

## **CORPO DISPONÍVEL** **processos e modos de interação**

ACCESSIBLE BODY  
processes and interaction modes

**Tato Teixeira**



**Tato Teixeira**  
Artista Plástico (UERJ)

Artista visual, performer e diretor de arte. Mestrando em Artes e Cultura Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ). Desenvolve trabalhos com performance, intervenção urbana e outros dispositivos à partir da pesquisa: Poética para um corpo disponível..

Tato Teixeira  
Visual Artist (UERJ)

Visual artist, performer and art director. Master student in Arts and Contemporary Culture at State University of Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ). Develops work with performance, urban intervention among other devices from the research: Poetics for an accessible body.

## RESUMO

O texto aborda a noção de corpo disponível investigada em trabalhos de coletivos de artistas estudados pelo autor ou com os quais ele colabora como um dos criadores. Ao final, o artista apresenta uma performance recente apresentada em abril de 2016. Em todos os exemplos mencionados, a noção de corpo disponível se associa com processos de interação no campo da arte.

**Palavras-Chave:** corpo disponível, coletivos de artistas, processos de interação, performance, campo da arte

## ABSTRACT

The text addresses the accessible body, notion investigated in collective works of artists studied by the author or with whom he collaborates as one of the creators. Finally, the artist discusses a recent performance presented in April 2016. In all the examples mentioned, the notion of accessible body is associated with processes of interaction in the field of art.

**Keywords:** body available, collective artists, interaction processes, performance art field

## CORPO DISPONÍVEL processos e modos de interação

Tato Teixeira

### I – COLETIVOS DE CRIAÇÃO

Como pensar no processo de criação de um trabalho a partir do corpo ou dos corpos e suas relações? Seja no corpo da obra, do artista, ou no corpo do outro, resiste entre estas relações uma disponibilidade essencial que permite a escuta e interação para o desenvolvimento de um sentido na obra de arte. Como pensar em desempenhar um projeto de arte onde a disponibilidade esteja no eixo potente da relação de aproximação. Muitas vozes falam no processo coletivo, seja de modo dissonante ou em conformidade de coro. Arte como ponte ou passagem para a interação com o outro.

O que significa criar e desenvolver ideias em uma situação coletiva? Para que serve uma ideia em aberto? Como a assinatura de um artista-criador torna-se ilegível diante do acúmulo e sobreposição de outras grafias criativas escritas em um pequeno espaço de papel? Como encontrar em si uma terra fértil para o outro? Estas são algumas perguntas polifônicas que surgem em pensamento sempre que observo os processos de criação com os quais tenho me sentido envolvido e outros que estudo e acompanho de longe. São projetos que transitam entre a teatralidade e a intervenção nos espaços dos sujeitos público-políticos. O que me aproxima de cada processo com o qual me envolvo é a dimensão propositiva de interação e abertura para o outro que uma pesquisa ou produção em arte pode desenvolver. Entendendo este outro como um elemento envolvido num projeto coletivo, outro que se aproxima da obra ou o outro eu mesmo.

O coletivo de criação é um território fértil, um espaço de interação tal como Edgar Morin (2002, 74)<sup>1</sup> descreve: ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; condições de encontro, agitação, turbulência. As interações são inconcebíveis sem a desordem, a desigualdade. "*Significa que ordem e organização são inconcebíveis sem a interação*" Edgar Morin (2002, p75). Assim, a interatividade se manifesta como uma propriedade importante da rede em que se estruturam as organizações coletivas. No campo da arte e dos coletivos de criação, o que me interessa observar está nos dispositivos e potencialidades desenvolvidas no interior

1 Morin, Edgar. *O método 1: a natureza da natureza*. Trad. IlanaHeineberg, Porto Alegre, Sulina, 2002.p72.

dos processos das experiências coletivas. As vivências exigem uma disponibilidade direcionada e estrutural para o projeto. O trabalho de disponibilidade envolve também um dispêndio, o tempo da aproximação e contato é sentido no corpo. Os coletivos de criação com os quais tenho me aproximado são de diversos tipos e em relação a eles tenho exercido papéis ou ocupado pontos de vista diferenciados. Tenho estado ora como elemento ativo no interior das ações e propostas desenvolvidas, ora simplesmente como um dos sujeitos presentes, testemunha ou espectador-participante, seguindo o fluxo proposto, ou mesmo em processos virtualmente ativos (sem presença física), como ainda na condição de alguém que estuda coletivos tais ou quais por textos e sites, dentro ou fora do campo estrito da arte. Todos esses coletivos diante dos quais ou em meio aos quais me situo parecem obter de mim a mesma exigência de disponibilidade. É sobre o tempo e o dispêndio disponível ao outro no contato coletivo que desejo me dedicar. O tempo do gesto de olhar o outro e ter aproximação nas camadas possíveis de leituras. Quanto mais gestos disponíveis mais camadas aparecem ao olhar. Sem por isso esquecer que as consequências negativas desta experiência podem surgir como relata André Mesquita (2008, p. 285) *"quando a própria voz da colaboração da comunidade não é ouvida, o "outro" transforma-se em "coadjuvante" e o coletivo passa a valorizar apenas sua própria agenda de interesses, êxodos e mérito"*.

