

BIANCALANA, Gisela Reis. **Pedras e dores**: uma composição performativa urbana compartilhada. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Professora Associada do Curso de Bacharelado em Dança e Membro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes.

RESUMO: A pesquisa trata de um processo criador pautado no entendimento de arte como ação e experiência de partilha. O objetivo do trabalho foi realizar uma suspensão no espaço-tempo das pessoas nos centros urbanos para evocar a dimensão sensível destes seres humanos em meio a utilidade funcional do seu cotidiano. O procedimento metodológico aplicado consistiu em sair pelas ruas para compartilhar histórias de dor com transeuntes aleatórios. As ações foram realizadas durante o ano de 2018 e 2019 em ambientes urbanos do município de Santa Maria no Rio Grande do Sul. A proposta buscou ativar, nos performers criadores, estados de presença em arte instantâneos para serem compartilhados com o público envolvido. Experiências de trabalhos conjuntos, coletivos ou colaborativos vem sendo sistematicamente realizadas pelo grupo que conta com participantes provenientes das áreas de teatro, dança e também das artes visuais. Posteriormente, a experiência realizada vem reverberando em performances individuais dos integrantes do grupo. As ressonâncias aglutinam as histórias contadas com as inquietações pessoais de cada performer-pesquisador.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Partilha. Processo criador.

ABSTRACT: The research deals with a creative process based on the understanding of art as action and sharing experience. The aim of this work was suspend the space and time of people in urban centers to evoke the sensitive beings when they are in the functional and utility daily lives. The methodological procedures applied were going to the streets to share pain stories with Randon passers-by. The action werw carried out during 2018 and 2019 in urban environmentsin Santa Maria, Rio Grande do Sul. The proposal sought to activate instant feelings of art presence to be shared with the public. Experiences of joint, collective or collaborative Works, have been systematically carried out by the research group which has participants from theater, dance and visual arts. Subsequently, the experience has been reverberating in individual performances of the group members. The resonances agglutinate the stories told with the personal concerns of each performer-researcher.

KEYWORDS: Performance. Sharing. Creative process.

O comportamento dos seres humanos tende para o social e se vive um tempo no qual a explosão demográfica do planeta parece incontrolável. Neste contexto, aprender a viver tão perto de tanta gente diferente torna-se um desafio diário. Nos espaços-tempos profissionais, ou seja, nos campos do trabalho, ser-estar-pensar-agir-sentir em grupos de pessoas torna-se quase um

ato de sobrevivência. Assim, multiplicam-se proposições e termos para as ações conjuntas no campo das artes, tais como coletivos e colaborativos.

A pesquisa desenvolvida aqui refere-se à uma composição performativa urbana compartilhada, realizada pelo grupo de pesquisas Performances: arte e cultura vinculado ao CNPQ e ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Santa Maria. O trabalho inclinou-se para um entendimento de arte como ação e experiência de partilha e foi desenvolvido durante o ano de 2018 e, ao longo de 2019 em ambientes urbanos do município de Santa Maria no Rio Grande do Sul. Esta ação buscou ativar nos performers criadores, antes de tudo, estados de presença em arte instantâneos para serem compartilhados com o público envolvido. Experiências de trabalhos conjuntos, coletivos ou colaborativos vem sendo sistematicamente realizadas pelo grupo, desde 2016, quando a coordenadora e líder do grupo de pesquisas esteve realizando pós doutorado na Inglaterra estudando este referencial. Os participantes são provenientes das áreas de teatro, dança e também das artes visuais.

O procedimento metodológico desta proposta transversal consistiu em andar individualmente pelas ruas da cidade conversando com pessoas que se disponibilizassem a contar alguma história de dor que marcou sua vida. As histórias dos transeuntes compartilhadas com os performers foram transportadas para uma bolsa carregada por eles, pois, a cada dor relatada, eles escolhiam uma pedra da rua para carregar. O tempo se suspendeu em cada pausa de partilha. A ação proposta suscitou a experimentação de pequenos ambientes que proporcionavam a ativação das sensibilidades latentes compartilhadas pelos transeuntes aleatórios. A cada momento em que a fenda no tempo-espaco cotidiano – repleta de funções utilitárias, arrebatada pela pressa e pela objetividade - era aberta, um microuniverso se expandia na relação entre a-o performer e a pessoa que aceitou estabelecer o contato proposto. O trabalho durou o tempo de uma tarde e finalizou no momento em os performers se sentiram fatigados pelo peso metafórico daqueles relatos compartilhados.

