performance* propõe que o espectador seja ativo na construção de um sentido que não existe *a priori*, e que ele intervenha na manifestação artística sendo co-autor desta, que se apresenta em processo, inacabada.

–Propor outra forma de se pensar a relação de sujeito e manifestação artística, logo de se pensar o lazer. A *performance* ao construir uma manifestação artística que interage de forma diferente com o sujeito propõe novas formas do sujeito viver seu lazer, com características próprias e específicas. Quando é instaurada a dúvida se determinada experiência é ou não uma experiência artística, a dúvida também se transfere sobre o lazer: isso é ou não lazer? Dessa

forma, a *performance* tenciona também as noções “clássicas” de lazer, relacionadas ao prazer, ao divertimento e etc...

Fundamentalmente, proponho enfatizar que existe, hoje, um esvaziamento da experiência humana no cotidiano. A velocidade, a falta de tempo, o excesso de trabalho - como coloca Bondia⁵⁷ - contribuem pra isso. Nesse sentido, uma aproximação da arte da vida talvez não devesse seguir essa trilha. Talvez seja exatamente provocando uma nova forma de recepção através da arte, talvez seja produzindo uma arte que estimule um novo tipo de recepção - um outro tipo de recepção -, que realmente provoque experiências. E com isso que tenha possibilidades de fazer crescer no indivíduo o saber da experiência. Para que, ele volte e olhe para o mundo com novos olhos, não puramente instrumentalizados, não simplesmente criticando de forma reflexiva tudo que se apresenta em sua frente, mas fazendo a interrupção proposta por Bondia:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDIA, 2002, p. 24)

Nesse sentido, as possibilidades de experiências de lazer que provoquem mudanças, que produzam o saber da experiência, ao invés de simplesmente produzirem informações são muitas, inúmeras e múltiplas se considerarmos o campo da *performance* e das intervenções urbanas. Por isso as provocações da *performance* podem auxiliar o lazer a se repensar. Pois elas provocam a repensar a vida como a arte, a arte como a vida, empurrando os conceitos, ate que eles se fundam, ou se esfumacem ou se extingam.

57 BONDIA, 2002.

6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Carminda M. O teatro pós-dramático na escola. 2007. Tese (Doutorado em educação) – Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo, São Paulo.

ACÁCIO, Leandro G. S. O Teatro Performativo: A construção de um operador conceitual. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, risco e arte circense*. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2008 314 p.

ALVES, Guilherme V. A batucada dos nossos Tantãs: o samba como possibilidade de vivências do lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 1-28, Ago. 2007. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

ANDRÉ, Carminda Mendes. O teatro pós-dramático na escola. 2007. 206f. Tese (doutorado) Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19, p. 20-28, 2002.

CIA, Érica C.; MARINHO, Alcyane. As inter-relações entre a criança o lúdico e o museu. *Licere*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 29-49, Dez. 2005.

CABRAL, Michelle N. Rompendo fronteiras: lazer, teatro e espaço público. *Licere*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 1-16, Abr. 2007. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

CARREIRA, André. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “De Invasão”. In MALUF, S. D. DE AQUINO, R. (org). *Reflexões sobre a arte*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

CARREIRA, André. *O teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980 : uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Hucitec, 216p., 2007.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim F. Alves. 10ª ed., Petrópolis: Vozes, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177 p.

DA MATTA, Roberto. *Carnaval, Malandros e Heróis*. Zahar Editores. Rio de Janeiro: 1981.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DEMO, Pedro. *Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não linear do conhecimento*. São Paulo: Atlas, 2006.

DESGRANGES, Flávio. Arte como experiência da arte. *Lamparina*, Belo Horizonte, v.1, n. 1, p.9, 2010. Disponível em : <http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/26/14>>. Acesso em março de 2011.

DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FALCO, Débora de P. O lazer na percepção do indivíduo: a interface entre o serviço e a magia no cinema. *Licere*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 69-80, Jun. 2006.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. *Jornal Diário do Nordeste*. Fortaleza, 09 set 2009. Disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>. Acesso em ago 2012.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Sala Preta, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: ECA-USP*, n. 8, 2008.

