



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**PERFORMANCE CONTAMINADA**  
A ANDAIME CIA DE TEATRO E A CRIAÇÃO *POÉTICAS URBANAS*  
NO ESPAÇO PÚBLICO

**ROUSTANG CARRILHO**

Brasília – DF

2020

**ROUSTANG CARRILHO**

**PERFORMANCE CONTAMINADA:**

A ANDAIME CIA DE TEATRO E A CRIAÇÃO *POÉTICAS URBANAS*  
NO ESPAÇO PÚBLICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Orientadora: Profa. Dra. **RITA DE ALMEIDA CASTRO**

Brasília – DF  
2020



Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GG633p Gomes da Silva Carrilho de Castro, Roustang  
Performance Contaminada: a Andaime Cia de Teatro e a  
criação Poéticas Urbanas no espaço público / Roustang Gomes  
da Silva Carrilho de Castro; orientador Rita de Almeida  
Castro. -- Brasília, 2020.  
126 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Discurso Coletivo. 2. Corpo Cênico. 3. Ambiente  
Urbano. 4. Processo Colaborativo. 5. Performance. I. de  
Almeida Castro, Rita, orient. II. Título.

**ROUSTANG CARRILHO**

**PERFORMANCE CONTAMINADA:**  
A ANDAIME CIA DE TEATRO E A CRIAÇÃO *POÉTICAS URBANAS*  
NO ESPAÇO PÚBLICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. **RITA DE ALMEIDA CASTRO**

Dissertação apresentada em 27 de novembro de 2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. **RITA DE ALMEIDA CASTRO** – Presidente - PPGCEN/UnB

---

Profa. Dra. **ALICE STEFÂNIA CURI** – Membro interno - PPGCEN/UnB

---

Profa. Dra. **NATÁSSIA DUARTE GARCIA LEITE DE OLIVEIRA** – Membro externo - PPGAC - EMAC/UFG

---

Profa. Dra. **SULIAN VIEIRA PACHECO** – Membro interno (Suplente) - PPGCEN/UNB

## AGRADECIMENTOS

Em especial, à professora Dra. Rita de Almeida Castro, pela paciência e delicadeza em orientar esse processo de pesquisa, e por lançar seu olhar gentil, sobretudo de conhecimento, para esse estudo. Pelos olhos nos olhos e constantes vibrações de positividade.

Às professoras Dras. Alice Stefânia e Natássia Garcia, por colocarem sobre meu trabalho seus olhares e conhecimentos profissionais. É uma honra compartilhar com vocês essa empreitada.

Ao professor Dr. André Carreira, que contribuiu com este trabalho, tanto pela participação na banca de qualificação, como pelas teorias que dialogam estreitamente com as ideias apresentadas aqui.

À gentil e pontual professora Dra. Sulian Vieira Pacheco, pelas aulas esclarecedoras, e por contribuir como banca suplente na defesa dessa pesquisa.

Principalmente aos/às companheiros/as da Andaime Cia. de Teatro, Kamala Ramers, Larissa Mauro, Ana Luiza Bellacosta, Tatiana Bittar, Patrícia Del Rey, Leonardo Shamah, Lucas Ferrari, Júlia Ferrari e Marília Carvalho, que ao longo dos anos vêm me enobrecendo como ser humano e artista.

Ao grande amigo Dr. Dênis Camargo, pelas sábias palavras nas horas mais complexas, e também por sua atenção e exemplo como artista e acadêmico.

Ao Dr. Alisson Araújo, meu amigo de tantos carnavais, que esteve por longas horas durante essa pandemia ouvindo minhas ideias e sugerindo pontos de vista. Me fazendo rir para entender tudo com mais suavidade [já gostei].

Aos/às colegas mestrandos/as, pelos desafios e olhares compartilhados. Bravos/as.

À cidade que aprendi a amar e desejar, esta Brasília de encontros possíveis e de terra dura e fértil. Viva o cerrado contaminado de desejos artísticos transformadores.

À CAPES, pelo auxílio financeiro com a bolsa de estudos. Viva a educação pública e de qualidade!

E aos meus realizadores, Lucia Helena e Vicente Carrilho, o fogo fátuo que persevera no meu mais íntimo e amoroso esconderijo, e que me mantém em fluxo nessa existência através dos seus ensinamentos.

## PREFÁCIO

Esta dissertação foi escrita e apresentada para defesa num momento de grande terror e poucas aspirações futuras sobre o que nós artistas podemos fazer com nossos desejos e projeções artísticas.

Tendo em vista que tudo aquilo que projetamos e sonhamos não tem qualquer previsão de normalidade, e que desse terrível momento de pandemia do novo coronavírus teremos mais uma vez que nos reconstruir como sempre fazemos em nossa área de atuação sobre o mundo, desejo que esta leitura seja minimamente capaz de provocar boas discussões e boas perspectivas para esse horizonte turvo para o qual olhamos.

O título deste trabalho é inspirado neste momento de grande possibilidade de contaminação e morte que nos abatem, mas também é fiel ao que acredito que esse coletivo, a Andaime Cia de Teatro, tem como poder, ou seja, a sua grande capacidade de contaminar e ser contaminado.

Neste ambiente de criação afetiva, a Andaime, somos frequentemente contaminados por nossos desejos particulares, e projetamos esse nosso vírus comum de vibrações performativas em uma larga escala, a cidade que nos habita, e que habitamos em troca.

Somos juntos/as, pedaços soltos de um andaime, de uma obra em contínua (des) construção. Somos muitos/as, confusos/as, complexos/as, valentes, simples, com um desejo enorme de vivenciar artisticamente o espaço urbano, seus contornos, seus traços, sua gente. Estamos juntos/as, abertos/as a transformação que toda essa conjuntura repleta de significados, a cidade e nós, pode se tornar.

*Poéticas Urbanas* é um corpo contaminado fluindo...

## RESUMO

A partir de uma análise sobre a performance *Poéticas Urbanas* da Andaime Cia de Teatro (DF), este estudo tem o objetivo de identificar a formação do discurso coletivo da companhia, proposto para a ocupação de espaços urbanos públicos. As discussões propostas no decorrer da pesquisa buscam entender o ambiente múltiplo da cidade como um elemento de composição cênica, além de estabelecer conexões com princípios corporais trabalhados pelo grupo. Acrescente-se o exercício colaborativo de trabalho combinado à presença preponderante de mulheres na companhia, desde sua criação no ano de 2008, bem como suas ações, que corroboram para discussões e apontamentos acerca do sistema sociopolítico e cultural hierárquico, a partir do acontecimento estético performativo.

**Palavras-chave:** Discurso Coletivo; Corpo Cênico; Ambiente Urbano; Processo Colaborativo; Performance

## ABSTRACT

Based on an analysis of the performance *Poéticas Urbanas* from Andaime Cia de Teatro, this study aims to identify the collective discourse formation of the company, proposed for the occupation of public urban spaces. The discussions proposed, during the research, have the purpose to understand the multiple environment of the city as an element of scenic composition, in addition to establishing connections with bodily principles worked on by the group. Added to this, the collaborative work exercise, combined with the preponderant presence of women in the company, since its foundation in 2008, as well as their actions, corroborate for discussions and notes about the socio-political and hierarchical cultural system from the performative aesthetic event.

**Key words:** Collective Discourse; Scenic Body; Urban Environment; Collaborative Process; Performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** – Andaime Cia de Teatro – *SQF Churrasco no buraco do tatu*. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Andrea Patzsch, 2009.

**Figura 2** – Larissa Mauro – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 3** – Patrícia Del Rey – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 4** – Tatiana Bittar – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 5** – Kamala Ramers – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 6** – Ana Luiza Bellacosta – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 7** – Leonardo Shamah – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 8** – Lucas Ferrari e Júlia Ferrari – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FhG0-FnNVF0>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 9** – Marília Carvalho – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Acervo pessoal – Marília Carvalho. Foto: Tahiná Diniz, 2014.

**Figura 10** – Roustang Carrilho – Desenho sobre fotografia. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Autor/a Desconhecido/a, 2016

**Figura 11** – Sede Andaime Cia de Teatro. **Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 12** – Sede Andaime Cia de Teatro/ contra-plano. **Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 13** – *Poéticas Urbanas* - Tatiana e o homem em situação de rua. **Fonte:** Frames de

vídeo (Disponível em: <<https://youtu.be/JmzYh8djbt0>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 14** – Terminal rodoviário do Plano Piloto – Brasília-DF, 2020. **Fonte:** Agência Brasília - Governo do Distrito Federal. (Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/01/05/linhas-do-entorno-ja-operam-na-rodoviaria-do-plano>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Divulgação/ Semob, 2020.

**Figura 15** – *Poéticas Urbanas*: Chapada dos Veadeiros I. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Zuleika de Souza, 2016.

**Figura 16** – *Poéticas Urbanas*: Chapada dos Veadeiros II. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Zuleika de Souza, 2016.

**Figura 17** – *Poéticas Urbanas*: Penitenciária Feminina de Porto Alegre-RS - I. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Roustang Carrilho, 2014.

**Figura 18** – *Poéticas Urbanas*: Penitenciária Feminina de Porto Alegre-RS - II. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Roustang Carrilho, 2014.

**Figura 19** – Aquecimento, Chapada dos Veadeiros - GO. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Zuleika de Souza, 2016.

**Figura 20** – Aquecimento. 12º FIAC – Farol da Barra/ Salvador-BA, 2014. **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/search/?text=poeticas%20urbanas%20>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Leonardo Pastor, 2014.

**Figura 21**–Aquecimento. 12º FIAC – Praça do elevador Lacerda/ Salvador-BA, 2014. **Fonte:** Arquivo Andaime Cia de Teatro. Foto: Autor/a desconhecido/a, 2014

**Figura 22** - Funk – Prêmio SESC - Setor Comercial Sul - DF. **Fonte:** Acervo Andaime Cia de Teatro. Foto: Autor desconhecido, 2016.

**Figura 23** - Morte/Larissa - Setor Comercial Sul-DF, 2014. **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 24** - Morte/Ana Luíza - Setor Comercial Sul – DF. **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 25** - Morte/Patrícia - Setor Comercial Sul – DF. **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 26** - Morte/Leonardo - Setor Comercial Sul – DF. **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara



Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 27** - Gatas - Setor Comercial Sul – DF. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020).

Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 28** - Tatiana e Patrícia - Setor Comercial Sul – DF. **Fonte:** Frame de vídeo. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Roustang Carrilho, 2020.

**Figura 29** - Apresentação Feira do Guará/ metrô Guará – DF. **Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Roustang Carrilho, 2012.

**Figura 30** - A faca I. **Fonte:** Acervo Andaime Cia de Teatro. Foto: Máira Zannon, 2012.

**Figura 31** - A faca II. **Fonte:** Acervo Andaime Cia de Teatro. Foto: Máira Zannon, 2012.

**Figura 32** - Tatiana e a mulher em situação de rua. I **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 33** - Tatiana e a mulher em situação de rua. II **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 34** - Mulher amamentando. **Fonte:** (Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/maydomingues/>>. Acesso em: 27 out. 2020). Foto: Mayara Domingues Monteiro, 2016.

**Figura 35** - O vestido de noiva do Léo. **Fonte:** Acervo Andaime Cia de Teatro. Foto: Vitor de Jesus, 2017.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> -----	15
<b>1 – A ANDAIME CIA DE TEATRO E O TRABALHO COLABORATIVO</b>	
1.1 - Contato e contaminação: um processo colaborativo -----	21
1.2 - Interferências, relações e história: as origens das contaminações na Andaime -----	40
<b>2 - UM PRINCÍPIO DE DISCURSO COLETIVO</b> -----	45
2.1 – Cidade/rua, sobre o lugar do desejo -----	56
2.2 - Corpos Cênicos - Corpos da Performance -----	71
<b>3 - O ACONTECIMENTO</b> -----	81
3.1 - Roteiro de ações -----	84
3.2 – Aterramento: uma relação entre o chão e a exclusão -----	98
3.3 - Subvertendo a identidade -----	109
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> -----	116
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> -----	120
<b>APÊNDICE</b> -----	123

*“As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa”.*

*(Rainer Maria Rilke)*

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é uma análise que tem seu campo de estudo provocado pela observação crítica da ação performativa intitulada *Poéticas Urbanas*, da Andaime Cia de Teatro<sup>1</sup>. Sob a perspectiva do discurso coletivo, proveniente das relações estabelecidas pelo processo colaborativo de trabalho da companhia, as discussões propostas aqui buscam evidenciar as características processuais dessa performance em que o contato e as contaminações se dão entre performers, transeuntes e o espaço urbano público.

A partir dessa linha de raciocínio, proponho análises específicas dos procedimentos de trabalho desenvolvidos nessa performance, ressaltando a influência preponderante e politizada dos corpos femininos que compõem o coletivo, e dos materiais cênicos que constituem as relações provocadas por eles nas ruas da cidade. Nesse sentido, as ideias geradas levantam questões acerca do sistema social normativo, e dos modos de silenciamento e rebaixamento das vozes que configuram a sociedade em sua diversidade social, política e cultural.

Dessa forma, o objetivo é identificar na formação coletiva e colaborativa de trabalho dessa companhia, especificamente pela performance *Poéticas Urbanas*, como é produzido o discurso coletivo comum, e como ele é difundido pela linguagem performativa/teatral no contexto do espaço urbano público.

A partir desse propósito, busco entender como, e por quais vias, os corpos cênicos estabelecem seus modos de relação com as camadas transeuntes presentes nas ruas. E identificar as características produzidas nessa abordagem performativa, que propiciam ou dificultam essas relações.

De acordo com os fatos que marcam a trajetória de apresentações da performance, também faz parte das metas desse estudo compreender os fatores de risco que são provenientes do espaço urbano, e de como são entendidos e desenvolvidos os procedimentos para suas possíveis soluções durante o ato performativo. A partir dessa ótica, busco identificar nas características do espaço urbano como o coletivo trabalha a atenção corporal voltada para a composição das ações performativas.

Proponho, ainda, analisar e discutir, a partir do roteiro de ações estabelecido para a performance *Poéticas Urbanas*, as soluções que difundem esse discurso coletivo, desde os procedimentos de preparação corporais, ensaios, até as execuções das ações.

A fim de estabelecer um plano metodológico para essa pesquisa, entendi ao longo desse processo de estudos que as razões que me levaram às discussões detalhadas acima

<sup>1</sup> Para conhecer melhor a companhia e os trabalhos do grupo, acesse: [www.andaimeciadeteatro.com.br](http://www.andaimeciadeteatro.com.br).

vibraram principalmente em princípios indutivos de investigação. Desta forma, a pesquisa parte da “análise de dados para chegar a uma teoria ou aos princípios que parecem reger a organização desses dados” (MOTTA-ROTH & HENDGES, 2010, p. 113). Sob essa perspectiva, compreendo que o material desenvolvido aqui está diretamente relacionado a uma investigação qualitativa e crítica, que incide diretamente sobre os processos composicionais de criação cênica provenientes dos arquivos da Andaime Cia de Teatro, e do meu olhar como diretor do *Poéticas Urbanas*.

Criada no ano de 2011, a performance analisada foi organizada inicialmente a partir de uma direção coletiva e executada em uma única temporada nesses moldes. Logo após esse momento, no mesmo ano, fui convidado pelo grupo a dirigir as ações. Portanto, esta pesquisa investiga questões provenientes da performance a partir desse momento em que me torno o diretor. Sendo assim, ao longo de nove anos, com uma média de cinquenta apresentações da performance *Poéticas Urbanas* em seis estados brasileiros, bem como em um país estrangeiro, foram registrados materiais videográficos e fotográficos, que servem como ferramentas para as análises. Além disso, ao longo dos dois anos de produção deste estudo, foram realizadas entrevistas com os/ as performers do *Poéticas Urbanas*, que também são utilizadas como fontes desse plano metodológico de investigação.

Desses materiais visuais utilizados, o vídeo registrado pelo artista Caê Maia - OBG filmes, em virtude de uma das apresentações da performance pelo Festival Palco Giratório do SESC/DF em 2016, tornou-se a principal fonte de referência de execução das ações, uma vez que é o único registro completo da performance. Dessa forma, sugiro ao leitor que acesse o link [<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4&t=1330s>] para ter alcance a esse material, caso não tenha tido a oportunidade de estar presente no acontecimento, e/ou para que conheça o trabalho. É importante ressaltar que, mesmo sendo o único arquivo completo da apresentação, no decorrer da projeção existem falhas curtas em tela preta; porém, com áudio em execução perfeita durante todo o tempo.

Esse e outros vídeos curtos foram utilizados nesse processo, tanto como referências dos espaços de apresentação da performance como dos encontros inusitados que foram gerados durante esses acontecimentos. Ainda foram realizadas capturas de telas nesses vídeos, que estão dispostas como figuras ao longo do texto, todas com as devidas referências e acessos por links durante a leitura. Além dos vídeos, outras imagens de profissionais distintos são utilizadas também ao longo da escrita, a fim de ampliar as produções de sentido nas discussões propostas.

Dos materiais registrados em entrevistas com os/as performers, as falas utilizadas no

diálogo com a pesquisa estão dispostas ao longo do texto. As entrevistas foram realizadas com: Ana Luíza Bellacosta (2020), Kamala Ramers (2020), Larissa Mauro (2020), Leonardo Shamah (2019), Patrícia Del Rey (2020), e Tatiana Bittar (2019), e aconteceram em dois períodos: na pré e na pós-pandemia do novo coronavírus, sempre presencialmente, porém, nesse caso, com os devidos protocolos de distanciamento e proteção recomendados pela Organização Mundial da Saúde.

Como veremos no decorrer das análises, entende-se o processo de criação e execução da performance *Poéticas Urbanas* como um movimento fluido de conexões que geram dinâmicas dentro desse processo. Por essa razão, as análises ganham direções e olhares expandidos a partir desses diálogos propostos com as performers. Como ressalta a professora e pesquisadora Josette Féral (2015), as “entrevistas e reflexões sobre a prática teatral (...) permitem acompanhar a criação (...)”, e “a importância desses vestígios é grande, já que eles contribuem para recolocar a trajetória de um determinado artista numa perspectiva mais ampla” (FÉRAL, 2015, p. 73).