Parte das experiências/vivências que obtive em contato com alguns grupos se desenvolveu com intensa atividade coletiva e ação no espaço público. Como o projeto PHP – Phoder Paralelo que foi uma organização em diálogo com diferentes coletivos de outros Estados e com os mesmos interesses: agir no tempo oportuno e, coletivamente, intervir na cidade operando com arte e outros campos do saber. Dentro deste projeto participei de um grupo que decidiu intervir nos outdoors de propaganda política da Av. Presidente Vargas, inserindo cartazes artesanais com frases irônicas ou de contraponto crítico sucinto à mensagem política do outdoor. Independente de partido ou direcionamento político qualquer propaganda política veio a ser alvo das colagens bem humoradas e simples, mas que quebravam a credibilidade do propagado candidato através do humor de um desenho comum de um genital masculino com uma sigla PhP. O registro abaixo mostra que a febre de ações presentes naquele ano ganhou os jornais e colunas sócias com notas sem fonte de informação.



## Guerrilha

Desde a madrugada de sábado, um *comando* que se assina PHP está *enfeitando* os outdoors de campanha eleitoral que inundam a cidade.

Sobre a foto dos candidatos, foram colados desenhos de pênis, em preto-e-branco.

Há dúvidas quanto o que polui mais a paisagem – se os cartazes originais ou o novo adereço.

## Eleitor gaíato

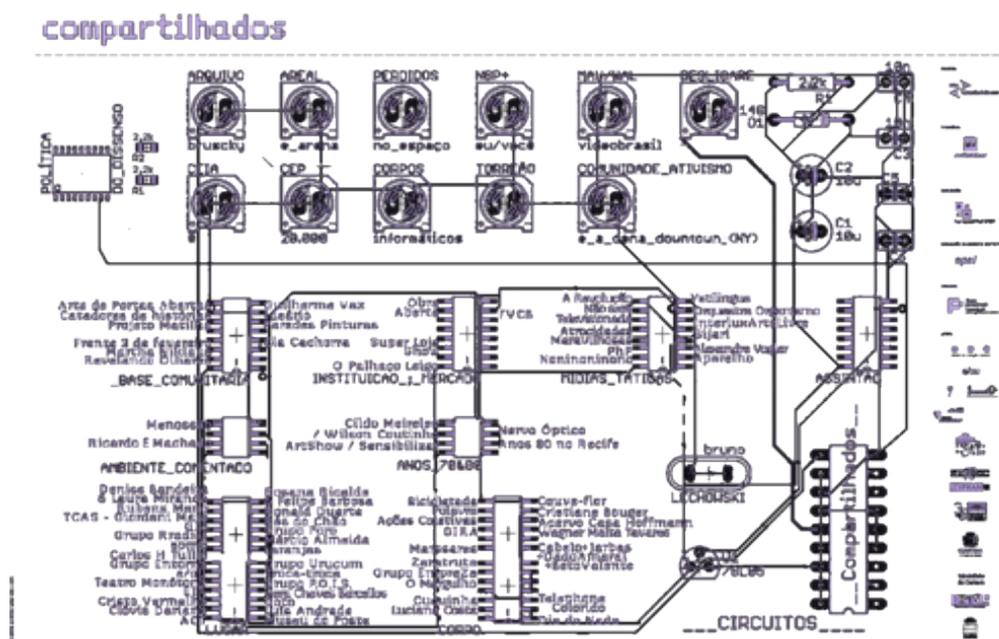


F PÊNIS GRATEIRO colado sobre desenhos de pênis no rosto de candidatos nos outdoors Avenida Presidente Vargas, no trecho entre o Campo de Santana e a Rua Uruguaiana. No vertical, foto de propaganda eleitoral está montada para garantir do cartaz. Sobre um suco de leite há um sistema mais gótico