Subsequente a este momento dos performers com cada participante, o grupo se reuniu com suas histórias coletadas para compartilhá-las com os outros participantes. Os nomes foram abstraídos e os relatos foram apenas das histórias que mais tocaram cada performer. Nesse momento, em que cada um iniciava o relato da história escolhida eclodia um estado de reafirmação intencional da história contada que ocorreu por identificação. Ao aglutinar, em si, os instantes de vida daquelas pessoas foram acionados processos internos da subjetividade de cada performer que fazia a escolha para recontar. O processo de recontar foi detonado, incisivamente, pela dor e cansaço causados pelo peso das pedras que se instaurou na carne dos performers. Esses atravessamentos na carne dos performes revolveram suas próprias memórias, seus desejos e, ainda, suas necessidades expressivo-comunicativas na arte como será descrito posteriormente.

O percurso reflexivo se debruça, antes de tudo, sobre questões teóricas suscitadas por Barja, Medeiros, entre outros, no entendimento das intervenções urbanas e da ação como composição performativa realizada pelas ruas das cidades. Subsequentemente, a perspectiva adotada neste exercício reflexivo recai sobre a arte contemporânea orientada para o ato de compartilhar experiências sensíveis. Neste contexto, Dewey (2008, p. 03) chama atenção para

que la obra de arte real es lo que el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión. Además, la perfección misma de esos productos, el prestigio que poseen a causa de una larga historia de indiscutible admiración, crean convenciones que ohstruyen una visión fresca. Cuando un producto de arte alcanza una categoría clásica se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva.

Não se trata de criticar inúmeras formas de arte que assumiram historicamente sua posição de algo a ser contemplado à distância. As heranças eurocêntricas que conferem essa disposição às artes são presentes e válidas, pois não se pode esquecer que os países que absorveram formas culturais de terras colonizadas por europeus trouxeram consigo sua marca dominadora. As formas contemplativas também não são únicas nas diversas historiografias da arte em locais e tempos distantes, sobretudo, muitas manifestações artísticas

orientais milenares já adotavam o modo contemplativo de fruição como o Nô, o Kabuki, entre tantas. Por outro lado, a arte como experiência também tem conquistado espaço com suas práticas que diluem fronteiras. Entre estas múltiplas e diversas formas de arte situam-se as intervenções em espaços públicos.

Os estudos ancorados nos referenciais teóricos sobre a intervenção-composição urbana enquanto ação poética performativa atravessam as reflexões realizadas por configurarem as escolhas estéticas dos artistas do grupo. Assim, os processos intervencionais performativos agregam, ainda, a colaboratividade como mola propulsora de seu fazer e são um dos pontos chave das discussões teóricas levantadas nesta reflexão daqui por diante.

No que se refere as intervenções artísticas em espaço público, de acordo com Cocchiarale, elas são “poéticas da ação” (1984, p. 13). Sendo assim, quando se pensa em defini-las conceitualmente é necessário compreender que os rotineiros enquadramentos teóricos estáveis e definitivos não serão assegurados. Infinitos trabalhos de arte podem ser classificados como intervenção, mas há quem resista a esta terminologia. Portanto, não é possível enquadrá-los em configurações epistemológicas sólidas.

Um sentido expandido do termo, neste trabalho, poderia ser entendido como uma ação poética sobre o espaço-tempo público de convivência gerando reações sensíveis sejam elas visíveis, perceptíveis, audíveis, entre tantas, ou não. A alteração deste espaço-tempo público instaurado pela rotina cotidiana permite uma suspensão do estabelecido promovendo uma interferência provocativa singular por parte dessa forma de arte. A provocação aciona “um componente de subversão ou questionamento das normas sociais, o engajamento com proposições políticas ou problemas sociais, a interrupção do curso normal das coisas através da surpresa, do humor, da ironia, da crítica, do estranhamento.” (INTERVENÇÃO, 2018). Desse modo,

passa-se a entender a arte da intervenção urbana como uma manifestação que vem abarcar com a transversalidade dessa rede de conceitos, que brotam em campos de dimensões diversas e variáveis muito abrangentes no ambiente da cultura artística contemporânea. Essas características híbridas da linguagem da intervenção urbana

são capazes de ultrapassar, inclusive, as fronteiras da própria arte, projetando-se na vida cotidiana (BARJA, 2008, p. 214)