Dessa forma, as entrevistas ocorreram individualmente e em duplas, e desenvolvidas a partir das ideias que cada um/a projetava no desenrolar das conversas. Sob o olhar de diretor da performance e pesquisador, senti a necessidade de pontuar, durante os encontros, algumas questões específicas sobre cada performer, de acordo com minhas referências desse processo criativo. Entretanto, o que caracteriza o trabalho de investigação por entrevista, nessa pesquisa, é a disponibilidade e abertura dos/as envolvidas, a partir de uma conversa intuitiva. Nesse sentido, além de me debruçar sobre as pesquisas individuais, pude rememorar eventos, e identificar pontos de vista de cada um/a sobre si mesmos/as, sobre a performance, e sobre o coletivo, expandindo minhas ideias relacionadas ao *Poéticas Urbanas*. Cada registro tem uma duração média de uma hora e meia.

Todos os materiais audiovisuais referenciados foram importantes mecanismos de análise, tanto para a produção de sentidos e comunicação da pesquisa, como para nortear as especificidades e singularidades que projetam o meu olhar sobre o discurso coletivo da companhia pelo *Poéticas Urbanas*.

Sendo assim essa pesquisa é dividida em três momentos. No primeiro capítulo são trabalhados princípios que contribuem para a compreensão do trabalho colaborativo como um processo de contato e contaminação dentro da Andaime Cia de Teatro. A partir dessas noções busco entender como se forma a estrutura atual da companhia, partindo das singularidades/individualidades de formações dos/das integrantes, e chegando em ideias coletivas de desenvolvimento dos processos de trabalho do grupo, que passam a ser o foco da

investigação como um todo. As reflexões que são geradas nesse início de leitura são diálogos propostos a partir da ideia de processo colaborativo abordada por Luiz Alberto de Abreu (2004) e dos processos de criação em grupo, abordados por Cecília Almeida Salles (2017).

Após estabelecer essas conexões entre as perspectivas de criação na Andaime Cia de Teatro com as formas de trabalho horizontais e colaborativas, no segundo capítulo busco inicialmente entender a partir das noções de discurso, por quais vias estão compreendidas as abordagens que o *Poéticas Urbanas* se difunde. Posteriormente, o capítulo tratará dos aspectos relacionados ao espaço urbano como lugar de desejo de atuação do coletivo, e na sequência, abordará questões acerca dos aspectos corporais que compõem a performance.

Sendo assim, ao iniciar o capítulo dois, proponho um olhar sobre a genealogia crítica do filósofo Michel Foucault (1988; 1996), especificamente nas questões da sexualidade traçadas pelo autor. Busco entender como são projetadas as ideias de cerceamento e exclusão de vozes no sistema social, e de que forma elas incidem sobre o *Poéticas Urbanas*, e à própria Andaime Cia de Teatro. Sob essa perspectiva, busco investigar na formação majoritária de mulheres dessa companhia, e do universo feminino abordado na performance, como são estabelecidas as discussões sobre as hierarquias estruturais da sociedade, que preservam princípios normativos masculinos nos discursos.

A fim de entender como essas discussões são percebidas no século 21, me aproximo dos princípios de “gênero” e “lugar de fala”, das filósofas Judith Butler (2019) e Djamila Ribeiro (2019), respectivamente, como referências feministas. Essas perspectivas são entendidas no sentido de ampliar as discussões sobre esse cerceamento de vozes no sistema social, buscando elucidar atuais de desconstrução dessa estrutura normativa e hierárquica. Além disso, nessas noções, busco aproximações entre o discurso coletivo difundido pelo *Poéticas Urbanas* e a perspectiva transeunte das ruas das cidades onde ele se projeta.

É importante ressaltar que uma das medidas que considere relevante como forma de abordagem, a partir dessas teorias, foi o uso da escrita generalizada definindo sempre o masculino e o feminino como forma. Nesse sentido, me recusei a entender a maioria, ou as generalizações da escrita, pela grafia masculina - como ainda determina a norma culta. Penso que, a partir dessa pontuação, contribuo com atuais reflexões sobre tratamentos inclusivos que vêm sendo difundidos e estudados como possibilidades de desconstrução da normatividade sexista de tratamento na linguagem. Essa pesquisa, especificamente, aborda temas e questões cruciais que discutem a supervalorização do patriarcado, em prol de uma relação baseada em equiparidades sociais. Portanto, ao longo do texto, e por se tratar de uma análise sobre a Andaime e a performance *Poéticas Urbanas*, que são constituídas por corpos e olhares

femininos/feministas, utilizarei sempre as duas formas – a masculina e a feminina – equiparadas nas abordagens.

Seguindo essas provocações, ainda proponho durante o segundo capítulo uma análise voltada ao espaço urbano como material conectivo de composição da performance. Em confluência às ideias apresentadas pelo professor e pesquisador André Carreira (2009; 2019), a cidade como dramaturgia passa a ser entendida aqui como lugar não só da execução das ações performativas como também ambiente de conexão e produção de sentidos das próprias ações.

Ao longo dessa abordagem busco nos materiais audiovisuais referências para as análises, que possibilitam uma melhor compreensão desses princípios urbanos. Sendo assim, são dispostas imagens que identificam e discutem os múltiplos aspectos da cidade, como fatores de composição no discurso do *Poéticas Urbanas*.

Outro autor que fricciona ideias, nesse sentido urbano e social, é o filósofo Mikhail Bakhtin (2008), porém, pela ótica do rebaixamento social da praça pública, a partir de sua análise ao período medieval. Sob esse olhar, poderemos perceber que as camadas populares presentes nas ruas também têm seu processo de composição desenvolvido por relações de exclusão e hierarquia.

Para finalizar o segundo capítulo, ainda serão abordadas as noções de corpo cênico da professora, pesquisadora e performer Eleonora Fabião (2008; 2010). A partir dos princípios que situam e projetam as ideias corporais da performance, nesse momento busco entender as características corporais do coletivo em uma ideia conectiva e processual. Também serão abordados os princípios de “terraplanagem”, do professor e pesquisador André Lepecki (2009; 2010), e de “corpo fenomenal/ficcional”, da teórica e pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2013). Essas combinações de elementos estão diretamente relacionadas às perspectivas do corpo cênico, e às identificações que as corporeidades do *Poéticas* realizam com o espaço urbano.

No terceiro e último capítulo dessa pesquisa, senti a necessidade de trabalhar os princípios estético-performativos que se alinham à noção de discurso coletivo. Desta forma lanço um olhar específico sobre o roteiro das ações trabalhadas no *Poéticas Urbanas*, em conformidade com o princípio de “acontecimento” performativo, também identificado nos estudos da teórica Fischer-Lichte (2019). A proposta é produzir, nesse momento final da pesquisa, fricções entre fatos ocorridos durante as ações do *Poéticas Urbanas*, tanto em relação às performers quanto às transeuntes, e ao próprio espaço urbano.

Diante dessa perspectiva, essas especificidades do acontecimento serão tratadas em



dois momentos. No primeiro, busco identificar relações processuais com pessoas em situação de rua. Esses corpos presentes nos ambientes urbanos, excluídos e invisibilizados por uma condição de miséria e/ou infortúnio, normalmente são provocadores de sentidos e de composição durante a realização das ações do *Poéticas*. Nesse sentido, busco entender como são projetados os alinhamentos discursivos da companhia, pela perspectiva do rebaixamento e exclusão sociais, e de que maneira os/as performers se relacionam com os corpos excluídos na prática teatral performativa.

No segundo momento, trago uma questão importante do *Poéticas Urbanas*, que surge dentro do coletivo e se difunde pelas ruas. O fato é determinado pela entrada na performance de um corpo masculino cisgênero<sup>2</sup>, nesse caso, do performer Leonardo Shamah. Considero importante essa reflexão, principalmente por se tratar de um tema que tem desdobramentos friccionados com as abordagens que abarcam o princípio de discurso do coletivo. A ideia, nesse sentido, busca entender como são produzidos os alinhamentos de pensamentos no coletivo, a partir das divergências de opinião.

Os apontamentos finais dessa pesquisa são direcionados tanto a coletivos que estabelecem relações horizontais de trabalho quanto a artistas em geral que pensam seus materiais a partir de relações conectivas e processuais de contato e contaminação. Os desdobramentos das análises partem desse processo de entendimentos coletivos abordados aqui, direcionando um olhar sobre a importância de investigação das singularidades dos indivíduos/artistas.

Por fim, é importante ressaltar que durante todo o texto, utilizarei os termos performance e performer para me referir ao *Poéticas Urbanas* e seus/suas integrantes. Essa escolha está baseada no princípio estético-performativo apresentado no terceiro capítulo, e vinculado às ideias que a Andaime Cia de Teatro desenvolve em seus trabalhos. Ainda que a formação dos/das integrantes da companhia seja, em sua maioria, em interpretação teatral, esses princípios performativos já estão vinculados aos trabalhos do grupo de forma fluida. E, portanto, não me interessa aqui em provocar discussões sobre o que é ou não é performance, ou sobre as intersecções entre o teatro e a performance - como analisa a autora Josette Féral (2015), ou mesmo Renato Cohen (2004) - senão de entender os desdobramentos provocados por esses princípios que são difusos e caracterizam o trabalho em análise.

<sup>2</sup> O corpo cisgênero é relativo à sua biologia de nascimento. Quando um homem ou uma mulher se entendem e se aceitam a partir do seu sexo biológico, suas acepções sociais/relacionais são também conduzidas por essas perspectivas. No *Poéticas Urbanas* esse entendimento está vinculado à todos/as integrantes que se reconhecem por seus corpos cisgêneros. Portanto, as discussões levantadas no decorrer do texto, e que incidem sobre as questões da sexualidade, são baseadas nessa ideia.

## 1 – A ANDAIME CIA DE TEATRO E O TRABALHO COLABORATIVO

### 1.1 - Contato e contaminação: um processo colaborativo

A Andaime Cia de Teatro, criada no ano de 2008, é um coletivo de nove artistas, que em sua maioria tem formação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília – UnB/DF. Conforme figura 1, podemos ver a maioria do grupo descendo o “buraco do tatu” - grande avenida de cruzamento central da capital do Brasil - em virtude de uma das intervenções do grupo denominada *Churrasco no buraco do tatu*, pelo projeto *Serpentes que Fumam* - 2009. Da esquerda para a direita temos Kamala Ramers, Patrícia Del Rey, Roustang Carrilho, Larissa Mauro, Tatiana Bittar, Ana Luiza Bellacosta e Lucas Ferrari. As outras duas integrantes que não aparecem na imagem, as musicistas Júlia Ferrari e Marília Carvalho, completam a formação atual da companhia, que se caracteriza por uma preponderância de mulheres.



**Figura 1** – Andaime Cia de Teatro – *SQF Churrasco no buraco do tatu*. 2009

Além dessa característica evidente de um grupo majoritariamente composto por mulheres, a Andaime é constituída por diversas singularidades de seus/suas integrantes, dadas as perspectivas de trabalho que cada um/a desenvolveu ao longo do seu processo de

formação. Essas características são compreendidas tanto pelas funções que as pessoas exercem no grupo quanto por suas pesquisas particulares da linguagem teatral fora da companhia. Desta forma o coletivo tem pesquisas distintas nas seguintes áreas: dramaturgia, elaboração de projetos, produção, cenografia e figurino, comicidade, música, performance, entre outras. Contudo, todas essas características unidas e dispostas ao exercício artístico de criações teatrais/performativas contribuem para a forma colaborativa de trabalho desta companhia.

De acordo com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2004)<sup>3</sup>, o processo colaborativo de criação “busca a horizontalidade nas relações entre os criadores”, e isso significa que não existem “hierarquias pré-estabelecidas” e “exclusividades” no modo de atuação de cada membro do coletivo (ABREU, 2004, p. 1). Na Andaime, esses princípios são adotados nas relações de trabalho, e os conhecimentos singulares que compõem o grupo são frequentemente aplicados de forma equiparada, sem que um/a ou outro/a detenha poderes de decisão no processo criativo.

A Andaime Cia de Teatro tem sua formação em uma ordem cronológica que será abordada e discutida mais adiante. Nas próximas páginas apresentarei brevemente cada integrante por sua perspectiva particular de trabalho, para posteriormente observarmos como procedem os modos de atuação coletiva do grupo pela ótica do trabalho colaborativo.

Os desenhos que ilustram as apresentações dos/as componentes do coletivo foram especialmente desenvolvidos por mim para este estudo a partir da técnica de desenho sobre fotografia. As fotos que inspiraram os desenhos foram retiradas de frames de vídeos da performance *Poéticas Urbanas*, exceto a imagem da musicista Marília Carvalho, que foi cedida pela integrante.

É importante lembrar que o artista Leonardo Shamah esteve como integrante do *Poéticas Urbanas* em apenas três apresentações da performance, as mais recentes. Porém, considero que sua entrada tem pontuações necessárias a serem abordadas no decorrer desse estudo.

Sendo assim, pela ordem de chegada no grupo temos:

<sup>3</sup> O texto em análise é o artigo *Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação*, publicado nos Cadernos de ELT – número 2, junho/ 2004, revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André. As páginas de referência seguem a ordem de impressão. Disponível em: <[www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/freecomponent9545content77392.shtml](http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/freecomponent9545content77392.shtml)>. Acesso em: 27 out. 2020.

**Larissa Mauro****Figura 2**

Atualmente criadora e gestora do primeiro Festival Frente Feminina do Distrito Federal, Larissa é atriz formada pela Universidade de Brasília, com mestrado em Atuação na *East 15 Acting School* em Londres. Além de atuar, Larissa também é produtora em linguagem audiovisual, e juntamente com Patrícia Del Rey, é co-criadora da Andaime Cia de Teatro.

**Patrícia Del Rey****Figura 3**

Atriz, produtora teatral e escritora/poetisa, Paty - como costumamos chamá-la - também integra o Coletivo Transverso, para o qual produz materiais literários para intervenções nos ambientes urbanos. Escreveu e publicou o livro *Entreaberta:(sf.) ato de entreabrir; descobrimento do céu em um dia enevoadado* (2011), que é a inspiração da Andaime para a criação da performance *Poéticas Urbanas* aqui em análise. A partir deste livro, o grupo criou materiais cênicos/performativos para intervir sobre a cidade no ano de 2011.

**Tatiana Bittar****Figura 4**

Atriz e pesquisadora da linguagem performativa teatral, Tati - como o grupo se refere carinhosamente a ela - é produtora, e possui um vasto currículo de elaboração e gerenciamento de projetos artísticos. Atualmente tem um estudo sobre a performance como linguagem, no qual investiga questões de gênero pelo princípio do feminismo.



**Kamala Ramers****Figura 5**

Atriz/performer e produtora cultural, Kamala também é gestora de equipes em diversos projetos artísticos da capital. Atualmente é mestranda no departamento de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, investigando a linguagem das ações performativas da Andaime Cia de Teatro no projeto de pesquisa: *Serpentes que Fumam: a busca do sensível por meio das ações performativas da Andaime Cia de Teatro*.

**Ana Luiza Bellacosta****Figura 6**

Atriz/palhaça, a Nega - como a chamamos, ganhadora de vários prêmios de interpretação em linguagem cômica, é também produtora cultural no Distrito Federal. É criadora do *Cabaré da Nega* onde realiza diversos números circenses com seus convidados. Tem um projeto de pesquisa no qual pretende discutir a comicidade no circo tradicional, com foco na mulher negra – palhaça.



## Leonardo Shamah



**Figura 7**

Artista da cena, e da performance, Leonardo é licenciado em Artes Cênicas pela UnB/DF. Atualmente se ocupa em escrita, colagem e movimento. É artista parceiro no EstudiofitacrepeSP, e integra as equipes de produção da atriz Denise Fraga e da Cia Brasileira de Teatro, na cidade de São Paulo-SP. Leonardo se desvinculou da Andaime Cia de Teatro neste ano de 2020 durante a pandemia do novo coronavírus.

**Lucas Ferrari e Júlia Ferrari****Figura 8**

Irmãos multi-instrumentistas, Lucas está na Andaime desde o primeiro espetáculo, o *(des) esperar*, e Júlia, desde o *Poéticas Urbanas*. Ambos são cantores/instrumentistas e trabalham na criação e execução de toda a parte musical dos projetos da companhia, juntamente com a flautista Marília Carvalho.

**Marília Carvalho****Figura 9**

Marília é formada em Flauta Doce, Flauta Transversal e Arranjo pelo Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), onde também é professora de Flauta Doce e Teoria Musical. É licenciada em Música pela Universidade de Brasília – UnB, e Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente é doutoranda em Teoria e História no PPGMUS-UDESC. Também atua na concepção e execução ao vivo de trilhas sonoras para teatro e dança. Além da Andaime Cia de Teatro, integra a Cia Os Buriti desde 2012, e destaca-se como integrante fundadora da banda de música folk irlandesa *Tanaman Dúl*. Marília é criadora dos arranjos e melodias da performance do *Poéticas Urbanas*, juntamente com Lucas Ferrari.

**Roustang Carrilho****Figura 10**

Ator - performer, é diretor do espetáculo *Poéticas Urbanas*, e desenvolve esta pesquisa de mestrado no PPG/CEN da Universidade de Brasília. Premiado diversas vezes nas categorias de cenografia e figurino, também produz, desde sua graduação em Artes Cênicas em 2006 pela mesma instituição, trabalhos profissionais de direção de arte para espetáculos, performances, shows, cinema, dança, etc. Também é aluno do curso de Canto Popular da Escola de Música de Brasília – EMB/DF.

Agora que já conhecemos os/as artistas que integram e/ou integraram a Andaime, podemos começar a analisar os princípios que norteiam essa equipe de criadores/as para o desenvolvimento de sua linguagem artística.

No ano de 2020, este em que vivemos a incerteza e a dor de um mundo de mortos pela pandemia do novo coronavírus, completamos e comemoramos treze anos de existência da Andaime Cia de Teatro no Distrito Federal. Mesmo diante da dor de tantas perdas e da incoerência de um governo que insiste em fechar os olhos para o dramático painel desta pandemia, estamos felizes por saber que há muita luta e resistência no propósito que vivemos como grupo, na cidade de Brasília que habitamos, e nas diversas cidades que já percorremos em outros estados brasileiros e fora do Brasil, pela trajetória dos projetos da companhia.

Com diversos espaços culturais fechados na nossa e em outras cidades do país, mantemos em funcionamento há dez anos, de forma resistente, uma sede/escritório (figuras 11 e 12), na 216 Norte - região do Plano Piloto de Brasília.