Foi uma ação anônima de decisão coletiva executada por grupos dispostos ao dispêndio da própria ação. Justamente os cartazes e material de propaganda tornaram-se o material predileto de muitas ações e intervenções coletivas. Alguns grupos trocaram por correio material de propagandas de candidatos de diferentes Estados brasileiros, reinserindo este material deslocado de sua região original em outro estado buscando confundir e massificar a informação. Grande parte dos encontros e reuniões do PHP aconteceu no apartamento do artista Edson Barrus que durante quatro anos manteve um espaço experimental chamado Rés do chão<sup>2</sup> (Mesquita, 2008, p. 254). Durante a

2 Rés\_do\_chão. "Em 2002, Edson Barrus inaugurou em seu apartamento no Rio de Janeiro o Espaço Experimental Rés do Chão, onde recebeu por alguns anos artistas em situações diversificadas, como fazer intervenções dentro e fora da residência, grupos de estudo, festas e vivências registradas em fotos e textos publicados de forma independente por Barrus"(MESQUITA,2008, p. 254)

campanha eleitoral de 2004, o cenário da cidade era de muito lixo vindo da propaganda eleitoral, foi inclusive o último ano a serem permitidos tantos cartazes e galhardetes pendurados pelas cidades. Newton Goto<sup>3</sup> mapeou uma série de ações e movimentos coletivos que chamou de circuitos compartilhados. Neste circuito o PHP foi incluído no grupo de mídias táticas. O projeto de Goto reuniu vídeos e registros de diferentes grupos mapeados em uma coleção. O PHP contribui nesta coleção com o vídeo da ação/colagem de cartazes.



Em um artigo publicado na revista *Concinnitas*, Luis Andrade<sup>4</sup> refere-se ao surgimento de "organismos independentes, coletivos de inventores variados, agências múltiplas, exposições e movimentos radicais ao grande circuito das artes metropolitanas" para construir uma série de relações entre a produção de arte e suas instituições estabelecidas com a produção atravessada por processos coletivos operando no contra fluxo da política pública de arte e cultura no Brasil. Especialmente no Rio de Janeiro "onde a situação se agrava com a extinção da Funarte e ausência de incentivos públicos para produção em arte na década de 1990" (Andrade, 2013). O texto destaca uma ausência de escuta entre as instituições públicas de arte e cultura e as vozes múltiplas dos artistas, críticos, curadores, público em geral articulados em rede e interessados em produções paralelas à oficialidade normativa das exposições históricas oferecidas pelos espaços públicos. O que se destaca neste olhar sobre a produção coletiva em que

3 <https://newtongoto.wordpress.com/circuitos-compartilhados/>

4 Andrade, Luis. RIO 400 Fahrenheit. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, V. 5, n. 5, p. 126-149, Dez/2013

se observou o surgimento de propostas é pulsão sobre as questões mais urgentes para compreensão do presente. Em grupos como Atrocidades, a agência AGORA/CAPACETE, a Esquina, Orlândias, Rés\_do\_chão, RRadical, Imaginário Periférico, Zona Franca, dentre outras iniciativas que criaram um espaço de reflexão, o que chama atenção é o fato das produções se articularem em rede de afetos para instituírem e veicularem uma prática de arte que se inteira da realidade em que surge, criando fricções críticas no presente a que se referem. Ericson Pires (Pires, 2007), também destaca o quadro de projetos coletivos de ocupação no espaço público, tanto em seus fundamentos históricos de heranças imersas do construtivismo ou do neoconcretismo, quanto os alinhamentos situacionistas e de agrupamentos coletivos desenvolvidos no Rio de Janeiro e no Brasil.

A interação presente nos grupos e coletivos<sup>5</sup> permite a inventividade ou o estado de *"pensamento em criação"* tal como destaca Cecilia Almeida Sales (2006, p26) *"Há algo nas propriedades associadas à interatividade que nos parece ser importante de se destacar para compreendermos as conexões da rede da criação: influencia mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos."* A influencia mútua é uma estado de atenção e troca entre os envolvidos num processo de criação coletiva e se relaciona muito bem com o termo *hidrosolidariedade* como *"a intenção – quando muitos juntos se dispõem como fluidos – correndo como água, vagando a trocar experiências e conteúdos [...] reciclagem de tudo"* (Vasconcelos, 2014, p.175).

O corpo disponível e os coletivos de criação operam nesta exigência de afeto e troca entre os envolvidos gerando territórios de contato e interação capazes de fortalecerem e ampliarem intervenções em diferentes espaços. *"Estar na cidade é estar mergulhado em uma grande quantidade de signos e não há um código único para decifra-los, os significados não são dados de antemão, precisam ser produzidos"* (CAMPBEL, 2015, p158).<sup>6</sup> Insisto em procurar ações que sejam performances propositivas para produzir espaços de pensamentos em criação, potencializando o processo e a vivência em si, bem como construindo instalações que sejam proliferação de novos caminhos e abertura de experiências e troca de saberes.