As intervenções artísticas em espaços públicos se multiplicaram a partir dos anos 1990. Nelas permanece a procura por circuitos alternativos que possam acessar o público diretamente. Grande parte destes projetos artísticos tem uma atitude engajada, às vezes, ligada a movimentos sociais. Em algumas situações eles se materializam ilicitamente, ou seja, sem relação institucional ou sem licença. Hoje em dia, devido à recorrente ligação destas intervenções artísticas em espaços públicos com causas defendidas internacionalmente, elas têm recebido aceite, estímulo ou aprovação institucional e são, algumas vezes, encomendadas por instituições públicas ou privadas. Além disso, sua discussão conceitual avançou significativamente a ponto de legitimá-la institucionalmente. Este trabalho, por exemplo, é respaldado institucionalmente pela Universidade e pelos órgãos de fomento aos quais está vinculado.

Segundo Barros (1984, p. 389), diversos trabalhos de intervenção pública realizam “experiências com a sensibilidade do homem da rua, aquele que passa sempre por determinado lugar e de repente tem diante de si uma outra coisa que não a usual”. No espaço-tempo suspenso durante o trabalho proposto aqui, emoções e subjetividades foram compartilhadas no contexto plural, multifacetado e dinâmico dos centros urbanos nos quais emerge a prática artística reflexiva sobre si. Pallamin (2002, p.105) atenta para o cuidado com as práticas que “atuam no sentido de um crescente poder de legitimação de valores que disciplinam e dominam as esferas do cotidiano, em vez de lhes abrir a percepção de novos campos de autonomia.”

Contaminações socioculturais, por sua vez, também travam conflitos entre o singular/individual e o plural/coletivo durante a convivência proposital dos corpos em estado de arte. Estes corpos, misturados a outros aleatoriamente e inseridos no contexto proposto, buscaram suspender o espaço-tempo a fim de retomar subjetividades aparentemente sufocadas pela rotina da razão produtiva. No trabalho aqui desenvolvido, o modo de intervir artisticamente é via corpo performativo.

Entre as discussões que questionam o termo intervenção é possível citar Medeiros e Albuquerque (2016, p. 201) sobre seu trabalho com o Corpos Informáticos que “prefere o termo, composição urbana. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço público, com a internet”. Portanto, o trabalho aqui desenvolvido visou, sobretudo, trazer à tona as discussões supracitadas pelo corpo em composição performativa, como um ser/estar/agir/sentir/pensar arte: o corpo-arte.

Para tal, a Arte da Performance tem sido a manifestação artística escolhida pelo grupo para realizar suas poéticas. Segundo Goldberg (2002, p. 7) o termo *Performance Art* (Arte da Performance) passou a ter aceitação no campo das artes por volta da década de 70. Neste mesmo contexto histórico maturaram os discursos sobre o que seria uma obra, sobre qual o local da obra como teatros e museus. Nas artes performativas os debates ainda recaem sobre o papel do corpo na obra, em sua presença instantânea. Incluem-se nestes debates a ideia de obra como algo engrandecedor, distante, especial e que, muitas vezes, distancia-se da experiência. Ao discutir a ontologia da performance, Peggy Phelan (1997, p.1) afirma que a

[...] única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo de circulação de representações; no exacto momento em que o faz ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser performance, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se pela via da desapareição.

No século XXI, por outro lado, os dispositivos virtuais disponíveis tornaram-se praticamente inseparáveis dos modos de vida humanos. A cibercultura é uma realidade e apresenta corpos virtuais que assumem poderes diferentes daqueles oriundos do corpo presente. Sua intensidade, rápida e abrangente, lhe conferem uma autonomia que, algumas vezes, chega a dispensar a realidade concreta. Além disso, Melim, chama a atenção para esta realidade virtualizada na Arte da Performance quando o conceito se expande para uma discussão que considera “elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitos trabalhos” (MELIM, 2008, p.9). Portanto, não se

trata de negar traços constitutivos do mundo contemporâneo que compõe grande parte dos trabalhos artísticos na atualidade.

As propostas envolvidas com partilha e participação também afetam o fazer performativo, pois inserem o público na obra ou como parte dela, estendendo-a no (s) outro (s). Segundo Melim (2008, p. 8), “é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação [...] – por um viés bem mais estendido.”