**Figura 11** – Sede da Andaime Cia de Teatro. 2020.

O espaço é uma pequena sala alugada que dispõe de mesas de trabalho, equipamentos eletrônicos, armários para estocagem de materiais cenográficos, vestuários e de iluminação. Apesar de ser um espaço pequeno, conseguimos realizar encontros, oficinas, festas e ensaios. Ao longo de dez anos, tem sido o ambiente onde co-existimos em parcerias de contato e contaminação artísticas.





**Figura 12** – Sede da Andaime Cia de Teatro/contra-plano. 2020.

É interessante pensar nesse coletivo pela perspectiva da contaminação, uma vez que trabalhamos em direções que se aproximam da concepção lexicológica do termo. Pela etimologia, a palavra<sup>4</sup> contaminação quer dizer nódoa, mancha, e define-se pela transmissão nociva e infecciosa por contato. No sentido figurativo é a influência de algo/alguém, sobre alguém/algo. Interesse-me por essas definições, principalmente quando penso nas relações entre elas e os princípios dos mecanismos de trabalho colaborativo construídos em redes de criação pela companhia. Pelo aspecto etimológico do termo - contaminação como mancha - entende-se que existe uma relação de características distintas em uma mesma superfície. Um corpo agindo e interferindo em outro. Nesse caso, a presença de dois elementos distintos em uma mesma superfície denota processos híbridos de relações, que de forma análoga, podem ser percebidos na constituição da Andaime Cia de Teatro, assim como em outros grupos teatrais, nos quais organismos de origens diversas e singulares habitam o mesmo ambiente de trabalho em processos de interferência contínua.

Pela definição, contaminação como uma transmissão nociva de germes por contato, entende-se que um corpo contagia outros corpos pela relação de proximidade, de toque. Sob essa perspectiva de transmissão por contato, podemos sugerir que nos modelos de trabalho colaborativo das companhias teatrais, ou mesmo nas relações teatrais como um todo, as contaminações se dão também pelo contato de pele com pele dos corpos, e conseqüentemente pela difusão cognitiva dos outros sentidos. Essa ideia está relacionada ao que o sociólogo e professor David Le Breton (2016) aborda sobre “o tato, ou o sentido do contato”, como uma relação de inteireza. A partir desse sentido tátil em específico, o autor nos leva a entender que

<sup>4</sup> A Etimologia e definições foram extraídas do dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1993).

é a partir dele que é possível a relação com o mundo. Por essa ótica ele diz que:

O sentido tátil engloba o corpo em sua inteireza, espessura e superfície, ele emana da totalidade da pele, contrariamente aos outros sentidos mais estreitamente localizados. Permanentemente sobre todos os lugares do corpo, mesmo dormindo, sentimos o mundo circunstante. O sensível é em primeiro lugar a taticidade das coisas, o contato com os outros ou os objetos, o sentimento de estar com os pés no chão. Através de suas peles incontáveis, o mundo nos ensina sobre suas constituintes, seus volumes, suas texturas, seus contornos, seu peso, sua temperatura (LE BRETON, 2016, p. 203).

De acordo com Le Breton, o tato, ou o sentido do contato se difunde de maneira sensível e ampla, pois somos feitos/as inteiramente de peles, de camadas de superfícies capazes de perceber o mundo, e a nós mesmos/as por inteiro. Por essa perspectiva, as relações acontecem em um constante processo de tocar e ser tocado, de contaminação por contato. E dessa forma, como diz o autor, “a qualidade da relação com o mundo é em primeiro lugar uma questão de pele” (LE BRETON, 2016, p. 261).

Ainda sob a perspectiva do contágio por contato, mas agora pelo aspecto nocivo compreendido pela definição da palavra, percebo que também existem os riscos nessas interações de elementos transmitidos pelas pessoas no coletivo de trabalho. Veremos, mais adiante, que é justamente pela particularidade e singularidade provenientes das partes nessas relações de grupo que reside o processo infeccioso. E que, assim como na relação biológica, para prevenir e tratar as infecções, é necessário pensar também em profilaxias que sustentem a existência saudável dos processos colaborativos.

Por fim, pelo sentido figurativo do termo *contaminação*, em que se sugere uma influência de algo sobre alguém, percebo que nos processos em que se estabelecem formas horizontais de trabalho, as interferências de uma pessoa sobre a outra são contaminadoras, até mesmo sobre o todo no mesmo ambiente de trabalho, pois partem do princípio da singularidade de experiências que formam o/a sujeito/a projetando-se no corpo coletivo.

De maneira concisa, entende-se aqui que a contaminação, independente das definições, compreende a relação de dois corpos, ou mais, agindo e reagindo pela interferência de informações.

Um outro aspecto que considero importante nessa integração entre singularidades e grupos coincide com a análise da pesquisadora Christine Greiner (2005). Em seu estudo, que reúne de forma ampla diversos conceitos que permeiam as noções de corpo, a autora nos leva a perceber de maneira fundamental as relações entre corpo biológico e corpo cultural, pois, dessa forma, podemos compreender a dimensão da perspectiva corporal como um sistema de informações.

Desse raciocínio provocado por Greiner, corpos não se dão apenas por sua estrutura fisiológica/biológica isolada, mas também por seus aspectos cognitivos, capazes de produzir e reproduzir informações fluidas, gerando imagens em constante comunicação e conexão com o ambiente. Ela diz, em análise aos materiais do neurocientista António Damásio, que:

[...] a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver. Isso tudo estaria relacionado também à dramaturgia de um corpo, uma vez que tudo se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido (GREINER, 2005, p. 80).

De acordo com a autora, percebo que um corpo estará sempre em processo de transformação, também, por sua relação com o ambiente e pelas ações produzidas por ele constantemente. Essa análise propicia um entendimento importante para essa perspectiva de corpos em contaminação no ambiente de trabalho colaborativo que proponho aqui, pois trata-se exatamente de entender que estes corpos estão em conexões diversas e constantes. E que a dramaturgia que se constrói pelas interações de corpo a corpo se dá

[...] a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p. 81).

Dessa forma, o ambiente, os corpos, as ideias, quando contaminados, passam a ser compreendidos não mais por uma relação separada de “dentro-fora”. E o processo colaborativo de trabalho, portanto, é um exercício processual de estados em transformações, que partem dos/das sujeitos/as em direção ao grupo e do grupo em direção a eles/elas.

A respeito desse princípio de relações e do ponto de vista crítico ao processo colaborativo abordado por Abreu (2004), entendo que a característica que marca essa forma de interação é dialógica na sua definição. Ele diz que a partir da concepção do trabalho colaborativo “a confrontação e o surgimento de novas ideias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os motores de seu desenvolvimento”, e continua numa constatação sobre esse processo, que se trata de “uma relação criativa, baseada em múltiplas interferências” (ABREU, 2004, p. 8).

Interferir, nesse caso, manchar de nódoas o outro com a singularidade própria dos/das integrantes do coletivo, é um processo de contaminação natural de grupos que exercem esses procedimentos de criação em rede colaborativa. E por se tratar de um movimento contínuo de



desenvolvimento, essa forma de trabalho requer uma necessidade de se pensar, ouvir e dialogar com as singularidades desses/as componentes.

Para Abreu, a interferência crítica contínua sobre os indivíduos pode ser nociva do ponto de vista das individualidades, e nesse sentido o autor questiona: “Como conciliar, então, o aparente paradoxo de fomentar o impulso criativo dos indivíduos dentro do grupo e ao mesmo tempo preservar a permeabilidade das ideias?” (ABREU, 2004, p. 8).

Essa pergunta é muito interessante, do ponto de vista das criações em rede colaborativa, pois percebo, pela experiência que desenvolvi ao longo dos meus processos de produções cenográficas e de indumentárias para outras companhias, que quando essas conexões entre as partes de um processo não ocorrem, as trocas tornam-se menos efetivas. Essas partes passam de uma relação conectiva e relacional de informações, que visam o todo, para relações específicas e fechadas em si mesmas, onde o objetivo da criação torna-se a própria parte.

Esse tipo de relação destacada de um processo, na qual se espera resultados específicos, e não se dialoga efetivamente sobre o objetivo geral, acaba por estabelecer mecanismos de criação repetitivos e maçantes nos processos. Desta forma, as relações se caracterizaram por eventos passageiros, em que as interferências deixam de ser contínuas, pois, obviamente, as partes não se deixam contaminar, e os resultados podem ser percebidos de maneira que se sobressaíam as individualidades. É comum nesse tipo de obra a evidência de uma ou outra categoria, como uma luz muito “espetaculosa”, ou um figurino que não corresponde ao movimento dos bailarinos, mas é lindo esteticamente, ou mesmo uma cenografia que não casa com a narrativa e/ ou com os figurinos, etc.

Voltando à pergunta de Abreu, como conciliar então, de um lado, o impulso criativo do indivíduo no grupo, e de outro a ideia de manter uma frequência de interações criativas entre o coletivo e o indivíduo? Nesse caso, de acordo com o autor, se dará pela compreensão de que nessa forma de trabalho não se pode instituir regras de interferência entre equipes e que cada processo dependerá do “amadurecimento do grupo e da confiança entre os envolvidos” (ABREU, 2004, p.7).

Na entrevista realizada com a performer Tatiana Bittar, da performance *Poéticas Urbanas*, a criadora menciona outro aspecto que dialoga com a ideia de Abreu, ela diz que “só dá para trabalhar junto, durante muito tempo, com pessoas quem você admira como profissionais, (...) e porque depois de algum tempo a gente começa a se amar” (BITTAR,

2019).<sup>5</sup> Esta fala da performer provoca uma reflexão sobre o processo colaborativo, que vai além do exercício profissional a que ele se destina, e que, como ela diz, se trata também de admirar/amar as pessoas que estão ao seu lado por tanto tempo em exercícios de contaminação recíproca.

Não se trata aqui de romantizar os aspectos de um exercício realizado por várias mãos, pelo contrário, entende-se que a partir da confiança no outro, e na admiração recíproca das características que diferem os integrantes dos processos de criação em grupo, também é necessária uma compreensão e atenção “maduras” sobre as suas diferenças, e principalmente sobre o que elas podem desencadear como aspectos positivos, e/ou negativos, nos coletivos de criação.

No estudo em que Cecília Almeida Salles (2017) trata dos processos de criação em grupo, assunto que dá nome ao livro, a autora nos direciona logo nas primeiras páginas para uma perspectiva de trabalho colaborativo que é transdisciplinar. Nesse caso, entender os processos de criação em grupo - suas formas de atuação conjunta, suas partes e os seus procedimentos de trabalho - são análises que permitem um entendimento maior, tanto das especificidades dos sujeitos, como do contexto geral da criação.

Para elucidar essas relações de singularidades, e de como a confiança pode ser estabelecida nessas relações de trabalho, usarei um exemplo da autora, em que a atenção está voltada para a cumplicidade entre atriz e figurinista. Nos relatos e olhares da figurinista Sophia Jobim em relação à Bibi Ferreira, em 1946, Salles (2017) nos leva a perceber que as criações e processos individuais, dentro do coletivo, permitem que as partes interajam no sentido da produção como um todo. No exemplo, Sophia, que não pôde estar na estreia do espetáculo, deixa no camarim da atriz, juntamente com a roupa da personagem, o croqui da vestimenta com diversas anotações. Além das instruções de uso da roupa, havia sugestões de Sophia que apontavam indícios de época e procedimentos de etiqueta do traje em questão, direcionando Bibi Ferreira não apenas para o ato de se vestir, mas também para um comportamento apreendido pela roupa que faz referência a uma outra época.

A ideia no exemplo da autora é que o processo de criação da figurinista e sua equipe, necessariamente, contribuiu para o desempenho do trabalho individual da atriz, que se deixa contaminar pelas interferências particulares do trabalho de Sophia, bem como direcionou o trabalho de outras equipes no decorrer da criação do espetáculo (Salles, 2017).

As trocas entre as particularidades das equipes descritas por Salles neste exemplo são

<sup>5</sup> BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.

de todo modo contaminadoras, mesmo que não se situem, pela época, no conceito de trabalho colaborativo. Essa forma de trabalho horizontal foi desenvolvida e adotada somente algumas décadas depois do exemplo da autora. Porém, independentemente dessa distância entre o que já se esboçava como forma, e o que não se elaborava conceitualmente, podemos perceber que esses modos de trabalho, nos quais há uma projeção de interferências entre as partes, são de toda maneira provocadores de concepções híbridas, que são projetadas nas obras.<sup>6</sup> Talvez, naquele momento de Bibi e Sophia, já fossem provocadas e apontadas, nas relações de trabalho, práticas necessárias de ampliação da cadeia de trabalho artística, no sentido de uma descentralização de informações dentro dos processos.

A criação em rede, de acordo com Salles (2017, p. 17) “coloca em crise a natureza eminentemente individual dos processos”. Seguindo o raciocínio do filósofo norte-americano Vincent Colapietro, ela diz que quando indivíduos se conectam em grupo, essas relações estão associadas ao fato de que:

[...] o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade (SALLES, 2017, p. 38).

Em outra afirmação, e agora seguindo as ideias do sociólogo italiano Domenico De Masi, ela diz que “o verdadeiro sujeito histórico da criação não é o homem, mas a sociedade” (SALLES, 2017, p. 21).

Entendo as colocações da autora ao perceber que, na Andaime por exemplo, as contaminações entre os indivíduos são iniciadas por um desejo comum de trabalhar em grupo, como afirma a performer Larissa Mauro. Ela diz em entrevista para este estudo, que no momento em que toma a decisão de montar uma companhia de teatro, juntamente com Patrícia Del Rey, “que fazer teatro em grupo seria uma segurança como atriz” em contraposição a “ser uma atriz avulsa (...) sempre à espera de um convite” (MAURO, 2020).<sup>7</sup> O fato é que Larissa e Patrícia percebiam em suas relações acadêmicas de trabalho teatral iniciais que a produção em rede colaborativa produzia esse sentido de comunidade/sociedade que Salles analisa. Nesse sentido, produzir juntas e conectadas gerava perspectivas de segurança entre elas, pois se trata exatamente de uma comunhão de ideais e afetos.

Sendo assim, quando esta rede de trabalho se forma, ela passa a ser compreendida nos

<sup>6</sup> No capítulo 2 discorro com mais especificidade sobre o princípio de hibridismo, dado pelo professor Nestór García Canclini (2015). A ideia central do termo parte de sua análise sobre as estruturas e práticas socioculturais que se difundem provocando novos modelos no contexto das sociedades - neste caso, às culturas das sociedades latinas.

<sup>7</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.

seus procedimentos de trabalho por uma relação horizontal e dialógica. E o grupo se torna uma pequena comunidade de trocas constantes, que ora preserva as características dos sujeitos, ora as transforma pelo contínuo processo de contato e contaminações. Na Andaime, o trabalho, desde os procedimentos de escritório, até a execução dos espetáculos/performances, se configura por uma grande rede colaborativa de criação contaminada.

Vejamos agora, de forma mais pontual, como este coletivo foi criado, ampliado e desenvolvido pela perspectiva da contaminação e do exercício de colaboração, após ser gerado no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

## 1.2 – Interferências, relações e história: as origens das contaminações na Andaime

O surgimento da Andaime Cia de Teatro se deu após um trabalho prático de conclusão de curso na Universidade de Brasília, realizado no ano de 2007. O espetáculo criado naquele momento, o *(des) esperar* - livremente inspirado na obra *Esperando Godot* de Samuel Beckett -, é o primeiro das seis obras<sup>8</sup> que a companhia mantém ativas e em processo de circulação.

Daquele momento da criação universitária até a execução da performance *Poéticas Urbanas*, algumas transformações e interferências importantes aconteceram neste coletivo. A primeira transformação é a mudança dessa formação universitária inicial, que é dada pela divergência dos desejos específicos das integrantes. O distanciamento entre as estudantes ocorreu um ano após elas concluírem a graduação em Artes Cênicas. Das quatro mulheres, Larissa Sarmiento e Savina João deixaram a proposta de trabalharem juntas como coletivo, mas Larissa Mauro e Patrícia Del Rey mantiveram-se firmes nesse ideal.

Havia nas recém-formadas não só a intenção de formar um grupo, mas o desejo por essa formação também estava baseado na necessidade que elas tinham de trabalhar colaborativamente, ao contrário de suas colegas de curso que optaram por uma busca de carreiras solo no circuito Rio de Janeiro/RJ – São Paulo/SP. O princípio de criar como grupo colaborativo é a primeira característica comum da Andaime Cia de Teatro.

Larissa Mauro, em entrevista, afirma que o convite realizado às futuras integrantes da Andaime tinha o objetivo claro de que não se tratava de uma substituição das atrizes Savina João e Larissa Sarmiento no espetáculo, mas de uma criação de companhia de teatro. Esta perspectiva de trabalhar em grupo vinha de uma admiração voltada a coletivos de trabalho que ganhavam projeção e destaque no país, como o Grupo Galpão, de Belo Horizonte/MG, a Cia dos Atores, do Rio de Janeiro/RJ, o Teatro da Vertigem, de São Paulo/SP, entre outros. (MAURO, 2020).<sup>9</sup>

Para dar sequência ao espetáculo criado na Universidade, Larissa Mauro e Patrícia Del Rey decidem convidar outras duas atrizes. Essa ideia de manter um grupo de mulheres é entendida pela proposta que o espetáculo *(des) esperar* tem de re-visão do texto de Beckett.<sup>10</sup> As personagens, na versão delas, e em contraproposta à *Esperando Godot*, são mulheres, e seus desejos permeiam reflexões subjetivas e filosóficas de imagens arquetípicas femininas, e

<sup>8</sup> Além do *(des) esperar* (2007), os outros trabalhos do grupo são: *Serpentes Que Fumam* (2009); *Poéticas Urbanas* (2011); *Saci é Uma Peça!* (2013); *Dois ou Três Dedos* (2015); e *Après Depré* (2017). Segue o endereço eletrônico para acessar os trabalhos da companhia: [www.andaimeciadeteatro.com.br](http://www.andaimeciadeteatro.com.br).

<sup>9</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.

<sup>10</sup> Durante o espetáculo, as atrizes, que esperam a chegada de alguém, projetam, pela descrição das falas, a figura idealizada de uma mulher, “ela”.

a espera marcada pelo contexto que o autor aborda é por alguém desse universo, no caso “ela”.

Esse princípio de fala feminina, desenhado por um elenco de corpos de mulheres, é uma proposta que possibilita o fortalecimento do discurso inverso ao da supremacia masculina e branca, que ainda permanece no contexto das estruturas sociais. Discutirei essa ideia mais adiante, no capítulo dois, onde será analisado o princípio do discurso coletivo.