5 Publicado em 2014 com concepção de Cristina Ribas o Vocabulário político para processos estéticos trás uma contribuição importante ao registrar diferentes vozes de coletivos, grupos e pesquisadores do campo da arte e da produção sensível.

6 A publicação Arte para uma cidade sensível, de Brigita Campbel, foi distribuída de modo gratuito e representa um amplo debate sobre a produção coletiva, inventiva e resistente de arte e conhecimento no espaço publico.



Ator Fabrício Moser em Cena do espetáculo Caminhos: Uma intervenção Urbana. Cia EnvíaZada. Foto: Renato Mangolin.

## II – FRATURAS DE TERRITÓRIOS

*"O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar." <sup>7</sup>*

A presença de uma certa urgência intempestiva que pulsa na percepção da contemporaneidade apresentada pelo Giorgio Agamben aparece em algumas pesquisas de artistas com produções em performance, intervenção urbana, instalações dentre outros meios. É possível também afirmar que grande parte da produção de arte contemporânea do século XXI em diferentes meios ou suportes tem alguma passagem por este campo intempestivo. Também assim justifico meu interesse aqui para produzir e apresentar alguns processos de trabalhos que operam sob a tensão sugerida na fratura do tempo. Esta urgência *"intempestiva revelada no contratempo de um presente que se ilumina no interior do acontecimento"* exige do artista um esforço de atenção na construção

<sup>7</sup> Agamben, Giorgio. 2009, p. 65

de uma produção sensível capaz de iluminar ou revelar as fricções e/ou fraturas entre os tempos, quer estejam divididos e/ou intercalados. Uma expressão em arte então se dá no presente estabelecido na relação com o outro que se dispõe à obra. É no espaço do entre, relacionando-se com outros tempos, que uma imagem reprojeta seu sentido sobrevivendo à sua própria história. Esta capacidade de se rearticular no tempo sem deixar de produzir sentidos atualiza a percepção que justifica a presença de obras de arte que ultrapassam seu próprio contexto histórico e influenciam outros modos de perceber e criticar o mundo. A imagem de uma fratura natural exhibe as camadas mais profundas do solo. A presença de uma urgência intempestiva de que falei ao iniciar este parágrafo é, assim, não exatamente ou não apenas a presença do presente, mas uma presença perpassada de ausências, ou seja, do que já não está mais presente na superfície imediata e do que ainda não despontou ali como presença.

As intervenções urbanas são notadamente voltadas para uma experiência estética que procura produzir novas maneiras de perceber o cenário urbano e criar relações afetivas com a cidade e o espaço urbano em si que sejam diferentes da objetividade funcional que aplaca o dia-a-dia. A intervenção artística tem ligações com a arte conceitual e geralmente incluem alguma performance. Estão associadas ao Acionismo vienense (Fluxus, Happening, BodyArt), ao movimento Dadá, aos neodadaístas e à arte conceitual. Toda intervenção consiste em um desafio ou, no mínimo, um comentário que se realiza na elaboração de um objeto (eventualmente, um objeto artístico) preexistente, seja através de grafites, cartazes, performances, ações (coletivas ou individuais), cenas de teatro ao ar livre ou acréscimo de outros elementos plásticos e visuais, que se impõem de forma a modificar o significado ou as expectativas habituais e familiares quanto ao espaço de vida comum urbana. Nesse contexto, a intervenção urbana introduz a premissa da arte como meio para questionar e transformar a vida cotidiana. Os sujeitos passam a ser ativos e criadores. E a realidade não está apenas reproduzida e sim produzida. Essa forma de manifestação também expande os próprios conceitos de arte, afinal, se uma pedra pintada de vermelho, uma ilha encoberta por um pano e um homem andando de saia numa avenida movimentada de São Paulo são exemplos de manifestações artísticas, então o que (não) seria arte? Tal como suas próprias inspirações citadas acima, a intervenção urbana retoma o questionamento e a lança ao espaço público incitando uma população à discussão. As ações urbanas de manifestação artística de que falo, além de expandir os sentidos e formas de relação do homem comum com a vida urbana, também modificam as concepções a propósito

da arte, interferindo, desse modo, no campo estético ou da história das concepções a propósito do fazer e do objeto artístico.