FÉRAL, Josette. La performance y los “media”: La utilización de La imagen. In: PICAZO, Gloria (Coordinación). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de teatro, Productora Andaluza de programas, 1993. p. 198-219.

FUENTES, Marcela. *Performance y Globalización. Estudios Avanzadas de Performance*. Ed. Diana Taylor. Mexico City: Fondo de Cultura Economica, 2011.

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

LARA, Larissa M.; PIMENTEL, Giuliano G. De A. Movimento Mangubeat: constructos no campo do lúdico e das manifestações corporais. *Licere*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 63-73, Dez. 2005.

LEHMANN, Hans-Thies; SUSSEKIND, Pedro. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Motivos para desejar uma arte da não compreensão. Trad. de Stephan Baumgärtel. Urdimento.n. 8. Florianópolis: UDESC, 2008.

LOPES, Luiz Gabriel. Ensolarado. In. Graveola e o lixo polifônico. Belo Horizonte, 2008. Faixa 06. CD.

LOPES, Marcelino de S. Lazer/Ócio, Teatro e Animação Sociocultural. *Licere*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 1-17, Abr. 2008. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MELAMED, Michel. Regurgitofagia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p.136.

MELO, Victor Andrade de. Arte e lazer: desafios para romper o abismo. In: MARCELLINO, Nelson Carvalho (org.). *Lazer e cultura*. Campinas: Alínea, 2007, p.65-87.

MELO, Vitor A. Verbete Animação Cultural. In: GOMES, Christianne L. (Org.). Dicionário Crítico do Lazer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. p. 15-19.

MELO, Vitor A. Verbete Arte. In: GOMES, Christianne L. (Org.). Dicionário Crítico do Lazer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. p. 12-15.

MELO, Vitor A. Lazer, Animação Cultural e Cinema: os comentários cinematográficos. *Licere*, Belo Horizonte, v.8, n.1, p. 93-110, Jun. 2005

MELO, V.A. de. A animação cultural: conceitos e propostas. Campinas, SP: Papyrus, p. 67, 2006.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos, 2003.

PEDRON, Denise Araújo. Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. 2006. 173 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PEREIRA, Carlos A. S.; NETO, Edson de M. Arte e Vida: o balão junino como forma de lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 1-17, Abr. 2007. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

PEREZ, Léa. Do Lazer à Festa: em questão o solo epistêmico da modernidade ocidental. *Licere*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 2-3, Jun. 2009. Disponível em <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011

PIMENTEL, Giuliano G. De A.; LARA, Larissa M. Poética musical, lazer e cotidiano. *Licere*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 1-22, Mar 2009. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

QUEIRÓS, Ilse L. V. De. Festa e Dança: vivências lúdicas de lazer. *Licere*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 61-79, Jun. 2001

REIS, Leoncio José de Almeida *et al.* Arte e cultura como possibilidade para o lazer e a desportividade. *Licere*, Belo Horizonte, , v. 14, n .1, p. 1-18, Mar 2011. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

SARTO, Karina C.; MARCELLINO, Nelson C. Retratos da vida: relatos dos jovens do “Dança Comunidade”. *Licere*, Belo Horizonte, v. 11, n. 3, p.1-13, Dez. 2008. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

SILVA, Cintia L.da. Vivências de atividades Circenses junto a estudantes de Educação Física: reflexões sobre educação física no ensino médio e tempo livre. *Licere*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 1-17, Jun. 2009. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

SOUZA, Cleide A. G. De; MELO, Vitor A. de. Museu, Emoção Estética e Lazer: reflexões sobre as possibilidades da fruição da arte no tempo livre. *Licere*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 1-21, Mar. 2009. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

STOPPA, Edmur A.; MARCELLINO, Nelson C. Hip-Hop, lazer e participação sociocultural. *Licere*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 34-52, Dez. 2005.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-papers, 20082875. 226 p.

TEREZANI, Denis. As escolas de samba paulistanas: participação popular ou institucionalização regulamentar? *Licere*, Belo Horizonte, v. 13, n. 3, p. 1-18, Set 2010. Disponível em : <<http://www.anima.eefd.ufjf.br/licere/>>. Acesso em novembro de 2011.