Podemos identificar, nessa formação inicial e acadêmica, um sentido comum de desejos das jovens atrizes, recém-formadas. Por essa perspectiva, suas ideias vão além de uma proposta de criar um grupo de teatro, elas permeiam desejos e intenções objetivas de seus posicionamentos de fala como artistas. Nesse caso inicial de formação, essa fala é circunscrita pela necessidade que elas vêm de evidenciar seus posicionamentos como mulher/artista na obra de Beckett. Essa perspectiva ganha força e corpo pela inclusão no grupo de mais três mulheres, Kamala Ramers, Ana Luiza Bellacosta, e Tatiana Bittar.

Kamala e Ana Luiza entram para o coletivo como elenco do *(des) esperar*, e também para compor o grupo desejado. Com a finalização do projeto de diplomação, o espetáculo, que foi orientado pela professora e pesquisadora Felícia Johansson do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, também precisava de uma pessoa para ocupar a função de direção. Dessa forma, Tatiana, que já trabalhava na equipe de figurino, é convidada a dirigir o *(des) esperar*.<sup>11</sup> Essa formação se torna então a Andaime Cia de Teatro. Cinco mulheres, dedicadas ao exercício teatral coletivo e colaborativo, em que os alinhamentos das particularidades de cada uma se dão na formação de um grupo de teatro em que todas são mulheres e produtoras culturais, além de atrizes.

A propósito, a produção cultural, é preciso dizer, é outra característica comum que se torna evidente entre essas mulheres da recém-criada Andaime Cia de Teatro. Neste momento inicial da história do grupo, elas já trabalhavam com produção, tanto em eventos teatrais de grande porte, como o Festival Internacional Cena Contemporânea - DF, bem como em outras produções de teatro e cinema da capital.

Acredito que essa seja a característica que mais se evidencia como perfil comum da companhia até hoje, pois é a partir do entendimento e da experiência em produção que o grupo estrutura seus processos de criação e manutenção da sede de trabalho.

Mas essa característica por si só não define a forma de interações e contaminações da

<sup>11</sup> Durante o processo acadêmico do *(des) esperar*, Tatiana trabalhou na equipe de figurino do espetáculo. De acordo com Larissa Mauro, ela entrou primeiro como um “olhar de fora” para organização e fluência das ideias, e posteriormente para dirigir o trabalho de forma colaborativa.

companhia. Outros fatores também contribuem para esse processo de trabalho. De acordo com a análise de Luis Alberto de Abreu, até meados dos anos noventa, muitas funções dentro do processo colaborativo de trabalho eram exercidas de forma aglutinada por alguns profissionais. Segundo o autor, a figura do diretor/encenador ganhou grande espaço nesse processo, o que tornava esses profissionais “verdadeiros criadores do espetáculo, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados” (ABREU, 2004, p. 2).

Antes dessa forma colaborativa de trabalho ganhar espaço nas companhias teatrais dos anos oitenta, uma vertente de “criação coletiva” dos anos setenta passou a ter uma participação generalizada dos integrantes das companhias nos processos de criação. Toda a produção do coletivo, nessa época, era baseada na combinação de diversas posturas e opiniões. Porém, esse modelo de trabalho passou por avaliações, principalmente de metodologia, visto que, muitas vezes, o processo se tornava “nebuloso” diante de tanta produção de materiais, sem alguém que pudesse organizá-los (ABREU, 2004).

Já nos anos noventa, o processo colaborativo ganha novas perspectivas, tanto pelo trabalho do Teatro da Vertigem, de São Paulo, como dos estudos da Escola Livre de Teatro de Santo André, em que o espetáculo e o público se tornam os motes de debate para toda a criação. Essa reformulação para um pensamento e modo colaborativos de trabalho

[...] afasta a ilusão narcisista de que toda complexidade do fenômeno teatral possa ser reduzida a um único artista (seja ele dramaturgo, diretor, ator ou outro qualquer). Arte teatral, dentro desse conceito, não é apenas expressão do artista (qualquer que seja ela), mas uma complexa relação entre a expressão do artista e o público (ABREU, 2004, p. 5).

De acordo com Abreu, pensar a criação, tendo como foco o espetáculo e o público, torna-se fator fundamental para que o processo colaborativo se alinhe diante da vasta produção das partes no trabalho. O autor ainda afirma que não se trata de entender esse modo de trabalho como uma estrutura sem eixos; pelo contrário, os eixos centrais de uma criação podem estar associados a uma figura específica do coletivo, mas isso não significa que esta figura detenha as decisões finais.

Contudo, entendo que a função da produção, no caso específico da Andaime Cia de Teatro, é, dentro dessa especificação, a área de conhecimento que compreende de forma mais ampla o contexto geral das partes, e de certa forma um eixo de ligação. Normalmente os processos da Andaime são guiados por uma ou duas pessoas que escrevem os projetos e os conduzem até a execução da obra e sua prestação de contas. Esse trabalho, no início, era realizado de forma mais centralizada, e com o passar dos anos ganhou mais abertura numa

espécie de rodízio.

Isso significa que, a partir dessas cabeças produtoras, são distribuídas tarefas, estabelecidos prazos e exercidas as dinâmicas que projetam a obra final. Sendo assim, a produção passou a ser compreendida como uma área do processo colaborativo que abarca um conhecimento amplo de todo o trabalho desenvolvido para as criações em rede na Andaime Cia de Teatro.

Essa conexão de conhecimentos comuns, ou seja, produtores/as de cultura num mesmo ambiente de trabalho, estabelece para o grupo um perfil que culmina numa associação de ideias comuns, alinhadas. É a partir destes mecanismos de trabalho que o espetáculo *Poéticas Urbanas*, por exemplo, acontece por nove anos, com mais de cinquenta apresentações no currículo. O tema, as formas de abordagem, os procedimentos de ensaio, os princípios de atuação performativa, todos esses elementos presentes na performance são sempre atravessados, desde a criação, pela perspectiva da crítica, mas com a atenção geral da produção, que atualmente é rotativa.

Ao longo dos treze anos de existência da Andaime desenvolvemos um cronograma anual com dois encontros semanais. Nos reunimos às terças e quintas-feiras, com o propósito de dialogar, exercitar, ensaiar, projetar e festejar. É um processo contínuo de troca de informações. Na sede de trabalho, esse ambiente de tamanho reduzido, a proximidade vai além do sentido burocrático de trabalho, pois estabelece relações de amizade e afetividade comunitárias. Nesse sentido, as proximidades e trocas também são caracterizadas por afetividades de corpo a corpo.

A sede também é um lugar de encontros com outros grupos da cidade que estão em frequente relação de troca com o coletivo. Principalmente quando esses grupos desenvolvem princípios de trabalho colaborativo. Em épocas de lançamentos de editais públicos, por exemplo, convocamos grupos externos e artistas em geral para utilizarem o espaço, que é equipado com internet, impressora e mesas individuais e coletivas. Entendemos que essa abertura gera novas perspectivas sobre as discussões que nós todos/as, juntos/as fazemos sobre a arte, sobre a cidade e sobre nós mesmos/as.

É importante salientar que geralmente mantemos o funcionamento da sede pelos investimentos provenientes da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Distrito Federal. Por meio de captação de recursos financeiros em editais públicos, nós pagamos os nossos salários – que são definidos igualmente por cachês de trabalhos realizados – e investimos outra parte na manutenção do espaço. Isso não significa que temos financiamento fixo, pelo contrário, muitas vezes ele não acontece. O fato é que o coletivo



trabalha de forma ininterrupta para buscar recursos que permitam a sua existência e de suas aspirações coletivas.

A partir dessa relação de trabalho que estabelecemos na companhia, identifique que os processos colaborativos também são refletidos nas criações do grupo. Nesse sentido, ecoa sobre os exercícios performativos um pensamento e ideias comuns contaminadas sobre onde estamos e para onde queremos ir.

Agora que podemos perceber nas características singulares e coletivas de formação da companhia uma ideia contaminada das suas produções, passamos ao próximo capítulo, onde analiso o discurso do grupo ao se mover artisticamente em direção à cidade.

## 2 - UM PRINCÍPIO DE DISCURSO COLETIVO

*“Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade”.*

*(Antonin Artaud)*

Desde o início desta pesquisa, me coloquei diante da possibilidade de trazer para a escrita uma análise sobre questionamentos que me apeteçam em relação ao coletivo artístico Andaime Cia de Teatro. Essas questões, inspiradas no exercício colaborativo de trabalho e na estética performativa de ocupação dos espaços urbanos que motivam o grupo, estão inseridas no âmbito de uma discussão sociopolítica e cultural. Considero algumas dessas questões com maior relevância. São elas:

- Como os processos de contaminação de um coletivo, tanto nas combinações, quanto nas divergências, contribuem para a formação de uma voz comum no organismo de trabalho? Essa voz implica necessariamente desejos e propósitos comuns?
- A performance/teatro é uma forma de expressão dessa voz? Se sim, como e por quais vias ela se difunde?

Partindo das possibilidades que esses questionamentos têm em discutir os aspectos do desejo e das necessidades, do compartilhamento de linguagem, e das confrontações políticas encontradas na performance *Poéticas Urbanas* da Andaime Cia de Teatro, vislumbro na palavra *discurso* uma abordagem direcionada àquilo que traduz meus pensamentos, para encaminhar ideias que busquem elucidar tais questões.

Pensar uma companhia a partir dos ideais comuns de compartilhamento, e também sob a perspectiva contaminada dos desejos que envolvem seus/suas integrantes, talvez seja a maneira que encontrei de examinar aqui, as relações de contexto artístico/político/social, como potenciais meios de comunicação e transformação que podem ser produzidos nessa forma de trabalho abordada anteriormente.

Nesse caso, trans(formar) é um processo de comunicação entre organismos que estão em frequente estado de contato e contaminação, não só pelo trabalho colaborativo, mas também pela capacidade que essas relações têm de criar novos organismos, novos pensamentos e novas direções, tanto nos aspectos que dizem respeito as singularidades quanto nos aspectos coletivos. A partir de agora, buscarei elucidar as conjecturas que permeiam as características coletivas.

Antes de nos aprofundarmos no termo *discurso*, que norteia esse capítulo, penso que

seja necessária uma breve abordagem sobre o princípio de hibridismo do professor Nestór Garcia Canclini (2015), uma vez que ele está diretamente relacionado a processos de contaminação nas sociedades. A hibridização é um princípio que, segundo sua análise direcionada a esfera latina, está ligada a formações interculturais de conflito diante da modernidade “democrática” em que nos inserimos. O hibridismo, fora do contexto biológico, define-se para ele como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX).

Mesmo nos processos biológicos do hibridismo, definidos taxonomicamente pela junção de dois seres de espécies diferentes<sup>12</sup>, podemos entender de forma mais abrangente que seu conceito revela interferências provocadoras de novos corpos, e por conseguinte, novas ideias. Canclini (2015) nos alerta que nenhum organismo do processo híbrido é puro, todos de certa forma trazem referências anteriores à essa dinâmica de cruzamentos. Nesse sentido, as sociedades são formadas por diversas e constantes interferências sociais, políticas e culturais. O autor caracteriza os processos híbridos como “alianças fecundas”, uma vez que eles normalmente surgem da “criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico” (CANCLINI, 2015, p. XXII).

Seguindo os princípios que permeiam o processo colaborativo abordado no primeiro capítulo, ou seja, um conjunto de relações contaminadoras entre singularidades, podemos associar essas práticas relacionadas pelo autor ao próprio exercício da criação em rede, pois é a partir de uma série de interferências que esse modelo de trabalho se desenvolve.

Esta relação fica ainda mais evidente se considerarmos que cidades de grande porte, e capitais políticas, como Brasília-DF, têm seu processo de formação e existência em um contínuo ciclo de interferências. Essas cidades são caracterizadas por um insistente cruzamento de pessoas e culturas diversas, dada a sua capacidade de gerar e promover expectativas e oportunidades de vida.

Por esse aspecto sociocultural e político em que os processos de hibridação se dão intuo que, partindo de uma análise específica sobre a Andaime Cia de Teatro e a performance *Poéticas Urbanas*, são construídas falas e manifestados desejos que se aproximam do

<sup>12</sup> “A taxonomia biológica (...) é a aplicação de uma prática humana, bastante usual, no estudo dos seres vivos gerando a organização destes em um sistema classificatório. (...) as classificações em biologia buscam seguir o princípio diretor das ciências da vida, a evolução orgânica. Assim, busca-se descobrir uma ordem subjacente aos seres vivos que repita o processo de descendência com modificações a partir de um ancestral. Uma vez propostas as relações de proximidade entre os grupos considerando a ancestralidade e descendência entre os seres vivos, estas relações devem ser repetidas nas classificações, o que resulta em acesso rápido e fácil a outros conhecimentos da biologia” (BRAVO E CALOR, 2016, p. 23-24).

princípio de discurso. As referências singulares dos/as integrantes do grupo, que têm origens territoriais/culturais distintas, quando cruzadas e confrontadas no exercício do trabalho colaborativo, são provocadoras de um conjunto de pensamentos, procedimentos de organização e ações comuns. E à medida que essas combinações são determinadas pelo tempo, características híbridas de contaminação direcionam uma voz singular no coletivo, ou discurso coletivo, como o chamarei de agora em diante para designar o conjunto de desejos e objetivos artísticos comuns da companhia.

Acredito que esse discurso coletivo que é produzido no ambiente de trabalho da Andaime Cia de Teatro, e mais especificamente na performance *Poéticas Urbanas*, vibra sob a perspectiva sistemática e hierárquica estrutural de constituição das sociedades, no sentido de discuti-la. Sob esse aspecto, o corpo feminino, e mesmo a figura preponderante da mulher dentro da companhia, e nas ruas pela performance, levanta questionamentos politizados sobre as relações normativas, determinadas por uma supremacia masculina.

Ao pensarmos no termo *discurso*, algumas referências me parecem imediatas. É frequente, e de certa forma popular, que o termo sugira a imagem de alguém em um palanque proferindo palavras de ordem, ou pensamentos alinhados à ideia de poder social e político.

De acordo com o professor, filósofo e pensador crítico Michel Foucault (2010), essa ideia não está longe de ser entendida por esse viés, uma vez que o discurso está sistematicamente engendrado de concepções políticas e ideais de controle e poder. Em sua aula inaugural no *College de France* em 1970, ele analisa os diversos procedimentos que cerceiam e controlam os discursos na sociedade. Essa teoria é baseada na condição primeira de que esses mecanismos de controle e poder são formas de exclusão e interdição das possíveis reverberações das práticas de discursos sociais. Sobre esse aspecto ele diz:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar (FOUCAULT, 2010, p. 9).

Esta reflexão anuncia e revela que o sistema é uma forma de exclusão social, pois a ele é atribuído o poder de restringir e/ou direcionar as vozes que configuram a sociedade. Esse processo é analisado pelo autor a partir desses três procedimentos de interdição: o objeto; a circunstância; e o sujeito que fala. A partir dessa proposição, percebo que o tema do sexo, e nesse caso a sexualidade como objeto de análise, é mote para o desenvolvimento de sua

genealogia crítica, na qual se discute princípios de identidade, política, religião e poder que configuram a sociedade.

Patrícia Del Rey, performer e poetiza da Andaime Cia de Teatro, ao mencionar os aspectos que a levaram a escrever o livro “Entreaberta: (sf.) ato de entreabrir; descobrimento do céu em um dia enevoado” (2011), que deu origem à performance *Poéticas Urbanas*, produz sentidos em suas falas, que vão ao encontro dessas ideias foucaultianas.

A performer conta em entrevista que sua relação com essa escrita é baseada no seu olhar e experiências sobre a cidade, sobre o machismo, sobre o feminismo, e sobre as relações interpessoais entre mulheres. Nesse sentido, sua perspectiva “em relação a essas experiências” “dialoga com muitas mulheres”, porque ela acredita que outras mulheres também são provocadas por esse olhar e por essas experiências. De acordo com esse pensamento, ela entende que sua escrita, adaptada ao *Poéticas*, discute opressões que incidem sobre as questões do feminino, e do prazer. Nesse sentido ela diz que:

[...] é você escancarar a sua ferida dentro da cidade, e mostrar para todos o que estamos sentindo. (...) porque em vários momentos a mulher é julgada para não ter prazer, para não se sentir capaz. É como se você não estivesse adaptada ao meio. E o tempo todo você está tentando se adaptar a um espaço de opressão (Del Rey, 2020).<sup>13</sup>

Entretanto, pela perspectiva de Foucault (1988), nem sempre essa política de opressão foi determinista, como evidencia a performer da Andaime. Na *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Foucault nos apresenta historicamente uma sociedade anterior à nossa, imbuída de discursos livres de pensamentos e vozes amplificadas. Sob essa perspectiva ele diz que:

[...] no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos "pavoneavam" (1988, p. 9).

Essa sociedade traçada por Foucault é um parâmetro utilizado por ele para evidenciar como se tornaram precisos e excludentes os mecanismos de poder sobre as vozes discursivas no decorrer dos séculos. Seguindo este raciocínio ele diz:

<sup>13</sup> DEL REY, Patrícia. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 22 ago. 2020.

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 9).

Por essa perspectiva foucaultiana, percebe-se que de alguma forma, o sexo, a ideia liberta dele, é calada pela instituição que cerceia comportamentos e vozes. Esta análise é conduzida por uma concepção de sociedade fadada ao sistema heteronormativo que impede e exclui quaisquer outras performatividades de gêneros. Como agravante desses procedimentos excludentes, percebo ainda que o sexo masculino é supervalorizado, uma vez que ele oprime e determina privilégios sobre as vozes femininas e não-binárias, configurando-se como topo de uma hierarquia social. E talvez por essas razões, Patrícia Del Rey situe sua escrita sob a perspectiva da opressão machista, e das suas reverberações sobre seus pensamentos.

O mais curioso nesse caso é pensar que as ideias apresentadas por Foucault ainda perseveram sobre o sistema social. Não obstante, ainda hoje no século 21, em que se discutem caminhos para a abertura e aceitação dessas vozes interdidas e oprimidas - como as discussões de gênero e racismo principalmente - podemos perceber que são instituídos mecanismos e procedimentos de fala, que de maneira opressiva conservam esses valores históricos de uma sociedade branca, masculina e heterossexual. Essa perspectiva é evidenciada nas teorias de gênero da filósofa Judith Butler (2019), e da filósofa feminista negra Djamila Ribeiro (2019), abordadas mais adiante.