A intervenção urbana é sempre inusitada, realizada a céu aberto e apresenta um caráter crítico, seja do ponto de vista ideológico, político ou social, referindo-se a aspectos da vida nos grandes centros urbanos. Uma poesia embaralhada numa estação de metrô, por exemplo, é um convite para que as pessoas parem sua maratona frenética e dediquem alguns minutos para decifrar aquelas palavras. Mas as intervenções urbanas, também no Brasil surgem no final dos anos 1970 e podem ter outros alvos, como a marginalização da arte, problemas sociais, ambientais e outros. No Brasil, principalmente no território paulistano, grupos como *3nós3*, *Viajou sem passaporte* e *Manga Rosa* que buscavam uma forma de expressão artística que fosse além das curadorias dos museus, galerias ou qualquer forma tradicional de exposição, pois esses grupos acreditavam que essas instituições trancafiavam a arte, restringindo-a e a limitando a uma determinada classe social. Todavia, é possível citar outros artistas pioneiros tal como Flávio de Carvalho entre 1930 e 1950, Hélio Oiticica em 1960, e Paulo Bruscky e Cildo Meireles em 1970. Outro exemplo é Artur Barrio, que, durante o período ditatorial brasileiro, conseguiu, através de intervenções, realizar diversas formas de protestos a partir de trouxas de pano ensanguentadas e com restos mortais de animais. Havia também embrulhos com carnes e ossos que foram também espalhados pelos bueiros da cidade. Tal ato gerou repercussão perante a mídia e população, que acreditavam que tais pacotes fossem de fatos cadáveres do regime. No mesmo período ditatorial também Hervé Fischer realiza a Farmácia Fischer na Praça da República (São Paulo, 1976) e uma intervenção de protestos com pôsteres muito amplos a partir de nomes de bairros (São Paulo, 1981). Segundo Andre Mesquita (2011, p22), a prática da intervenção urbana ganhou muita força no Brasil a partir do final da década de 1990, principalmente devido à atuação dos coletivos artísticos que se formaram em diversas cidades do país<sup>8</sup>.

As intervenções em espaços públicos tencionam e atravessam o cotidiano urbano de modo que a percepção da arte se estabelece de maneira diferente se comparada a uma experiência provocada em um espaço fechado como uma galeria ou museu onde o outro que é público vem intencionalmente ao encontro da experiência com a obra. A intervenção no espaço público está em constante reconfiguração, em

8 MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas : Arte Ativista e Ação Coletiva*. 1 ed.. São Paulo :Annablume/Fapesp, 2011. Livro.

estado de atualização, em disponibilidade atenta para manter-se em sintonia com o fluxo da cidade, com as respostas que surgem durante a experiência.

Desde 2011, em Curitiba, durante o Festival de Teatro, até dezembro de 2015, contribuí com a direção de arte e a dramaturgia (juntamente com o Diretor da CIA EnvieZada, Zé Alex) elaborando a proposta de intervenção urbana chamada CAMINHOS<sup>9</sup>, que foi desenvolvida em processo colaborativo de criação coletiva segundo exercícios de View Points com atores e não-atores durante o ano de 2010. Além de participar dos exercícios propostos por Anne Bogart<sup>10</sup>, que consistem – se é que seja possível explicar de um modo muito simplificado – em treinamento de ação e reação a diferentes estímulos. Os jogos cênicos e a performance constituem-se no desencadear das reações e ações, exigindo do criador um exercício de constante atenção a atualização do corpo no espaço em que se encontra. A partir da observação e do desenvolvimento destes jogos, construímos uma dramaturgia ou partitura de acontecimentos que estruturam a intervenção. A Cia\_EnvieZada<sup>11</sup> com seu projeto *CAMINHOS – Uma intervenção urbana* usa uma dramaturgia propositiva construída e apresentada como uma colagem sonora e polifônica com gravações de falas intercaladas com gravações de rádio e TV de modo que a trama sonora sugira alguns temas como violência, privacidade, solidão, afeto.



Cena do espetáculo Caminhos: Uma intervenção Urbana. Cia EnvieZada. Foto: Renato Mangolin.

9 Em texto publicado na Revista Sala Preta (disponível online), José Da Costa analisa aspectos do espetáculo em associação com o espetáculo "Outro", do Coletivo Improviso, para tratar do que o autor analisa como as dinâmicas complexas do dentro e do fora do teatro, em meio a diferentes trabalhos teatrais contemporâneos. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84740>

10 BOGART, Anne, *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition/* by Anne Bogart and Tina Landau. 1sted, Nova Iorque, 2005.