VEIGA, Renato Jacques de Brito. Sherry Ortner e as epifanias urbanas: um esforço de aproximação entre teoria e prática. Dez 2002. Ensaio não publicado.

VILLAR, Fernando Pinheiro. PerformanceS. In: *Mediações performáticas latino americanas*. CARREIRA, Luiz Antunes N. et al. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p. 192.

WUO, Ana E. O clown visitador de crianças hospitalizadas: medicamento lúdico. *Licere*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 35-45, Jun 2000.

7 - ANEXOS

ANEXO 1 : Do espectador que fui, do ator que sou, do pesquisador que estou.

Carta de in-tensão

Sou ator. Ao longo de minha formação fui tocado e afetado inúmeras vezes, enquanto espectador e enquanto artista. Quase impossível ocupar um desses lugares e me descolar ou me esquecer do outro. Assisto a peças e busco compreender onde estou sendo tocado, como, porque? Quando atuo penso onde quero tocar os espectadores e como posso fazer isso? Transitando entre esses dois lugares tenho vivido e pensado as relações que se estabelecem entre atores e espectadores. Relações que também se revelam em experiências de lazer.

Tenho tendido ao confuso. Mas me agrada a ideia da escrita como acontecimento, como possibilidade de transformar em perene algo do fluxo confuso do pensamento. A escrita em carta, ainda mais.

O papel em branco me deixa tenso. Penso em escrever a caneta, mas ela teima em grafar o coeso, seu tempo de escrita caminha para uma reelaboração do pensado. Volto para o frenesi do teclado.

Tenho buscado compreender a arte de forma não dicotômica, como totalidade. Explodir conceitos, sem que tudo vire qualquer coisa e vide o verso. Tenho tentado enxergá-la (a arte) assim, sem com isso esquecer que um processo histórico de gênese-transformação muda, configura e questiona, tanto conceito, como conceituado, como conceituadores.

O teatro, me parece, caminhar de uma totalidade ritual (carnavalesca-festiva) para uma dicotomia - essencial para o próprio teatro – de alguém que faz em oposição a alguém que vê. O que sinaliza para a compreensão de arte como obra, na medida em que é arte o que o espectador (quem vê) sente/vive/experiencia como arte. Arte enquanto uma relação estabelecida entre produto e receptor.

*Enquanto que a expressão pela arte ou capacidade/legitimidade de utilizar a arte como forma de expressão estaria reservada a alguns poucos: **artistas**, eis seu/meu título. Aqueles que fazem da produção artística seu **trabalho**. Me interessa estudá-los pelo lazer. Nossos corações profundamente modernos tendem a categorizá-lo (o lazer) em oposição ao trabalho, estabelecendo uma relação de menos valia de um para com o outro, criando novas/velhas dicotomias. Proponho: Lazer como possibilidade de construção criativa da vida, não como consumo alienante.*

Não me interessa se é lazer para quem assiste ou trabalho para quem faz, pois não me interessa essa divisão. Me interessa a compreensão do acontecimento artístico como totalidade, como produtor (e produto) de símbolos coletivos que podem mudar algo.

Me interessa viver-construir-apresentar experiências artísticas como possibilidades de um diálogo empírico com minha atual incursão acadêmica. Me interessam algumas fronteiras esfumaçadas entre arte e ciência. Me interessa a possibilidade de mudança pela provocação, pela produção de sentidos que não cabem exatamente/conceitualmente em gavetas pré-definidas.

Aproximar arte e vida. Eis o discurso, o motivo, a razão de ser de questionar de provocar e de existir da performance. Eis a oração que me parece atravessar o lazer. Tenho falado, acreditado, defendido a necessidade dessa aproximação. Mas como praticá-la? Mas como aproximar arte e vida, como questionar as fronteiras, questionar a diferenciação digital (ou binária) das coisas e apontar as diferenças analógicas. Passear de um para outro sem estancar sua divisão?

O teatro foge do lazer e o lazer foge do teatro em relações permeadas por preconceitos mútuos. [Eu acabo no meio, entre-cochetes, puxando um pouco de cada cavalo que cisma em tentar correr para o outro lado].