A composição corporal acionada em espaço público foi compreendida, neste trabalho, como ferramenta estético-política atuante. O cunho transgressor político na arte exala sua subversividade elaborada artificialmente. De acordo com Taylor, a Arte da Performance, como toda arte, “por ser uma construção social, aponta para artificialidade, uma simulação ou ‘encenação’, antítese do ‘real’ e ‘verdadeiro’. As suspeitas remetem as mesmas línguas de origem: ‘arte’ está linguisticamente ligada a **ARTIFÍCIO**.” (TAYLOR, 2012, p.33). Na performance, os corpos tornam-se uma forte referência para encaminhamentos políticos pois, as questões socioculturais instauradas em si, na sua carne, veiculam ações polissêmicas quando elas são compartilhadas com o público.

No que tange aos trabalhos colaborativos, a compreensão da força propulsora desta ação está no cruzamento de fronteiras conhecidas da experiência singular para entrar em um território desconhecido do contato e da relação com outras pessoas. Os indivíduos heterogêneos, definidos pelas suas singularidades também descontínuas e imprevisíveis, colocam-se na instabilidade do entre. As instabilidades geram pontos de contato imprevisíveis e incertezas que provocam deslizamentos nos modos de sentir, pensar e agir de cada envolvido. Assim, as trocas não permanecem estagnadas e permitem que a atividade colaborativa possa assumir uma atitude política irreverente. Seu *modus operandi* é, sobretudo, inclusivo, diversificado e propositivo. A proposta deste procedimento investigativo em arte foi referendada pela experiência do aqui-agora, afetada pelo atravessamento das sensibilidades dos outros não-artistas.

As trocas sistemáticas realizadas por cada performer permitiam reelaboraões que tomaram formas inusitadas, algumas vezes incorporando o acaso das circunstâncias vividas no instante. As experiências vividas por cada membro do grupo ampliaram as suas visões sobre os fenômenos subjetivos quando atravessados pelos contatos estabelecidos. Ao aproximar-se, abordar o outro, permitir-se interferir e receber interferências, as singularidades estão abertas à contaminação. Conseqüentemente, evidencia-se a abertura de horizontes éticos, estéticos e políticos advindos das percepções trazidas ao laboratório de criação. As perspectivas adotadas, posteriormente, sanaram lacunas discursivas a respeito dos próprios saberes estético/políticos selecionados por cada artista a medida que repensavam seu fazer. O fazer, agora, estava mediado pela vivência que viabilizou um trabalho calcado no potencial criador das zonas de intersecção. Para Schneider (2017), o colaborativo, não é apenas trabalhar em grupo. O colaborativo forma redes interconectadas de abordagens e esforços. Seus esforços não promulgam, necessariamente, ideologias coletivas, pois a coexistência respeita encaminhamentos individuais. Desse modo, esta sistemática não anula singularidades, pois está livre de comprometimentos subjacentes. Ao contrário disso, ela busca provocar tanto o pensamento quanto as percepções e as sensações do-no-sobre o mundo.

Discussões conceituais posteriores foram desenvolvidas nos laboratórios de criação no qual o cruzamento de saberes entre artes, próprio das manifestações performáticas, desvelou o borrar das fronteiras e orientou-se para um olhar sobre a criação realizada na arte contemporânea. Sendo assim, a principal questão residiu em como pode ser entendido este trabalho. Ele seria uma ação de intervenção-composição artística urbana performativa colaborativa. Talvez, porque sua força motriz esteve na própria ação desinteressada do status de obra e que propõe evocar o sensível pelo contato com outros corpos em ambientes urbanos. Sobretudo, foi pensado se o trabalho dá conta dos modos de ser, estar e agir do mundo contemporâneo também como ação estético-política. Estética porque questiona o estatuto vigente do que é uma obra de arte e político porque ao instaurar o valor da dimensão sensível do humano em meio ao conturbado trânsito funcional,

utilitário e produtivista instaura, ainda, um pensamento sobre si enquanto ser do-no-pelo mundo.

Este trabalho de pesquisa em arte colaborativa não se restringe aos discursos sobre ela. A proposição se constrói na carne dos artistas que atravessam as experiências práticas e permitem lançar-se a atitudes de risco em níveis de funcionamento e organização diversificados. Essa postura busca resistir ao incessante movimento que visa a alienação e massificação. Este fenômeno acontece

em meio ao bombardeio de informações acríicas que assolam os veículos de comunicação congelando e padronizando o pensamento. As performances buscam oferecer um olhar sobre o ser humano e para si mesmo em contexto artístico. Esta experiência tem demonstrado a grande flexibilidade e transdisciplinariedade decorrentes da abertura aos cruzamentos com saberes e de ações provenientes daqueles que se arriscam ao ato da criação conjunta. (BIANCALANA, 2016)