11 WWW.ciaenviezada.com – teaser : <https://youtu.be/cdZr0jETv2M>

Além da trilha sonora apresentada aos participantes através de um aparelho de MP3 A proposta da intervenção CAMINHOS utiliza de materiais e objetos de função visual como suporte ou contraponto para a realização da performance em curso. Elementos cotidianos como cartazes, jornais, guarda-chuva, objetos de uso pessoal, escova de dente, talco para os pés dentre outros são alguns exemplos de materiais utilizados pelos atores durante a intervenção. O importante é que, tanto os estímulos sonoros ou por intervenção visual, quanto ação e intervenção física pelos executores estejam em criação de rede e sintonia entre si e o fluxo da rua. Um dos objetivos da intervenção é despertar e provocar um olhar atento para a cidade, às ruas e às pessoas que transitam.

O público, que recebe e ativa esta intervenção, é também variado e este contato se dá em diferentes níveis de aproximação. Existe o público que está de acordo com o projeto e vem participar ativamente ouvindo os aparelhos sonoros e seguindo todo percurso proposto e o público desavisado formado por passantes que se deparam com a surpresa de um acontecimento provocado pela ação ou cena dos atores executores do projeto Caminhos. No início da ação, antes da apresentação da intervenção em si, na preparação do que está por vir, institui-se um acordo entre os envolvidos participantes (público e atores). Ao explicar os códigos de contato com a intervenção, seja explicando as funções das bandeiras guias que sinalizam um trajeto a ser acompanhado e também níveis de atenção maior ou menor que os espectadores-participantes devem ter em relação a um trecho ou outro do espaço presente. As bandeiras guias são de cores diferenciadas (verde, amarelo e vermelho). O significado funcional década cor das bandeiras e o modo de uso do aparelho sonoro MP3 são esclarecidos aos espectadores antes de eles, junto aos atores, partirem para trilharem um determinado percurso. Existe, então, a preparação de um acordo prévio entre os envolvidos, acordo esse que, entretanto, se consolida efetivamente no silêncio da caminhada. Refiro-me ao silêncio externo provocado pelo fato de todos envolvidos na intervenção estarem com fone de ouvido. Trata-se, portanto de uma ação silenciosa, onde outro público que esteja “fora” do acordo inicial terá, por sua vez, outro posto de vista para perceber o trabalho, pois o que se processa diante dos olhos de quem se vê surpreso ao encontrar-se com um fragmento da intervenção é um grande grupo de pessoas em silêncio olhando atentamente a tudo ao redor e outro grupo de pessoas agindo sem fala ou sem emitir algum som. Estes corpos que caminham atentos e silenciosamente por fora, estão ao mesmo tempo recebendo estímulos sonoros por dentro. Deslocar o som da cidade é

também abrir uma nova escuta para o entendimento do espaço público, é abrir fraturas em lugares que, por serem comuns a qualquer cidade, tornam-se repetitivos, familiares ou confortáveis demais para causar algum estranhamento ou despertar atenção. O cotidiano de uma praça, uma faixa de pedestre ou uma lanchonete de frente para rua são alguns dos lugares onde o deslocamento sonoro pode alterar a geografia afetiva do local. São constantes os relatos de pessoas que após participarem da experiência da intervenção se dizem surpresas por olharem o mesmo local de seu costume cotidiano de modo diferenciado a partir de estímulos tão imateriais como um gesto, uma ação ou uma trilha sonora.

Os cartazes, que são um dos elementos visuais utilizados na intervenção têm escrito junto à imagem de um desenho de um olho humano as frases OLHA O TEMPO PASSANDO E OLHA O TEMPO PASSA DO. São cartazes fixados ao longo do percurso sugerido para a intervenção e funciona também como um dispositivo de retomada da atenção ao redor do que se vê. Outro cartaz que nomeia a intervenção e que igualmente é fixado ao longo do percurso da caminhada denuncia e explicita boa parte do processo de criação para elaboração deste trabalho. No cartaz com a palavra CAMINHOS está a imagem emblemática da Fonte (*Fountain*) assinada por R.Mutt criação do artista referência da arte conceitual Marcel Duchamp. Trata-se de um *objetstrouvés*, uma apropriação conhecida no campo da arte, mas constantemente desconhecida do grande público de modo geral.



Cena do espetáculo Caminhos: Uma intervenção Urbana. Cia Enviazada.  
Foto de Raphael Feitoza.

Na estrutura dos elementos apresentados em CAMINHOS tudo é apropriação e deslocamento no fluxo da cidade. Deslocamento de gestos sem som, apropriação de sons do rádio e TV, apropriação dos corpos dos outros, das imagens da cidade, deslocamentos sonoros e físicos. São estruturas e partituras que buscam uma fratura intempestiva no fluxo da cidade. Porém esta imagem da fratura aqui não interrompe o fluxo da cidade como uma ação que impeça o trânsito entre automóveis ou pessoas em um cruzamento ou como no projeto do Richard Serra, a escultura "TiltedArc" que impedia o fluxo cotidiano da Praça em Nova York. A fratura a qual me refiro se dá na percepção e reconfiguração do espaço revelando o fluxo da cidade e fazendo uso dele em diferentes configurações para percebê-lo por outros pontos de vista.