Na *Andaime* e no *Poéticas Urbanas*, o sentido de (des)construção desses determinismos supremos decorrentes do sexismo alinha-se às discussões inclusivas principalmente por se tratar de uma companhia originada e formada por um grande número de mulheres, que estabelecem seus modos de trabalho a partir de relações colaborativas e horizontais. Essa forma de atuação é uma proposta capaz de produzir outros sentidos de convivência, que não estão configurados por relações hierárquicas. E desse modo, quando em performance no ambiente urbano, a evidência dessas características de atuação é projetada pela exposição dessas questões, e por uma busca próxima da própria diversidade e fluxo das cidades.

É interessante (re)pensar a sociedade pelo viés da sexualidade e do gênero, como fazem esses/as autores/as mencionados/as acima, uma vez que o sistema dominador enrijecido

trabalha com a interdição sobretudo por essa ótica. As regiões onde essas formas duras de exclusão e interdição atuam sobre os discursos são as “regiões da sexualidade e as da política” (FOUCAULT, 2010, p. 9).

Na política, nas universidades, nos empregos formais e informais, no esporte, na arte, na literatura, entre outros diversos campos das estruturas sociais, ainda é comum percebermos padrões masculinizados e conservadores das vozes de poder. O privilégio de fala ainda pertence a padrões normativos. A desconstrução estrutural desses padrões sociais são processos complexos, híbridos, onde os discursos de ordem transformadora, ou seja, esses que abrem discussões invisibilizadas como o racismo, o sexismo, a lgbtfobia, e a violência contra a mulher situam-se em duras frentes de opressão que ainda regem seus princípios de fala. Quando esses lugares são acessados e difundidos, estão inseridos em padrões de norma culta, não popular, como é o caso das discussões apresentadas pelas filólogas feministas mencionadas acima.

Este projeto se alinha às questões da sexualidade, principalmente por se tratar de uma análise em que o discurso da Andaime Cia de Teatro na performance *Poéticas Urbanas* vibra na perspectiva de sua formação heterogênea e majoritária de mulheres. Diante dessa constatação, a representatividade do corpo e de suas possibilidades conectivas de comunicação com o ambiente urbano das cidades me parece relevante para entendermos que os materiais artísticos que produzimos ainda ressoam sobre uma sociedade híbrida e cerceada de poderes.

Desta forma, pensar o discurso do coletivo implica necessariamente numa condição de enfrentamento de normas e de libertação dos desejos de fala. É uma luta que se trava primeiro com as amarras instituídas à própria voz e pensamentos, e em seguida com o estado hierárquico de privilégios mantidos pelo sistema de exclusão.

A noção de discurso, de acordo com Foucault (2010, p. 10),

[...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo (...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

Assim, implica-se que está subentendido nas vozes não apenas o desejo/vontade de dizer e se colocar socialmente, mas também quem deseja, de onde deseja, e o que se deseja. Falar, colocar-se no mundo, por essa ótica social e política do discurso, é uma forma de luta e posicionamento sobre as verdades que nos situam no lugar onde estamos, porém direcionados para onde pretendemos chegar: não apenas pelas palavras, não de forma definitiva, mas por

nossos corpos, origens, ancestralidades, história, localidades, grupos, gêneros, de forma processual e contínua.

Sobre a verdade do discurso, Foucault (2010) ainda nos alerta que existem dois tipos de verdades implicadas nos sistemas sociais, a verdade que é instituída e cerceada – esta manterá a ordem pelo sistema judiciário - e a verdade que carrega o desejo e a liberdade – esta abarca ideias de revolução e transformação que incidem diretamente no sistema. A verdade, segundo ele, está mascarada e distorcida pelos ideais de poder, e desta forma “só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal” (FOUCAULT, 2010, p. 20).

Outra análise apresentada pelo autor na perspectiva da exclusão do discurso e da verdade reside na relação com a figura do louco na sociedade. Foucault (2010) considera que o louco é excluído da circulação discursiva pela “separação e rejeição”, e dessa forma sua voz não tem importância nem testemunho verdadeiro, sendo seu discurso proferido e clinicamente tratado em procedimentos psicanalíticos, em que o médico torna-se o portador e definidor de sua verdade. Entretanto, o autor aponta que, inversamente à verdade instituída a sua voz, a palavra do louco é fortalecida de “estranhos poderes, o de dizer a verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (FOUCAULT, 2010, p. 11).

Penso que essa ideia de Foucault sobre a figura do louco se aproxima do ator do teatro da crueldade, que o dramaturgo, ator e escritor Antoine Artaud (1999) apresenta em *O teatro e a peste*. Nos seus escritos, Artaud faz uma abordagem da peste que assolou a Europa, e nos aponta uma “essência teatral” que é cruel e perversa. Este apontamento diz respeito a uma “liberdade espiritual” promovida pelas alucinações dilacerantes do contaminado que estão diretamente relacionadas ao teatro e ao ator.

A peste é, de acordo com Artaud (1999, p. 18):

[...] um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, com uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade.

Do ponto de vista do empestado, e do cenário de horror e caos gerado pela epidemia, surge a ideia de teatro para Artaud (1999, p. 19), “isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente”. Há neste princípio artaudiano uma inversão de valores sociais, em que o “o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela” (ARTAUD, 1999, p. 20). Nem a morte, ou a proximidade dela, parece fazer mais sentido no âmbito social, e as sensações e alucinações



que o pestífero apresenta serão idênticas às do ator. Por essa perspectiva diz Artaud (1999, p. 20-21):

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirante, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerente ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia.

A epidemia, por essa análise, está de todo modo associada aos mecanismos sociais, políticos e culturais, pois ela é o cataclismo que incide sobre o *modus operandi* e o transforma de forma estrutural. Assim como para o louco de Foucault, em que o próprio sistema de cerceamento e rejeição reconhece e interdita sua voz, para o empestado, a epidemia determina e reconhece sua voz verdadeira. Ao ator, a poesia torna-se sua própria voz, “que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade” (ARTAUD, 1999, p. 21). A virtude do ator está na sua capacidade de discutir e (re)inventar caminhos que provoquem a si e ao sistema como um todo.

Desta forma, ao contaminado, ao louco, e ao ator, há procedimentos de cerceamento sobre seus discursos, porém, todos carregam o desejo da verdade e a entendem por pontos de vista cruéis e específicos: o empestado pela alucinação de uma morte iminente, o louco pela lucidez clínica, e o ator pela possibilidade do discurso verdadeiro na perspectiva ficcional.

Até aqui, é importante pontuar que a noção de discurso tem diversas perspectivas, e que as que apresentei incidem de toda forma em vozes excluídas de um sistema social. Essas vozes, por sua vez, estão carregadas de desejos e vontades de verdade. Sob esse ponto de vista pergunto:

- Como romper com estas interdições de fala e provocar movimentos que discutam esse sistema opressor?
- Que abordagens vêm sendo discutidas para que essas vozes ganhem notoriedade e visibilidade?

Djamila Ribeiro (2019), filósofa paulistana que fortaleceu e reverberou a discussão do racismo estrutural no Brasil, pela coordenação da série *Feminismos Plurais*, nos traz uma perspectiva do discurso que considero bastante relevante para esta análise e que pode ser um caminho norteador dessas questões.<sup>14</sup> No seu livro, *Lugar de fala*, que gerou e ainda gera polêmicas nos meios de comunicação, principalmente na internet pelas redes sociais, ao

<sup>14</sup> Djamila Ribeiro é coordenadora da coleção *Feminismos Plurais*, que visam uma abordagem sobre aspectos do feminismo, tendo como eixo, mulheres, indígenas e homens negros excluídos, ou invisibilizados historicamente.

abordar esse princípio que dá nome ao livro, Ribeiro nos aponta que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2019, p. 64).

As reverberações polêmicas que esse princípio gerou causam divergências de compreensão, principalmente por se tratar de uma abordagem política, que visa entender o lugar de fala como um espaço coletivo de perspectivas de exclusão social. Isso não significa que os indivíduos não possam falar sobre seus processos distintos e particulares, mas antes disso, é preciso entender que esse lugar parte de uma ideia de cerceamento e exclusão estruturais. E por essa ótica, a coletividade compreende camadas amplas que são frequentemente invisibilizadas, pela cor, e/ou pela sexualidade. Nesse sentido, todos/as podem falar, porém, sempre entendendo de onde, e por quais perspectivas falam.

Tendo como teoria de análise o conceito do *feminist standpoint* da socióloga estadunidense Patrícia Hill Collins, a autora define o lugar de fala sob o ponto de vista das hierarquias sociais, e assim, nos leva a entender que quem fala, fala de um determinado ponto de vista, do seu *locus social*.

Dessa forma, pensar o lugar de fala é reconhecer voz discursiva em grupos que permanecem, de acordo com as hierarquias, sem acesso pleno à cidadania, como é o caso de mulheres, indígenas e homens negros. De acordo com Ribeiro “seria, principalmente, um debate estrutural (...) de entender como o lugar social ocupado por certos grupos restringe oportunidades” (RIBEIRO, 2019, p. 60).

Ainda sob o ponto de vista da mulher negra, e seguindo a teoria de Collins, Ribeiro nos alerta para o fato de que, mesmo que existam as perspectivas individuais nessa cadeia de sociedade silenciada, os pontos de vista dos coletivos geram mais probabilidades de estudo e atenção. A partir das categorias coletivas, o lugar de fala trabalha com a ideia de que grupos, pela experiência e continuidade temporal de convivência, refletem de forma mais abrangente suas necessidades, superando as expectativas individuais. Desta forma, o indivíduo, mesmo que carregue histórias e experiências singulares de exclusão e opressão, estará refletindo histórias e experiências comuns de outros membros do mesmo processo (Ribeiro, 2019).

A noção de “lugar de fala” alinha-se portanto ao discurso coletivo, pois ela parte de grupos excluídos e oprimidos por um sistema que trabalha frequentemente com procedimentos de silenciamento. Essa perspectiva discursiva é uma estratégia de luta baseada em informações comuns, que podem em micropolíticas provocar uma quebra, a longo prazo, do sistema de exclusão, no sentido de um manifesto sobre necessidades básicas. No caso da

pessoa negra, essa necessidade está pautada na própria visibilidade de sua existência.

Outra teoria feminista que se alinha nessa perspectiva é a da filósofa Judith Butler (2019). No seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, ela nos apresenta uma teoria que propõe a (re)construção de uma identidade social em que se incluam todas as possibilidades performativas de gênero, como caminho para a desconstrução desses lugares de poder que ainda determinam a representatividade “falocêntrica” e heterossexual da sociedade. Nesse sentido, e em conformidade com a genealogia crítica foucaultiana, ela diz que:

As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. Assim, o ponto de partida é o presente histórico (...) e a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam (BUTLER, 2019, p. 23-24).

O ponto de partida para uma ruptura e (re)categorização de identidades, de acordo com a autora, se dá na especificidade política de cerceamentos sobre os gêneros. A estrutura social marcada e assegurada no privilégio de uma configuração heterossexual, em que o homem é o provedor e a mulher a procriadora, precisa ser (des)construída de forma crítica, para que identidades se construam por suas assimilações cognitivas e sensoriais, e não por padrões e normas.

Assim, se a ideia de gênero e construção de identidades são questionadas, pois se pensadas de forma conservadora podem estar associadas a verdades instituídas, a perspectiva feminista tradicional discutida pela autora também precisa ser repensada

[...] para contestar as próprias reificações do gênero e da identidade – isto é, uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político (BUTLER, 2019, p. 24-25).

Por esse aspecto, Butler (2019) nos leva ao entendimento de que uma sociedade pautada em gêneros normativos, homem e mulher, definem padrões que já não comportam as manifestações de gênero deste século. Logo, a teoria feminista deve pensar a mulher não mais como oposto ao homem, senão como uma identidade em processo, que reivindica e estabelece critérios de existência inclusivos para todos os aspectos excludentes da sociopolítica.

Esse ponto é bastante relevante para meu entendimento como homem cisgênero que compõe a Andaime Cia de Teatro e dirige uma ação performativa, ambas com temática e presença preponderante de mulheres. Penso que as novas perspectivas feministas que a autora

sugere não estão associadas a um gênero específico entendido como mulher, senão como uma política que remodele o sistema de identificação das identidades, pois nesse caso elas são processuais, e se dão por conexões. Essa luta se torna um processo pedagógico-social-cultural em que os agentes de transformação do sistema de opressão estão alinhados. Isso inclui objetivamente a perspectiva masculina, que deve se re-orientar no sentido dessa luta.

De um lugar de fala, e de uma perspectiva ampla e horizontal de identificação de identidades e oportunidades, entendo que seja possível traçar novos horizontes para o sistema que conduz nossas vozes. Pela perspectiva da performatividade teatral, vislumbro que, na Andaime, essa possibilidade está alinhada às ações performativas que ocupam e interferem no fluxo cotidiano das cidades. Nesse sentido, o *Poéticas Urbanas* se projeta como uma possibilidade de discussão, em que o feminino é um tema crucial de politização desse sistema normativo estruturado.

As motivações dos/as artistas da companhia estão implicadas no desejo coletivo que se manifesta pela ideia de co-existir com o ambiente urbano, discutindo o sistema sociopolítico que o modela, e cada vez mais próximos/as de uma relação afetiva com a gente que nele transita. A performance *Poéticas Urbanas* é, portanto, por um sentido de entendimento e apropriação, nosso ideal coletivo exposto à luz do sol na praça pública. Há sobretudo nesse ideal uma perspectiva constante de transformação e transmutação. Nosso conjunto de desejos, nossa combinação de lutas, se traduz pelo discurso de que somos juntos/as, a poética de nossa transformação, pessoal e coletiva, artística, social e política.

A partir daqui, darei foco às perspectivas urbanas que compõem a narrativa do *Poéticas*, e que se alinham às ideias coletivas de discurso apresentadas.

## 2.1 – Cidade/rua, sobre o lugar do desejo

*“A cidade nos habita, a cidade modifica [...] Somos peças de andaime confundindo os contornos e os traços. Há um deserto formado por vias expressas, monumentos brancos e ipês amarelos. A velocidade diminui a superfície de contato. Sou extrato desse cimento que modifica e empedra os pedaços de alma”.*

*(Patrícia Del Rey)*

As cidades, organismos vivos, híbridos e complexos das sociedades, se manifestam nesse projeto com a mesma vivacidade e multiplicidade com que se constituem.

No título desse subcapítulo, utilizo a palavra rua como referência do lugar do desejo e atuação da Andaime Cia de Teatro, mas é preciso entender o termo no decorrer dessa análise, e mais especificamente agora que se formula uma ideia de discurso coletivo, ao que o professor e diretor André Carreira (2019) menciona como “espaço múltiplo”. De toda a dimensão que a cidade projeta, a rua é o espaço onde encontramos os transeuntes do cotidiano. É o lugar do fluxo de passagem, do encontro ao ar livre, ou seja, da manifestação da vida social (CARREIRA, 2019).

O *Poéticas Urbanas* é uma performance que decorre de uma sequência de ações sintéticas que a Andaime desenvolveu no ano de 2009, quando tem início o processo de ocupação de espaços urbanos pelo coletivo. A partir desse propósito, foi desenvolvido o projeto *SQF – Serpentes que Fumam*, em que idealizamos diversos procedimentos de intervenção nas cidades.

Neste projeto, montamos piscinas infláveis nos gramados das cidades, e convidávamos os/as transeuntes para tomarem banho. Chamamos esse ato de *Dia de Sol*. Criamos a ação *Churrasco no buraco do Tatu*, onde montamos um grande churrasco, com mesas, garçom, bebidas e música, no cruzamento das vias centrais de Brasília. Em outra ocasião, realizamos o *Aniversário de Quem?*, uma festa de aniversário sem aniversariante em vários cartórios de cidades diversas. Ocupamos o metrô e ônibus do transporte público de algumas cidades, para promover o *Show da Murcha*, uma espécie de gincana divertida entre os/as performers e os/as viajantes. Promovemos um carnaval sem som, o *Carnaval Silencioso*, pelas quadras e tesourinhas do Plano Piloto de Brasília nas vésperas do natal, reunindo mais de trezentas pessoas por ato, entre outras ações idealizadas com o propósito de nos aproximarmos da cidade e ocupá-la artisticamente.

Dessa forma, passamos a compreender uma maneira de se fazer teatro que nos projetava em perspectiva múltipla de interações e conexões, aliadas a uma estética performativa.

Posteriormente às ações dos *SQF'S*, com a criação do *Poéticas Urbanas*, passamos a idealizar como espaço ideal de apresentações da performance as praças públicas dos grandes centros urbanos. No contexto da cidade elas regulam o trânsito de pessoas e dão a opção de descanso e apreciação das mesmas. Para a performance, a praça tem se tornado um campo de possibilidades diversas, sobre as quais me debruçarei com mais especificidade ao longo desse texto.

Quando não é possível nossa ocupação nesses locais, seja porque eles já estão ocupados seja porque o ambiente não permite um acesso regular de chão, ou pelo excesso de ruídos sonoros, entre outros fatores, nos adaptamos a ambientes semelhantes onde também haja uma maior circulação de pessoas. Independentemente do local que escolhemos para a apresentação, o que se torna evidente nos nove anos de intervenções que o *Poéticas* realiza sobre os espaços urbanos e públicos das cidades é o nosso ideal coletivo de nos aproximarmos das camadas populares presentes nas ruas.

Dessa forma, além da característica sistemática de funcionamento das praças públicas, há uma outra perspectiva fundamental para o entendimento desses ambientes como lugares de intervenção. Como já analisado pelo contexto medieval de François Rabelais, apresentado pelo filósofo Mikhail Bakhtin (2008), a praça pública manifesta o caráter popular e permissivo da sociedade, concebido pela notável diferença que seus ritos, tradições e celebrações têm em relação “às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do estado” (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Sob esse ponto de vista, o autor nos apresenta uma perspectiva social que é “baixa”, na medida em que suas manifestações de caráter cultural e popular tendem a uma inversão de valores impostos pelo alto poder do estado e/ou da igreja daquele período. Sob esse prisma, de um lado, o sistema social compreenderá todo o universo daquilo que é pré-estabelecido por regras e comportamentos sociais aceitos, ou seja, tudo que é belo, perfeito e dentro de padrões normativos de conduta; e por outro lado, tudo o que não está orientado por essa ótica, tornando-se excluído e rebaixado. A partir dessa análise o autor estabelece dois princípios para as relações sociais, as elevadas – o “mundo oficial” - e as que estão abaixo do mundo oficial, o “mundo não-oficial” (BAKHTIN, 2008, p. 5-6).