O processo foi desenvolvido individualmente por cada artista-pesquisador. O intento foi promover em si e no outro um modo de fazer-pensar a produção artística enquanto operadora da instauração de uma experiência poética. A materialidade do instante rompe com sistemas rígidos e adestradores movimentando-se para espaços móveis e para ações flexibilizadas nos contatos com o outro. Os confrontos geram cartografias que trazem à tona práticas marginalizadas. Os artistas agenciaram narrativas para tornar possíveis as desconstruções das ordens estáveis da razão. Campos de resistências são edificados promovendo discursos que sacodem poderes instituídos. Desse modo, atuam na instituição da instabilidade provocativa, própria da arte contemporânea. Outros campos de conhecimento em diálogo transdisciplinar com as artes são capazes de evocar o inusitado em uma fértil promiscuidade intencional.

Considerações em Trânsito

O procedimento criador instantâneo focado nas dores humanas, vem se apresentando atravessado pela complexidade e dinamicidade das trocas no mundo contemporâneo. A partilha tem sido experimentada como potente

ativadora de sensibilidades pluralizadas afetando e sendo afetada por questões subjetivas advindas do cotidiano transfigurado em corpos-arte.

Na esteira de todo este pensamento sobre a ação realizada, a experiência artística ainda repercutiu em performances individuais e estudos reflexivos sobre elas. Os obstáculos oriundos dos contextos relatados, aplacados pela dor suprema que causa marcas indeléveis no ser, tornaram-se mote destas criações de performances individuais quando vislumbrados pela ótica de cada artista. Dois exemplos a seguir reverberaram momentos interconectados com a composição urbana. *Tomates Podres* foi uma das primeiras performances concebidas. A inquietação motriz de um dos participantes era com questões ambientais. Ao juntar mortes, pedras e suas próprias questões poéticas relativas ao meio ambiente o artista, em discussão com o grupo, concebeu este trabalho que traz à tona o exacerbado uso de agrotóxicos extremamente prejudiciais à saúde humana, em plantações com fins meramente lucrativos. *Excessos, pedras e dores* foi outra performance individual que resultou da experiência vivida. A artista, em sua poética, discute o distanciamento dos contatos presenciais nas relações humanas afetivas. Assim, ela une às histórias contadas, alguns objetos que fazem referência ao seu contexto discursivo. Sua presença em uma cama de pedras, em meio ao intervalo de um evento, provocou a atenção dos transeuntes-público que passaram a remover as pedras de sua cama até que a performer ficasse livre daquele desconforto.

O corpo edifica a obra no instante que estabelece contatos participativos e compartilha um instante no qual é permitido interromper o tempo útil e funcional do cotidiano para reequilibrar a significância subjetiva das memórias que vão sendo recontadas e coletadas. Ao mesmo tempo, este corpo que absorve, também reverbera suas inquietações pessoais reelaborando o instante relatado pelas conexões estabelecidas com suas inquietações pessoais. Criam-se, assim, redes de conexões ecoantes que vão se transformando em poéticas de criação em trabalhos processuais.

Referências

BARJA, Wagner. **Intervenção/terinvenção** - a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. Revista eletrônica Rizoma. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php>. Acesso em: 15 maio 2018.

BARROS, Stella Teixeira de. "Out"-arte. **Arte em Revista**, ano 6, nº 8, out. 1984. Disponível em: [http://www.rizoma.net]. Acesso em: 25/04/2018.

BIANCALANA, Gisela Reis. **Fronteiras porosas e processos colaborativos**. In: Anais da ABRACE, 2016.

COCHIARALE, Fernando. **A (outra) arte contemporânea brasileira**: intervenções urbanas micropolíticas. Revista eletrônica Rizoma. Disponível em: www.rizoma.net/interna.php. Acesso em: 15 maio 2018.

DEWEY, John. El arte como experiencia. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Sao Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

INTERVENÇÃO. Enciclopédia itaú cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: www.encyclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao. Acesso em: 04 jun. 2018.

MEDEIROS, Bia; ALBUQUERQUE, Natasha de. Composição Urbana: surpresa e fuleragem. **METAgaphias: letra C de Composições Urbanas e outras paisagens** (vulgo C.U.) UnB, v.1, n.4, dezembro, 2016.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

PALLAMIN, Vera M. (Org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance**. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.

SCHNEIDER, Florian. **Collaboration** – some thoughts concerning new ways of learning and working together. Frankfurt: Revolver Verlag, 2007.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: AsuntoImpressoediciones, 2012.