"Em geral, a heterotropia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotropia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos."<sup>12</sup>

Ao identificar e nomear situações de heterotropias M.Foucaut propõe como seu quinto princípio o fato de que as heterotropias possuem um "*sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante.*" (Pagi,26). O que me parece ser próximo dos pactos de disponibilidades presente nas intervenções urbanas de participação coletiva, onde um território desmarca-se a partir dos sujeitos envolvidos e dos que se envolvem por meio de um acordo, por vezes tacito, mas suficiente para que haja uma sensação de co-pertencimento/co-participação. Quem opera na intervenção ou em uma ação de participação coletiva está dentro do processo, e a cumplicidade demarca um território no espaço. Quando os atores/performers da intervenção CAMINHOS se espalham por uma praça pública com seus guarda-chuvas vermelhos e distanciam-se ao máximo uns dos outros alcançando pontos extremos de visão, intervindo na paisagem e no cotidiano da praça, estão ampliando o campo de atuação através de jogos de equidistâncias. Assim, o campo de afeto e atenção se expande e se abre para tocar com suas extremidades o maior número de pessoas que estejam disponíveis. Em outro momento desta intervenção, em seu início, quando os fones de ouvido são distribuídos e a sincronia está em acordo, os corpos estão unidos em um círculo pequeno com seu território heterotrópico contido. Trata-se do primeiro

12 FOUCAULT, Michel, - O corpo utópico/As heterotropias - ( tradução Salma TannusMuchail) - SP n-1 Edições, 2013. Pagina 24

acordo entre os envolvidos na experiência da intervenção urbana que é móvel e usa o teatro com um dos meios de atravessamento no fluxo de transito da vida na cidade.

### III – DEFASAGEM E DISPÊNDIO

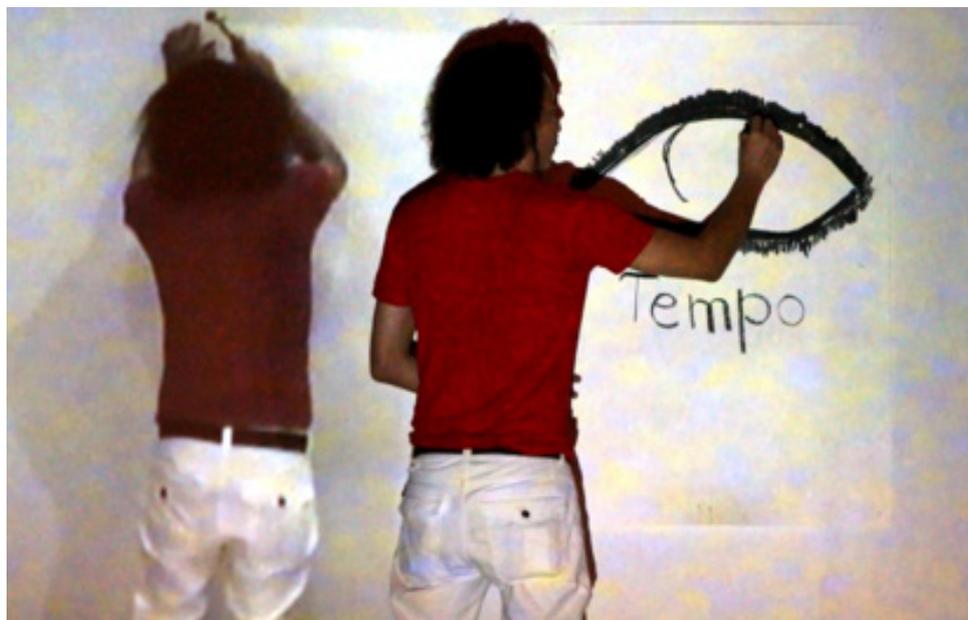


Foto: Carlos Cesari

Dentro do conjunto de criações que envolveram o trabalho de direção de arte que realizei para a intervenção urbana Caminhos, da qual falei acima, alguns cartazes foram elaborados para acrescentar camadas de sentido ao que os espectadores viam os atores praticando em cena e ao que ouviam nos aparelhos de MP3. Vários desses cartazes foram criados a partir da poesia visual 'tempo passando e tempo passa do'. Em cada uma dessas sentenças, havia um olho desenhado à mão. No desenvolvimento desta estrutura poética sugerida pelo cartaz, surge um desejo de grafar esse dispêndio temporal durante alguma ação. Em um espaço, no mesmo local onde a ação irá se desdobrar, é feito um registro filmado, de corpo inteiro, onde eu escrevo a primeira frase (tempo passa do) e desenho a representação gráfica de um olho. Tanto a escrita quanto o desenho do olho, no registro em vídeo, são feitos com carvão. Em seguida, na execução da performance a imagem gravada anteriormente é projetada ao mesmo tempo em que retorno à parede para agora escrever (tempo passando). A imagem

projetada se refere ao passado e a ação real desdobrada no evento marca o tempo que ainda está em trânsito (tempo passando). Um olhar é o que resta na parede ao fim da atividade.