Essas dicotomias apresentadas no decorrer de toda a análise do autor para o período medieval e renascentista me parecem tão recorrentes e atuais para o nosso contexto,

principalmente se considerarmos que o sistema social ainda se define em dicotomias críticas, como: ricos e pobres; homens e mulheres; pretos e brancos; aceitos e não aceitos; certos e errados; etc.

Essa perspectiva pode ser ainda mais reforçada se levarmos em consideração que os padrões normativos impostos pelo sistema de exclusão vigentes no Brasil elegem princípios de governabilidade social, baseados em critérios familiares e religiosos tradicionais e intolerantes. Sob esse ponto de vista, o governo federal<sup>15</sup> tem disseminado sobre todas as direções políticas sérias intervenções de ordem moral, social e cultural conservadoras. É o caso, por exemplo, da extinção de importantes instâncias ministeriais da Cultura e dos Direitos Humanos, em prol de uma política comercial abusiva que reforça a desigualdade, e a diferença de classes.

É possível percebermos, de acordo com o modelo hierárquico discutido por Bakhtin, e que ainda permanece configurando padrões sociais de vida para o nosso século, que a rua continua sendo um espaço de acolhimento das formas de exclusão, e que os excluídos convivem, na medida em que suportam, com o fluxo cotidiano da sociedade normativa. Não metaforicamente, a rua abriga o desempregado, o sem-teto, o faminto, o expulso – seja por sua orientação sexual não binária<sup>16</sup> seja por que não se encaixa nos padrões da “família tradicional”, etc. Desta forma, a rua pode ser entendida como um espaço de trânsito das diferentes manifestações sociais, principalmente as populares e rebaixadas.

As perguntas que me apetezem sob essas perspectivas sociais e estruturais apresentadas no contexto urbano das cidades, e que dialogam com a intervenção performativa do *Poéticas Urbanas*, são:

- Como o discurso coletivo acessa e se integra ao teor popular das praças públicas, no sentido de uma aproximação com seus/suas transeuntes?
- Como procede o desejo de intervenção e composição artística com os múltiplos elementos característicos do ambiente urbano?
- É possível criar ranhuras no fluxo desses ambientes, no sentido de discutir modelos impostos para seu funcionamento?

Entendo, de acordo com as experimentações que o *Poéticas Urbanas* desenvolveu em mais de cinquenta apresentações por distintas cidades, que interagir com a rua pressupõe uma intervenção no seu cotidiano/fluxo, e dessa forma, sobre seu modo de funcionamento.

<sup>15</sup> A Presidência da República Federativa do Brasil é ocupada atualmente pelo ex-deputado federal Jair Messias Bolsonaro (sem partido), eleito por voto popular em segundo turno nas eleições do ano de 2018.

<sup>16</sup> “Não binário” é um termo utilizado para pessoas que não se reconhecem pelo gênero masculino e/ou feminino, e que podem se identificar com outras perspectivas.

André Carreira (2019), quando aborda o teatro de invasão como uma prática de intervenção sobre o ambiente urbano, nos alerta para o fato de que “a cidade não é um espaço amistoso, neutro e desocupado” (CARREIRA, 2019, p.19). Essa noção é fundamental para que se possa estabelecer uma relação entre o acontecimento performativo teatral e a rua, pois uma vez que esse espaço precede de uma forma e de um fluxo, é necessária uma abordagem que dialogue e se integre às suas narrativas pré-existentes (CARREIRA, 2019, p.19).

Entretanto, considero importante ressaltar que quando falamos de espaço urbano público também devemos pensar que esse ambiente é delimitado por regras gerais de convivência, determinadas pelas leis vigentes de cada um desses lugares. Além disso, com a carta magna promulgada no ano de 1988, que estabelece o atual estado democrático de direito brasileiro, são declarados direitos fundamentais; nesse caso, ir e vir<sup>17</sup>, comungar coletivamente os espaços públicos das cidades, devem ser formas de relações possíveis, harmoniosas e asseguradas entre seus/suas habitantes.

Não se trata aqui de negar as abordagens incisivas e violentas do Estado sobre seus/suas cidadãos/cidadãs, no sentido da manutenção da “ordem” e da “moral”. Muito menos ignorar a disseminação criminal que está presente no contexto urbano. Basta uma pausa para a observação crítica do *modus operandi* desse sistema público, para percebermos como se tornam excludentes e/ou violentas as abordagens praticadas nas cidades.

Sob esse aspecto, por exemplo, no ano de 2018 no Brasil 4.519 mulheres foram assassinadas. Isso representa uma taxa de 4,3 homicídios para cada 100 mil habitantes do sexo feminino, ou seja, a cada duas horas uma mulher é morta violentamente no país. Em relação à população negra, no mesmo ano, a representação dos homicídios soma 75,7%. Esses dados<sup>18</sup> quando aplicados a assassinatos cometidos nas ruas, somam em torno de 70% para homens e 45% para mulheres. Por esse prisma, a constituição torna-se inútil, no sentido de assegurar os direitos fundamentais os quais ela deveria garantir aos cidadãos e cidadãs.

Porém, considero, de modo ideal, que a cidade é para todos/as. Ainda assim, ela é constitucionalmente formulada por regras que permitem o seu uso comum, incluindo práticas artísticas e manifestações populares que sempre estiveram presentes no âmbito da rua, desde o contexto analisado por Bakhtin (2008). É por esse sentido que me sinto mais próximo da palavra “ocupação” que do termo “invasão” de André Carreira, para me referir ao teatro que

<sup>17</sup> O direito de ir e vir, e reunir-se pacificamente em público, são “Direitos e Garantias Fundamentais” assegurados de acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil (2016), Título II, capítulo I, Art. 5º, parágrafo XV e XVI.

<sup>18</sup> Os dados analisados encontram-se no Atlas da Violência 2020 (Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>>. Acesso em: 27 out. 2020.



idealizamos como companhia. Invadir, por sua definição<sup>19</sup>, compreende leituras de tomada de poder e apropriação que não necessariamente envolvem o princípio da comunhão e dos direitos constitucionais públicos. Ocupar<sup>20</sup>, portanto, me parece uma prática baseada no entendimento de que estar nas ruas, independente da forma como se manifesta o desejo e o discurso, é uma prática que contribui para a integração das vozes coletivas do movimento social, desde as camadas mais altas, e igualmente as mais rebaixadas e excluídas. Todavia, essas últimas estão em maior circulação pelas ruas.

Sobre essa forma de intervenção invasiva, compreender os ambientes urbanos vai além das “zonas do prazer. De fato, o contraditório, o perturbador, o desconfortável, está muito presente como imagem do ambiente urbano contemporâneo” (CARREIRA, 2019, p. 41). A partir da nossa percepção, é preciso entender a cidade, no sentido daquilo que nos apetece sobre ela, ou “daquilo que atende às nossas necessidades de habitação” (CARREIRA, 2019, p. 41).

Por esse viés é importante que o/a artista, performer, compreenda que seus direitos assegurados como cidadãos/cidadãs estão de todo modo em fricção com a possibilidade inevitável do risco que o ambiente da cidade projeta, concomitantemente às suas formas ideológicas de comunhão. Portanto, o ato de ocupar e comungar espaços públicos performativamente deve ser entendido como uma abordagem atenta para a possibilidade constante dos riscos característicos do ambiente da cidade mas também salienta a característica pública que denota sua política de convivência comum.

A partir dessas análises, o que se torna marcante para o coletivo, na performance do *Poéticas Urbanas*, é a presença e interação constante de pessoas em situações vulneráveis de vida no decorrer das apresentações, que passam a compor a narrativa proposta pelo grupo. Essas pessoas, como lembra a performer Kamala Ramers em entrevista cedida para esta análise, estão em frequente relação com a performance realizada na rua, e nesse sentido “nós estamos compartilhando o mesmo espaço sem nenhum tipo de hierarquia, sem nenhum tipo de imposição, com uma gentileza de ambas as partes” (RAMERS, 2020).<sup>21</sup>

No ano de 2014, por ocasião de uma apresentação do *Poéticas* pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro/RJ, um homem em situação de rua passou a compor o ato performativo de forma muito participativa. Durante toda a apresentação, esse homem, estranho para nós

<sup>19</sup> Invasão, do latim, *Invadere*, pressupõe entrar a força; entrar hostilmente; ocupar a força; tomar; dominar.

<sup>20</sup> Ocupação, apesar de carregar em seu significado a noção de invasão, também produz o significado de apropriação daquilo que não tem dono, e/ou que está abandonado. Nesse caso, sem a necessidade objetiva de violência ou força.

<sup>21</sup> RAMERS, Kamala. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília. 17 abr. 2020.

inicialmente, esteve imerso e contribuindo na dramaturgia das ações.



**Figura 13** – *Poéticas Urbanas* - Tatiana e o homem em situação de rua. 2014.

A performer Tatiana Bittar, que se encontra em contato e diálogo com o homem, conforme figura 13 (extraída de frames do vídeo da apresentação<sup>22</sup>), entende que “já existe esse processo de identificação com essas pessoas que estão em situação de rua”, e por essa razão, acredita que essa relação se dá pela projeção que os elementos da cidade, mais especificamente o chão e a sujeira, tendem a caracterizá-la esteticamente com proximidade a essas pessoas que também vivem no chão de certa forma (BITTAR, 2019).<sup>23</sup>

Essa característica apontada por Tatiana é evidenciada pelo contato constante que os/as performers realizam com o chão das ruas, desde o aquecimento do corpo, até o desenvolvimento das ações. Durante esse processo, dependendo do local da apresentação, a sujeira vai se impregnando aos corpos de tal forma que eles tendem a uma aproximação estética desses habitantes transitórios, que vivem no chão das ruas.

O fato é que, em determinado momento, para os/as transeuntes que observavam as ações, e principalmente para os/as que transitavam pelo espaço, ao se depararem com a inserção desse homem no acontecimento performativo, a contaminação entre ele, os/as performers, e suas trajetórias anteriores, tornavam-se cada vez mais difusas. As histórias marcadas tanto no corpo quanto na atitude performativa e estética de cada um/a produziam não somente uma história ficcional, mas um acontecimento momentâneo de comunhão e ocupação daquele espaço pelos/as envolvidos/as.

Para André Carreira (2019, p. 46), “a rua é como uma lousa mal apagada na qual se escrevem novos textos”. Dessa forma, intervir no fluxo urbano das cidades torna-se um processo de “sobreposição do texto do performer com o texto da cidade, e o primeiro ocupa, então, espaços disponíveis, porosos, que se contradizem com o texto da cena e dialogam por fricção” (CARREIRA, 2019, p. 46). Por essa lógica, tanto o evento ficcional da performance quanto a vida cotidiana do ambiente urbano são processos que tendem à porosidade, fundindo-se por vezes. E de acordo com essa análise, as ações ganham expansões dramáticas, exatamente porque se conectam com os aspectos múltiplos de imprevisibilidade.

Quando se projeta uma performance que ocupa os ambientes urbanos, necessariamente estaremos compondo junto com seus elementos. Na rua, o cheiro da fumaça, o barulho dos carros, o som das aves, do vento, a paisagem urbana dos prédios e vias ao fundo, o calor ou o frio do tempo e do concreto, a intervenção dos transeuntes, das pessoas em

<sup>22</sup> O acesso ao vídeo da figura 13 está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JmzYh8djb0>>. Acesso em: 27 out. 2020.

<sup>23</sup> BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.

situação de rua, todos esses aspectos estarão em conexão com o material artístico proposto para essa ocupação do espaço de forma integrada. É partir da contaminação com esses elementos que a Andaime desenvolve suas ações.

Entendo como desejo, a vontade deste coletivo de ocupar e se conectar aos inusitados movimentos diários da vida urbana. Das conexões e formações híbridas que surgem dessa aproximação, e de suas reverberações sociopolíticas, penso que há uma pequena, mas pontual, comunicação discursiva, capaz de interferir e provocar reflexões sobre o próprio sistema de funcionamento da cidade. Essa provocação ganha força quando é somada às interações de pessoas presentes no contexto da rua que, incorporadas à ficção proposta pelo roteiro da performance, salientam e/ou agregam outras provocações de sentido, social, cultural e político.

Quando a atriz e performer do *Poéticas Urbanas*, Larissa Mauro, fala sobre os ideais do coletivo no seu início de formação, ela menciona que o grupo propõe “se livrar das amarras em cena, se livrar das marcas, se livrar do que é previsível enquanto intérprete” (MAURO, 2020).<sup>24</sup> Ao abordar esses princípios de atuação, Larissa aponta um caminho tomado pelo coletivo que pode ser entendido como uma de suas características discursivas de ocupação urbana. Livrar-se das amarras e das marcas é uma busca que encontra potencial junto ao ambiente da rua. A atuação disponível para as adversidades que encontramos na cidade é baseada em relações de improviso sobre o tema e sobre o encontro com esses elementos criadores de dramaturgias.

André Carreira afirma sobre a cidade como dramaturgia que é

[...] a partir dela que pode emergir o material que dê origem ao espetáculo. A cidade deve ser sempre tomada como pré-texto do teatro que a ocupa, independente da forma espetacular escolhida (CARREIRA, 2019, p. 28).

A cidade, nesse caso, também é compreendida como componente da obra em processo. Ela não só contribui como forma, mas como parte do discurso e do coletivo em ação.

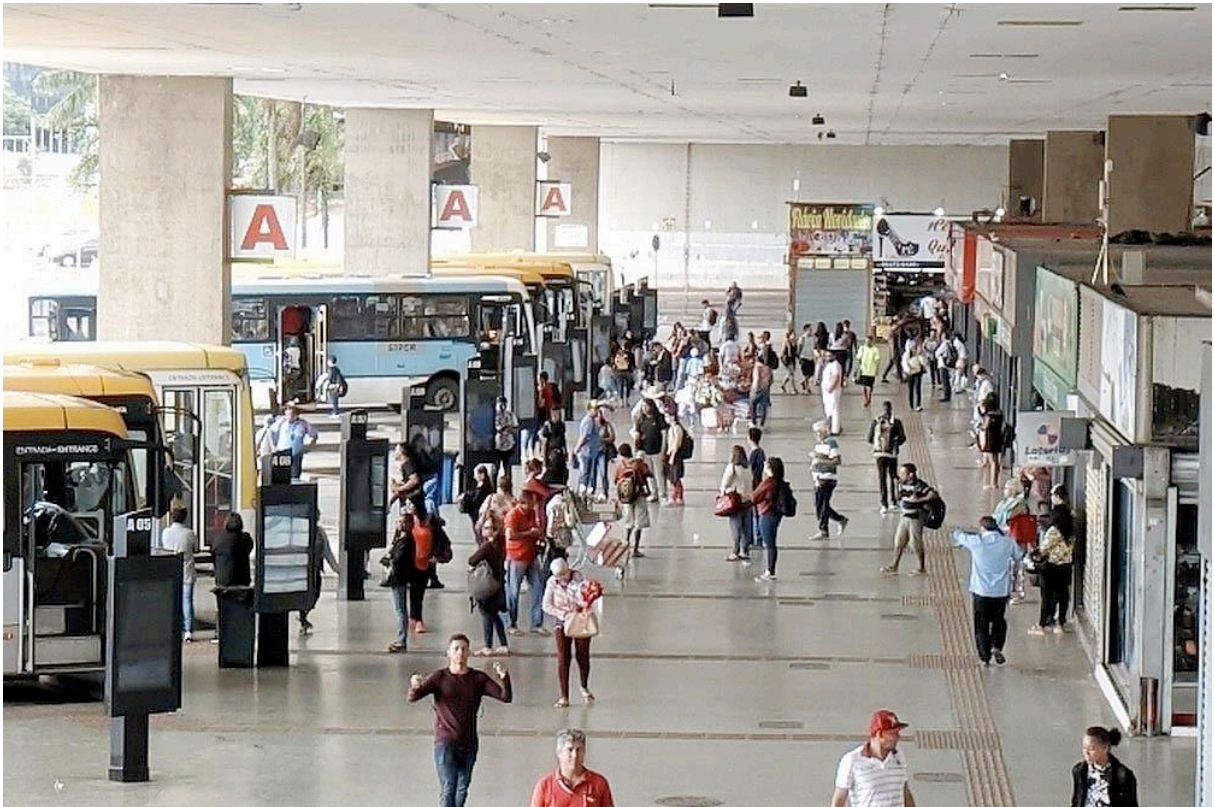
Analisando a trajetória do *Poéticas*, percebo que já nos instalamos em vários ambientes das cidades, por exemplo: saídas de metrô no Distrito Federal e Rio de Janeiro/RJ; plataformas de acesso a trens na Europa – Portugal/PT; cruzamento de vias em estrada de terra na Chapada dos Veadeiros/GO; feiras livres; becos e vielas de maior circulação de pessoas em pequenas cidades; etc. Cada um desses lugares em que nos projetamos com o material performativo do *Poéticas Urbanas* torna-se um campo múltiplo de fatores, sejam

<sup>24</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.

eles de ordem física e estrutural sejam de ordem política e social.

Para melhor ilustrar essa relação de características diversas, citarei três exemplos em que a multiplicidade desses fatores urbanos interferiu pontualmente na performance, somando-se ao entendimento do coletivo para a execução das cenas.

O primeiro ocorreu no terminal rodoviário do Plano Piloto em Brasília-DF, e nessa ocasião, a ação não foi fotografada. Entretanto, na figura 14<sup>25</sup>, podemos ter uma noção do espaço exato em que se deu a performance.



**Figura 14** - Terminal rodoviário do Plano Piloto – Brasília-DF. 2020

No momento dessa apresentação, ainda no início da trajetória do *Poéticas* - meados de 2011/ 2012, vislumbramos nesse espaço uma grande possibilidade de intervenção, por se tratar de um ambiente que nos aproximava de um grande número de pessoas, conforme a imagem apresenta. As ideias de projeção e improvisação do discurso da companhia pela performance eram imaginadas, de certa maneira, desafiadoras, mas possíveis. No imaginário do coletivo, a rodoviária, de acordo com suas características transitórias e de referência popular, abarcava diversas manifestações artísticas. O que é uma verdade, tendo em vista que, nessa época, minha relação com o espaço era mais constante como usuário do sistema de

<sup>25</sup> Foto: divulgação/ Semob. Extraída do site da agência Brasília, do Governo do Distrito Federal. (Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/01/05/linhas-do-entorno-ja-operam-na-rodoviaria-do-plano/>>). Acesso em: 28 set. 2020.

transporte público do Distrito Federal, e por isso sempre estive em contato com essas manifestações artísticas.

Entretanto, no decorrer da intervenção do *Poéticas Urbanas* nesse ambiente, foram se configurando diversos obstáculos para o prosseguimento das ações. Desses obstáculos, o mais impositivo e delimitador vinha da administração do espaço. Mesmo que estivessem acostumados, e que aceitassem manifestações populares, como rodas de violão, vendedores ambulantes, improvisadores de música nordestina com seus pandeiros, etc, tornou-se evidente que um grupo de mulheres em ato teatral performativo, que abordavam e questionavam temas sobre seus corpos e lugares de fala na “sociedade falocêntrica”, estaria proibido de continuar se manifestando.

Foram diversas as tentativas da administração do local em parar a performance. O grupo, por sua vez, continuou enfrentando essas tentativas até não ser mais possível. Uma das formas mais interessantes encontradas para esses escapes durante o ato, foram as aberturas e espalhamento das performers, que se difundiam pela multidão. De toda forma, fomos obrigados a parar diante de ameaças físicas e truculentas. Esta foi a única vez em que o *Poéticas* teve sua apresentação impedida, e de forma quase violenta. Após esse episódio, entendemos como equipe, que por mais que o espaço pareça público e popular, as restrições podem ocorrer em diversas instâncias, seja porque não serão permitidas apresentações artísticas, seja porque não será permitido falar sobre certos assuntos em público.

Em um outro momento, no ano de 2017, tivemos a oportunidade de levar a performance para o interior da região centro-oeste, na cidade de São Jorge da Chapada dos Veadeiros/GO. Nesse ambiente, o grupo, que já havia percorrido diversas cidades do Brasil e também em Portugal/PT, na Europa, se viu em uma outra situação singular. A relação se dava por uma abordagem em espaço rural (conforme figuras 15 e 16), de caráter turístico, com um grande fluxo de pessoas provenientes das cidades próximas.





**Figura 15 - Poéticas Urbanas: Chapada dos Veadeiros I. 2016.**

A cidadezinha de São Jorge é constituída por ruas de terra, como é possível perceber pelas imagens, e o acesso de veículos é dificultado por estradas sinuosas e pouco estruturadas.

No dia da apresentação, no centro da pequena cidade, o movimento era característico das regiões rurais, com pessoas caminhando aleatoriamente e animais soltos passeando pelas ruas.



**Figura 16 - Poéticas Urbanas: Chapada dos Veadeiros II. 2016.**

Os poucos carros que se movimentam eram conduzidos de forma lenta, com sons em alto

volume, e os bares que marcavam o local de maior fluxo de pessoas estavam cheios e com muito barulho também. Ao contrário da apresentação no espaço urbano do terminal rodoviário, na Chapada do Veadeiros, idealizamos, de acordo com a estrutura que se apresentava a nós, que teríamos bastante dificuldade para a adaptação das ações. Porém, as maiores dificuldades que encontramos no decorrer do processo eram de ordem estrutural/física. Como estávamos habituados a proceder em ambientes asfaltados e planos, tornou-se mais complicada a relação com o chão. Tortuoso, com diversos buracos, pedras e poeira, a adaptação ao solo era mais atenciosa e demorada. Ainda assim, a performance precisava proceder com a mesma dinâmica de tempo das ações para não se tornar demasiado extensa. Nos momentos mais efusivos, por exemplo quando as performers simulam suas mortes<sup>26</sup> e caem no chão, ou nas movimentações coletivas coreográficas das intervenções musicais, era necessária uma atenção específica para evitar acidentes físicos. Talvez essa atenção voltada aos aspectos corporais seja o que mais gera consciência coletiva em espaços como o da Chapada dos Veadeiros. O risco se dá, nesse caso, pelo excesso de obstáculos e materiais presentes no chão, que podem causar acidentes graves.

Nesta apresentação em particular, Larissa Mauro, em entrevista, conta que passou por uma situação curiosa e de certo modo, perigosa. Em uma das quedas - morte - ela se viu deitada sobre algo com “um cheiro de carniça”. Na imaginação dela, o cheiro era proveniente das fezes de um cachorro. Porém, ao final do espetáculo, conta que sentiu a necessidade de reconhecer o que era aquilo em que ela havia se roçado. Quando viu e percebeu que era um “sapo morto, que estava úmido, com moscas em cima”, ficou em estado de choque. Na entrevista, já distanciada do ocorrido, compreendeu que a partir dessas experiências conectadas com a rua, seu corpo e pensamentos passam a agir com certa “resiliência” sobre os acontecimentos. E que não pode interromper o estado performativo pelos incômodos gerados por essa relação (MAURO, 2020).<sup>27</sup>

Uma última análise sobre esses elementos urbanos que incidem diretamente no acontecimento performativo do *Poéticas* se dá em uma apresentação realizada no ano de 2013 dentro da Penitenciária Estadual Feminina de Guaíba – PEFGRS. Na ocasião, como parte do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, nos inserimos em um ambiente extremamente rígido, dadas as suas regras de convivência e comportamento.

Naturalmente, por se tratar de um presídio, a lógica urbana passa de uma relação

<sup>26</sup> As mortes são ações criadas para a performance, onde os/as performers caem no chão. Todas as ações estarão detalhadas e explicadas no capítulo três, no roteiro de ações da página 84.

<sup>27</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.



aberta para uma ideia de reclusão. Entretanto, como ambiente público/privado de segurança, o presídio também compreende um fluxo e uma sociedade interna. As pessoas que estão em situação de prisão, mesmo sob regras extremas de condução, desenvolvem seus fluxos diários.

Antes de entrarmos no pátio designado pela coordenação do presídio para a apresentação - uma área cercada por paredes altas de concreto e grades no teto (conforme podemos perceber nas figuras 17 e 18) - fomos orientados/as por uma série de regras de comportamento, as quais deveríamos cumprir sob pena de interrupção da performance.



**Figura 17** – *Poéticas Urbanas* – Penitenciária Feminina de Porto Alegre/ RS - I. 2014.

Dentre as regras, a que mais se chocava com o discurso do coletivo dizia respeito à proximidade com as mulheres presas. Não poderíamos sob nenhuma hipótese nos aproximarmos delas, mesmo estando no mesmo ambiente. O princípio dessa regra fundamental estabelecida, além de impossibilitar a relação de afeto, inibiria, de acordo com as orientações, o risco de uma rebelião que nos tornaria reféns.



**Figura 18** – *Poéticas Urbanas* – Penitenciária Feminina de Porto Alegre-RS - II. 2014

As orientações apontavam sempre para uma abordagem necessariamente fria e intocável. Entretanto, o coletivo, que já estava obstinado a compreender a relação de afeto e toque que o ambiente urbano provocava, e que já se instituía no discurso do *Poéticas*, imediatamente ao dar início à performance, se direcionou afetivamente às mulheres reclusas sob condições de toque (abraços e beijos). As mulheres, por sua vez, responderam ao afeto com reciprocidade. Dessa forma, as regras foram quebradas, não houve rebelião, violência, ou qualquer tipo de manifestação pejorativa idealizada pelo sistema de regras do ambiente, mesmo que estivesse implícita essa possibilidade. Pelo contrário, houve choro, proximidade e afetividade relacionais. Nesse sentido, ocupamos o espaço da prisão e declinamos das regras pré-estabelecidas. E a vivência revelou que há possibilidades de ranhuras nessas formas rígidas estabelecidas pelo sistema.

Penso que, em relação a esse potencial afetivo que pode ser gerado nos acontecimentos performativos do *Poéticas Urbanas*, essas formas sistemáticas enrijecidas pelo sistema de condução, como no presídio, podem “sofrer” pequenas mudanças, mesmo que momentâneas. E esses pequenos movimentos de abertura sobre o sistema podem contribuir a longo prazo para reflexões e reformulações de seus próprios processos de funcionamento.

Contudo, nós artistas, independente das esferas em que atuamos, mas no caso do

*Poéticas*, pela performatividade teatral, temos a possibilidade de transformação a partir do discurso coletivo que nos conecta, e que está implícito na obra de comunicação. E essa comunicação é possivelmente capaz de gerar rupturas nos cotidianos automatizados.

No próximo subcapítulo, em que abordo o princípio de corpo cênico, poderemos perceber como se procedem as ideias que se conectam ao corpo das performers quando em contato com esse ambiente urbano tratado aqui. Penso que essa abordagem sobre o corpo é de todo modo necessária, tendo em vista que a presença das mulheres do coletivo no ambiente da rua gera outras perspectivas de análise das cenas, pois seus corpos também constituem discursos estética e performativamente politizados.

## 2.2 - Corpos Cênicos - Corpos da Performance

*“Um corpo pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo”.*

*(Eleonora Fabião)*

É importante trazer para esse estudo uma noção de corporeidade, uma vez que essa perspectiva está associada ao discurso coletivo abordado anteriormente. A ideia que proponho nesse sentido busca aproximar o trabalho corporal do *Poéticas Urbanas* à constante produção de relações permeáveis que o coletivo desenvolve quando está em performance no ambiente urbano. Principalmente pelos aspectos sensoriais de conexão que suscitam esse encontro.

A partir desse raciocínio, a ideia de corpo cênico, traçada pela professora e performer Eleonora Fabião (2010), contribui de forma pontual para esta análise. De acordo com a proposta que a autora desenvolve, podemos perceber que o corpo cênico é entendido pelo princípio da relação, como organismo em processo de troca de informações. Sob esse aspecto “o corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexa do corpo cênico é o fluxo” (FABIÃO, 2010, p. 321).

Um corpo fluido, seguindo as indicações da autora, invoca uma presença atenta. Ao passo que está dinamicamente trabalhando relações temporais de passado, presente, e futuro, sintoniza-se pelo instante, o agora. Nesse sentido, um corpo atento é um corpo conectado também ao seu meio, sua corporeidade física, suas memórias, e também, à sua probabilidade de projetar-se no próximo momento. Pelas palavras de Fabião (2010, p. 322), “a qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente”. A atenção, nesse caso, tanto é dimensionada pelas diversas perspectivas em que o/a performer se projeta na ação cênica quanto é “uma forma de conhecimento” que se dá “quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair” (FABIÃO, 2010, p. 322).

Pisar o chão, enraizar-se, é uma ideia que está diretamente relacionada ao princípio de “terraplanagem” que o professor, escritor e pesquisador dos estudos da performance, André



Lepecki (2010), desenvolveu sobre os planos de composição.<sup>28</sup> A partir de uma perspectiva em sete planos, seguindo as indicações do pesquisador Auger Feuillet, “a condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem” (LEPECKI, 2010, p. 14). Para o autor, este plano, o primeiro plano, ou o plano do quadrado branco deve ser identificado como a base de toda a criação, e nesse sentido o chão deve ser calcado e recalçado. E só depois “de um chão se tornar tão liso, vazio e chato como uma folha de papel em branco” (LEPECKI, 2010. p. 15) é que podemos dar início à criação, de modo que não sejam possíveis os acidentes.

Esses princípios corporais cênicos, que direcionam o/a artista performer para um estado de atenção, e que tem o chão como referência, estão de alguma maneira trabalhados pela Andaime Cia de Teatro sempre que temos a oportunidade de colocar a performance do *Poéticas Urbanas* em atividade nas ruas. De acordo com as figuras 19, 20 e 21 que mostram o



**Figura 19** – Aquecimento/ Chapada dos Veadeiros-GO. 2016.

grupo em aquecimento corporal, podemos perceber que o trabalho voltado ao corpo, antes das apresentações da performance, se dá sempre no espaço urbano - aberto, preferencialmente no

<sup>28</sup> Planos de composição, de acordo com o autor, envolvem as perspectivas de construção e criação dos objetos estéticos. A partir de um olhar lançado para concepções artísticas que envolvem a dança teatral, Lepecki entende que “um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma *unidade*”. Nesse sentido, “planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se.” Essa análise é dada pelo entendimento e observação “de como esses planos determinavam linhas e campos de forças para eventuais políticas do movimento na dança experimental contemporânea” (LEPECKI, 2010, p. 13). O artigo na íntegra está disponível em: <[https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos\\_danca\\_criacoeseconexoes](https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes)>. Acesso em: 27 out. 2020.

local onde será realizada a ação.



**Figura 20** – Aquecimento. 12º FIAC – Farol da Barra/ Salvador-BA, 2014.

Penso que esta proposta direciona a atenção das performers para uma qualidade perceptiva e sensorial de possíveis trocas, sejam elas olfativas, sonoras, táteis e/ou visuais, presentes no local escolhido. Mesmo que não seja possível realizar ensaios e exercícios no espaço da apresentação, sempre ocupamos ambientes públicos, como quadras de esportes, praças e estacionamentos vazios. As percepções apoiadas nesses lugares produzem atenções que, de certo modo, correspondem ao lugar onde se dará a apresentação. Essa proposta nos leva ao entendimento de que essa relação inicial com o ambiente urbano, ou seja, o contato com o chão, suas texturas, obstáculos, cheiros, ruídos, etc, propiciam relações imediatas de atenção e contaminação.

Dos exercícios trabalhados pelo coletivo, o contato com o chão é um processo que está sempre sinalizando o trabalho corporal. Sempre que o grupo retoma as apresentações do *Poéticas Urbanas*, são propostos desde repousos deitados para respiração e atenção auditivas do ambiente da cidade, exercícios aeróbicos de flexão de braços, abdominais e corridas em tiro, jogos com bola, até espaçados alongamentos.





**Figura 21**–Aquecimento. 12º FIAC – Praça do elevador Lacerda/ Salvador-BA, 2014.

Este trabalho é conduzido a partir de uma associação de práticas de yoga, de treinamentos esportivos de voleibol, e exercícios cênicos, que desenvolvi ao longo dos anos como ator, atleta e performer, mas também com constantes provocações dos/das performers e de suas práticas. Acredito que a partir dessas propostas dinâmicas e perceptivas colaborativas, o fortalecimento físico e sensorial do corpo está de todo modo conectado com o enraizamento mencionado por Fabião (2010).

Porém, como vimos no capítulo anterior, a performance nas ruas está sempre diante da possibilidade inevitável do risco, e mesmo que se possa preparar o corpo para o enraizamento dos pés e da atenção, também estaremos sujeitos/as à fluidez dos acontecimentos incertos que a cidade projeta. Nesse caso, calcar e recalcar o chão a partir dos exercícios que desenvolvemos na rua para a preparação do corpo são procedimentos que, antes de projetar

um espaço branco e chato como papel mencionado por Lepecki (2010), nos permitem uma abordagem atenta e sensorial sobre o imprevisível. A partir daí podemos entender que as relações, mesmo que possam ser previstas em alguns casos, são frequentemente provocadas pelo instante em que se dá a performance no ambiente urbano.

Isso ocorre principalmente pela dimensão dramática porosa da cidade, apoiada no fluxo cotidiano e nos seus elementos estruturais. Dessa forma, a relação projetada pelo encontro das performers com o ambiente urbano e seus múltiplos aspectos se torna um campo aberto, temporário e fluido. É como se pudéssemos olhar para um universo de pedaços distintos com possibilidades múltiplas de conexões.

Essa ideia fragmentada de um princípio corporal também dialoga com a análise da professora e pesquisadora Christine Greiner (2005). Em uma retrospectiva aos estudos do corpo desde a fase iluminista, em que uma série de estudiosos passaram a investigar o interior do corpo, suas partes, e as suas conexões com o mundo, a autora nos leva a entender que

[...] as representações do corpo fragmentado têm implicações sociais, psicológicas e metafísicas que tocam em temas cruciais da humanidade como a perda da inteireza, a desintegração da permanência e a degradação de estruturas, não apenas a partir de experiências estéticas, mas de condições de existência política (GREINER, 2005, p. 20).

Por essa ótica, o corpo deixa de trabalhar como uma ideia de produto, ou como algo finalizado e pronto, e os aspectos provenientes dessa análise nos levam a uma projeção de corpo em processo. Nesse sentido, a “diferença entre discutir *o corpo* ou *as suas corporeidades* é a tentativa evidente de estudar *diferentes estados* de um corpo vivo, em ação no mundo” (GREINER, 2005, p. 21-22).

Sob essa perspectiva inacabada, percebo que esse corpo do *Poéticas Urbanas* está sempre em estado de criação e transformação. Isso acontece porque em todas as retomadas do grupo para as apresentações, novas configurações e conexões são introjetadas na performance. Isso ocorre pelas necessidades de atualizações frequentes das falas, pelos despertares físicos e sensoriais do corpo que esteve parado, e também pela possibilidade das novas propostas de ações a partir de eventos ou situações especiais do momento.

Ocorreu um desses fatos, em que houve uma atenção e trabalho físico diferenciados, na apresentação realizada dentro da Casa Abrigo do DF<sup>29</sup> no ano de 2019. Naquele momento, em que nos propomos a uma abordagem e conexão com mulheres em situação de violência

<sup>29</sup> A Casa Abrigo é um lugar de acolhimento de mulheres em situação de violência doméstica. Todos os dados do local, incluindo nomes, endereço e imagens, são confidenciais para a manutenção da segurança das mulheres internas. A coordenação do espaço é realizada pela Secretaria de Estado da Mulher do Distrito Federal.



doméstica, percebemos que não havia possibilidades de previsão sobre o que poderíamos encontrar no interior do local, uma vez que só poderíamos conhecê-lo no instante do encontro devido às suas normas de segurança. Porém, entendemos que a intensidade física do corpo trabalhado para estar nas ruas deveria ser suavizada em decorrência de um contato reservado e delicado por seu contexto. De qualquer forma, a conexão atenta e sensorial deveria ser ampliada, principalmente por se tratar de um ambiente que abriga mulheres que precedem de situações de violência.