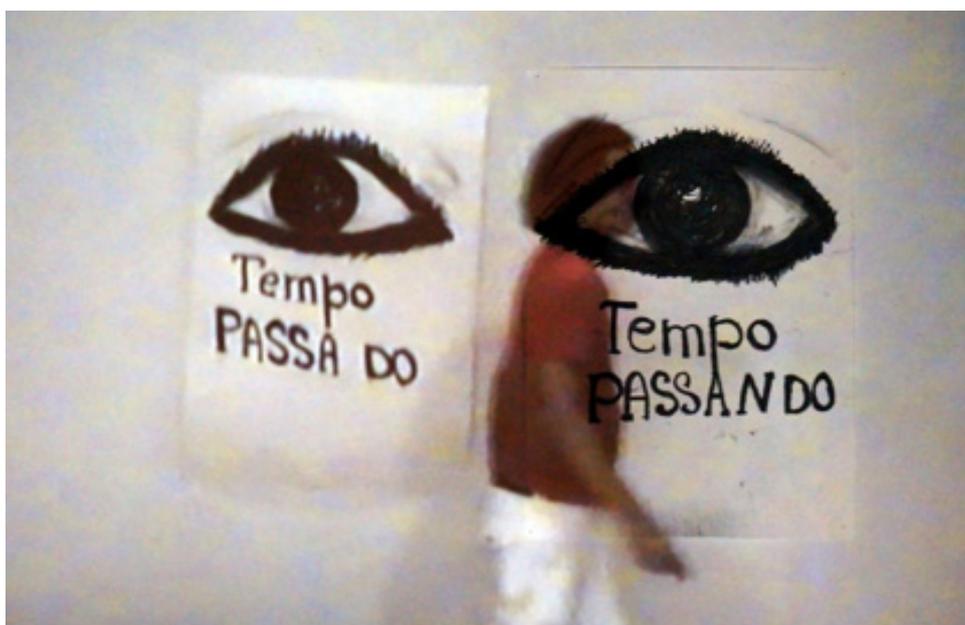


Foto: Carlos Cesari

A junção de cartazes forma um campo de olhar. Um cartaz é visto ao mesmo tempo em que também olha. Esta foi uma solução visual que abraçou questões de tempo como a defasagem e o dispêndio. A própria estrutura poética e o arranjo formal das palavras indicam um intervalo, representado pela ausência da letra N na afirmativa. A leitura da Frase TEMPO PASSANDO / TEMPO PASSA DO evoca a passagem do tempo na própria performance da leitura. Lê-se o tempo passando enquanto o tempo passa. Ao fim da leitura o tempo terá passado. O corpo disponível articula novos territórios dentro dos espaços. Trata-se de um corpo que deflagra processos de criação em relação ao tempo em que dedica-se ao ser-outro. Um corpo heterotrópico que está acessível ao contato durante sua atenção ao presente que se desdobra no interior da ação. Assim os cartazes de rua trazem a performance do dispêndio ao meu próprio corpo e desenha o poema por todos nós que vivenciamos o tempo em sua defasagem cotidiana.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luis. RIO 400 Fahrenheit. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, V. 5, n. 5, p. 126-149, Dez/2013.

ANDRADRE, Pedro. *Arte pública versus arte privada? Arte pública e cidadania novas leituras da cidade criativa*. Lisboa: Caleidoscópio, 2010.

MORIN, Edgar. *O método 1: a natureza da natureza*. Trad. Ilana Heineberg, Porto Alegre, Sulina, 2002.

PIRES, Ercson, *Cidade ocupada*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SALLES, Cecília Amaral. *Redes de criação – construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte Ed. 2006.

VASCONCELOS, Gisele. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Vocabpol Ed, 2014. Disponível em <https://vocabpol.cristinaribas.org/page/3/>

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina. Argos, 2009.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nova York: TCG, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico/As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro, 2014. <https://vocabpol.cristinaribas.org/>

CAMPBELL, Brigida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis produções, 2015.