Me lembro que uma das ações foi totalmente modificada, no sentido de criar projeções de conexão entre aquilo que falávamos com as movimentações físicas. Essa ação, denominada “o precipício”<sup>30</sup>, projeta a imagem de uma mulher nas bordas de um penhasco. A proposta criada para o espaço urbano público e aberto, em que a performer se deixa levar pelo acontecimento e pelas interações que provoca com os/as transeuntes, transformou-se em uma relação de apoios entre os/as próprios/as performers. No sentido metafórico do precipício, criamos a intenção objetiva de que ninguém soltaria a mão de ninguém, e na concepção estética, todas se davam as mãos.

Dessa forma, os corpos envolvidos na ação manifestavam as mesmas características. Se havia desequilíbrio e queda, todos caíam - o que não acontece quando realizamos a performance na rua - visto que a cena é desenvolvida apenas pela performer Tatiana Bittar. Essa metáfora, “ninguém solta a mão de ninguém” diante de uma possível queda, criada a partir de um contexto popular que se disseminou nas redes sociais daquele ano, tornou-se pela conexão com o ambiente da Casa Abrigo uma narrativa visual que provocava a reflexão conectada de todos/as os/as envolvidos/as.

Sendo assim, a partir desses aspectos relatados, percebo que o corpo na performance do *Poéticas Urbanas* é compreendido por sua capacidade de re-elaboração. Essa análise coincide com a ideia de um corpo em processo. E nesse caso, de um corpo como produção de sentidos e comunicação a partir da sua habilidade inacabada de promover conexões. Sob essa orientação e seguindo as palavras mencionadas na epígrafe que abre esse texto, “corpo em relação com corpo, forma corpo” (FABIÃO, 2010, p. 323).

A partir das conexões entre o ambiente urbano e as performers, existem reciprocidades construtivas que possibilitam uma produção de frequências e estados que se alinham constantemente a outros estados e frequências. Sendo assim, o corpo do *Poéticas* deve ser entendido no âmbito da sensorialidade conectiva. Esse princípio de corpo “está

<sup>30</sup> “O precipício” faz parte do momento - 7 do roteiro das ações da performance *Poéticas Urbanas*. O roteiro e o detalhamento da ação estão apresentados na página 84, do terceiro capítulo deste estudo.

cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio” (FABIÃO, 2010, p. 322).

Ao mencionar a noção de corpo vibrátil<sup>31</sup> da pesquisadora Suely Rolnik como fundamento do corpo cênico, Fabião nos leva mais uma vez ao entendimento desse corpo abordado aqui como uma ideia que se distancia de noções acabadas e prontas. O corpo, pela característica vibrátil, está constantemente em estado de alerta, de probabilidades conectivas e provisórias da ação. O estado ativo em vibratibilidade “acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo” (FABIÃO, 2010, p. 322). Dessa forma, em performance, um corpo nunca está em repouso, mesmo que suscite essa ideia.

Outro princípio que corrobora como fundamento dessa discussão é a ideia que Fabião (2008) constrói a partir da noção espinosiana sobre o poder do corpo de “afetar e ser afetado”. Em sua concepção de “programa”, palavra que usa para descrever as ações performativas que desenvolve como artista, ela diz que “se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento” (FABIÃO, 2008, p. 237). A partir dessa análise, a autora questiona o que é corpo, e dentre as respostas que lhe parecem mais direcionadas ao trabalho do/a performer, entende que “corpo é movimento e mobilidade”. Que “corpos são vias, meios”. Que são capazes de “gerar, gerir, receber e trocar” (FABIÃO, 2008, p. 238). E ainda:

[...] o corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante - está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo *gerado* (FABIÃO, 2008, p. 238).

Esta ideia de um corpo inacabado, em constante processo de construção, se alinha também aos princípios performativos da identidade, encontrados na teoria da filósofa Judith Butler (2019). Uma análise que conecta a estética performativa cênica com esses princípios performativos da identidade presentes em Butler se encontra nos estudos da professora e teórica contemporânea Erika Fischer-Lichte (2019).

Por esse viés, ela diz que “os atos performativos (como ações do corpo) devem ser considerados não referenciais, porque não se referem a algo preexistente, interior, a uma substância ou a uma essência que eles devessem exprimir” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 46). E nesse sentido,

<sup>31</sup> De acordo com Fabião, “quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em* estado. Aqui o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil – à profundidade contrapõe-se densidade planar, à solidez contrapõe-se vibratibilidade, à dicotomia dentro/fora contrapõe-se o entrelaçamento dentro-fora (...) O adjetivo vibrátil nomeia não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte, entre arbítrio e determinismo que encarnamos. A cena exacerba a condição vibrátil do corpo” (FABIÃO, 2010, p. 322).

[...] o corpo, na sua materialidade específica, é o resultado da repetição de determinados gestos e movimentos; são estas ações que, em primeiro lugar, produzem o corpo como algo individual, sexual, étnica e culturalmente caracterizado. A identidade - enquanto realidade corporal e social - é sempre constituída através do ato performativo (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 47).

As direções que Fischer-Lichte propõe, conectando a estética performativa às manifestações corporais e identitárias da teoria de Butler, associam-se de todo modo ao princípio de corpo discutido aqui. Se o corpo cênico produz conexões processuais e fluidas, ao passo que é constantemente afetado e afeta em troca, o que se observa nos processos estéticos e performativos do *Poéticas Urbanas* é um contínuo e modular movimento de adaptações relacionais corporais.

Como diretor do grupo, entendo que esses corpos vão se aproximando dessa comunicação conectiva e sensorial. E desde que começamos a trabalhar esses corpos para ocupar as ruas da cidade, percebo que suas mudanças são implicadas principalmente nas dinâmicas de relações. Nesse sentido, os corpos dos/das performers, com o passar dos anos de intervenção no espaço público das cidades, são outros daqueles iniciais. E talvez, a característica que atribuo ao coletivo por esse aspecto seja exatamente a da capacidade de contaminar e ser contaminado, de forma fluida e contínua, sempre em processo de transformação.

Se a rua é como uma lousa de camadas sobrepostas, como analisa André Carreira, por essa ótica, um corpo em fricção com o ambiente urbano está associado a uma série de performatividades de outros corpos que também compõem as camadas desse ambiente. Essas camadas, por sua vez, também são compostas, sobrepostas e projetadas, ou vivenciadas por aqueles que transitam e que também intervêm, à sua maneira, sobre o ambiente. Cada corpo é um campo singular de produção de outros corpos. Corpos que afetam e são afetados, contaminam e são contaminados, identificando-se, e processando-se pelo princípio da relação. Consequentemente, o ambiente urbano e a performance tornam-se um grande corpo-cidade.

Uma última abordagem, que considero importante para essa conjuntura que designa uma análise de corpo na performance do *Poéticas Urbanas*, também é encontrada nos materiais da professora Erika Fischer-Lichte (2013). Ela diz que “quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.14). De acordo com essa premissa, um corpo num espaço sempre será real, mesmo que atenda a uma proposta simbólica de ficção.

Ao abordar e exemplificar as tensões que existem entre a perspectiva do real com o

ficcional de algumas companhias alemãs, Fischer-Lichte nos alerta para uma noção de corpo que está diretamente relacionado à sua “*physis*” (o físico). Por essa ótica, o corpo produz comunicação visual direta a partir de sua forma real, ou seja, se ele é magro, gordo, doente, deficiente, robusto, homem, mulher, preto, branco, etc. Sendo assim, o corpo real, ou como designa a autora, o corpo “fenomenal”, é visto e faz comunicação, também, por suas características visuais diversas (FISCHER-LITCHTE, 2013, p. 17).

Entendo, pela análise de Fischer-Lichte (2013), que se um corpo também é comunicação pelo seu aspecto fenomenal plural, logo, na Andaime, os corpos ganham outra dimensão ao se conectarem com o espaço urbano, pois eles estarão em projeção a partir de uma característica coletiva marcante das mulheres em ação. Essa análise torna-se relevante na medida em que o corpo feminino do *Poéticas Urbanas* está carregado de informações discursivas que politizam o seu estar no mundo, ao passo que buscam conexões diversas.

De acordo com essa premissa, uma das relações que é propiciada pelos corpos fenomenais das performers no *Poéticas* é a presença dos pelos. É comum nas mulheres do coletivo a prática de deixar os pelos crescerem, sem a obrigatoriedade de retirá-los na vida cotidiana. Durante os ensaios que precedem as apresentações, elas deixam que eles se desenvolvam propositalmente para serem vistos nas ações. Além disso, no *funk*, música que apresenta as performers no início do trabalho, os pelos também são evidenciados. A letra, que aborda a prática da depilação, e indaga os ouvintes, diz:

Cabelo, pêlo, pentelho/ Gilete, pinça, cera, laser/ Exterminar o natural/ Arrancar memórias póstumas/ Minha atitude feminina e banal/ Por que meus problemas não são arrancados com uma boa depilação? (DEL REY, 2011, p. 64).

Percebo, pelas palavras musicadas no contexto da performance, que o pelo se projeta não só como um aspecto fenomenal do corpo, mas também como o discurso coletivo, ele é capaz de questionar e provocar o sistema normativo pela perspectiva feminina. Sob essa ótica, a performer Larissa Mauro, em entrevista, diz que

[...] talvez, deixar os meus pelos crescerem, e não me depilar, me dá uma potência, me dá poder sobre meu próprio corpo e sobre a sociedade. E eu acho que o que a gente faz nesse trabalho é romper com essas barreiras, da fragilidade, do padrão estético e da submissão (MAURO, 2020).<sup>32</sup>

Diante de todas as possibilidades que circundam as noções de corpo na performance do *Poéticas Urbanas* apresentadas aqui, entendo que essa atenção específica não pode ser ignorada na execução das suas ações. Atentar-se corporalmente para estar nas ruas em estado

<sup>32</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.

performativo significa entender-se como um sistema de relações. Como um corpo fluido, capaz de agir, re-agir, e conectar-se de forma imediata. Nesse caso, a ideia de corpo também deve estar coordenada a um circuito de atenções voltadas às realidades do cotidiano.

Compreendo contudo, pelo viés do discurso coletivo, que um corpo conectado ao ambiente da cidade é também um campo de relações provocativo. O fato de essa performance comportar uma maioria de corpos de mulheres, que se posicionam politicamente nas ruas a partir deles, contribui também para um processo contínuo de multiplicação de ideias, que podem continuar difundindo-se em outras partes conectivas. Seus gestos, suas vibrações, seus sentidos, suas vozes, seus pés no chão, seus pensamentos, suas histórias, seus pelos, suas identidades, são movimentos alinhados a esses processos contínuos e relacionais.

Sendo assim, pelo sentido do corpo, nada se encontra parado nesse campo de relações, tudo está em fluxo, inclusive o corpo-cidade, seus sons, suas texturas, suas fricções, suas marcas, sua história, seus fluxos, seus encontros, seus riscos.

## 3

## O ACONTECIMENTO

*“O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.*

*(Michel Foucault)*

Considero, a partir de agora, estabelecer uma linha de raciocínio entre a linguagem performativa e o *Poéticas Urbanas* em análise. Após criar conexões nos capítulos anteriores, entre os princípios do trabalho colaborativo da Andaime Cia de Teatro e o discurso coletivo que é gerado por essa perspectiva, são identificados elementos nas ações da performance que se aproximam do “acontecimento” como princípio dessa linguagem. Essa ideia está ligada pelo desejo comum do coletivo de ocupar os espaços urbanos públicos a partir do *Poéticas* que destaca e discute questões do universo feminino. Esses alinhamentos, por sua vez, se dão pelo instante em que as ações são provocadas nas ruas das cidades. Acredito que esse princípio performativo reúne as ideias apresentadas anteriormente, e ainda direciona as análises específicas que proponho neste último capítulo.

Dessa forma, o objetivo será discutir os principais tópicos estabelecidos no roteiro das ações trabalhadas pelo grupo, destacando os aspectos coletivos em que elas acontecem, e também algumas relações de improviso provocadas no decorrer das apresentações. Dentre essas relações específicas, buscarei analisar questões relativas tanto aos aspectos urbano-estruturais de cidades que o *Poéticas* ocupou ao longo de suas apresentações quanto evidenciar e discutir relações inusitadas entre as/os performers do grupo e as/os transeuntes da cidade.

Antes de apresentar o roteiro dessas ações que compõem o *Poéticas Urbanas*, uma análise me parece instigante para orientar as noções estético-performativas em que ele se desenvolve, e que também está presente nos estudos da professora e pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2019).

Com a viragem performativa dos anos setenta, os espetáculos e intervenções artísticas ganharam novas perspectivas de abordagem, que de certo modo, estão vinculadas a propostas de encontros inusitados entre artistas e público. Nesse sentido, as ações desse movimento vão se distanciando cada vez mais de ideias antagônicas, e se aproximando de uma fricção constante “entre” os aspectos da realidade e as propostas artísticas.

A partir de um relato minucioso da performance *Lips of Thomas* da artista iugoslava

Marina Abramovic (2017), Fischer-Lichte nos leva a entender que o princípio do acontecimento na estética performativa, pode ser traduzido pelo instante, pelo momento em que se dá a relação difusa entre artista e público. Em análise ao fato de que a ação performativa de Abramovic foi encerrada pela interferência do público sobre ela<sup>33</sup>, naquele instante, pelas palavras de Fischer-Lichte (2019, p. 10), “a performer e os espectadores haviam criado um acontecimento que não estava previsto, nem sequer legitimado, pelas tradições, convenções e padrões das artes visuais e performativas”. E que, em virtude do que decorre de suas ações, “a artista não estava produzindo um artefato, nem uma obra de arte que pudesse ser fixada, fosse transmissível e existisse independentemente dela” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 10).

Pelo contrário, a partir de uma relação entre os elementos cruéis de realidade que Abramovic propõe, ou seja, a automutilação (e nesse caso o próprio sangue), e a disposição de elementos cênicos, como sua foto emoldurada em uma estrela de cinco pontas na parede, uma grande cruz de gelo no chão, ou mesmo uma plateia disposta no ambiente de uma galeria de arte, a sequência que foi gerada no momento do encontro entre esses elementos se tornou imprevisível. Sendo assim, como analisa Fischer-Lichte (2019, p. 22), “as suas ações desencadearam reações fisiológicas, afetivas, volitivas, energéticas e motoras que, por seu lado, provocaram novas ações”. Esse encontro propicia o entendimento de que, a partir da performance, “a relação entre sujeito e objeto deixou de ser dicotômica e passou a ser oscilante” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 22).

É interessante pensar nessa relação mútua de produção de informações que o ato performativo provoca quando acontece. E mais interessante é que essa proposta é pensada exatamente nesse sentido, de identificação do encontro como um processo de descobertas relacionais e criativas. Abrir-se para o imprevisível, é completamente diferente de ignorá-lo no processo criativo. Quando uma forma de abordagem estética produz elementos de interação provocativos, os/as artistas também se abrem para essas perspectivas flutuantes.

De todo modo, acredito que é a partir desse princípio, do acontecimento, que a linguagem performativa da Andaime Cia de Teatro se desenvolve no *Poéticas Urbanas*.

<sup>33</sup> Resumidamente, na performance, que ocorreu na galeria de arte austríaca - Innsbruck - em 1975, Abramovic após se despir de toda a roupa, coloca sua foto emoldurada em uma estrela de cinco pontas na parede ao fundo e come um quilo de mel com uma colher de prata. Na sequência, em uma taça de cristal, toma lentamente a quantidade de uma garrafa de vinho tinto. Ao final dessa ação quebra a taça com uma das mãos, que sangra. De frente para a plateia, registra na barriga uma estrela de cinco pontas com uma lâmina de barbear. Sangrando muito, ajoelha-se de costas para o público e dá início a uma série de flagelos sobre as costas com um chicote de couro. Por fim, deita-se em uma grande cruz de gelo sobre o chão, com a barriga sangrando para cima, onde está afixado um aquecedor. A performance teve duração de duas horas, e terminou com a interferência do público, que retirou a performer do gelo (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 9-10).

Intervir sobre o cotidiano das cidades, pela relação de troca entre os/as performers e os/as transeuntes do espaço urbano, e também com o próprio espaço, cria situações oscilantes e imprevisíveis. É, também por esse aspecto, que o discurso coletivo se forma, e se transforma. O que acontece no momento em que se criam as conexões na rua, encontra-se no “como” as performers se permitem, ou não, às fricções no decorrer das ações. E portanto, a obra, também, está compreendida por essa perspectiva oscilante. Ela não existe sem essa relação processual que se dá pelo momento em que é realizada.

Entretanto, ao longo desse processo contínuo de transformações da performance do *Poéticas*, foram traçados pontos fixos pelos quais o coletivo se coordena durante os ensaios e apresentações. Essa ideia tem relação com o princípio de “programa” definido pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião (2008). Ela utiliza o termo como

[...] 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. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais (FABIÃO, 2008, p. 237).

De acordo com sua definição, a autora propõe as ações performativas em um circuito de programação, onde o sentido da improvisação está baseado na relação entre o/a performer e as suas ações previamente definidas e não ensaiadas. Dessa forma, ela considera o improviso como uma exclusividade dessa relação, ou seja, quanto menos se pratica o programa, mais inusitada é a ação (FABIÃO, 2008).

Esse raciocínio da autora está diretamente relacionado ao que Fischer-Lichte (2019) propõe na análise sobre o acontecimento performativo de Marina Abramovic. Quando a artista produz uma sequência inédita de ações calculadas, e as realiza sob a perspectiva do acontecimento, ela está se aproximando do improviso como consequência de seus atos programados. Sendo assim, podemos considerar a performance como um programa de ações que tem seus desdobramentos pelo acontecimento momentâneo da sua realização.

Conforme descrito no capítulo anterior, na Andaime, antes da criação do *Poéticas Urbanas*, foram desenvolvidas as ações *SQF – Serpentes que fumam - 2009*. A criação desse material foi orientada por essa metodologia proposta por Fabião (2008). Porém, com o *Poéticas*, esse modelo “programa” foi diversificado para “roteiro de ações” na medida em que entendíamos, como grupo, que seu processo de criação conjugava uma sequência de ações performativas coletivas, conduzidas por textos dramáticos. Além disso, diferente do que propõe esta autora, sinto, como diretor e performer, a necessidade dos ensaios. Essa ferramenta propicia a preparação corporal do coletivo para uma atenção geral das performers



sobre as singularidades/riscos provenientes do ambiente urbano, e da necessidade de treinamento das coreografias e diálogos pré-estabelecidos entre as performers.

Sobre o início dos ensaios do *Poéticas Urbanas*, Larissa Mauro diz em entrevista<sup>34</sup> que:

[...] naquele momento fazia todo o sentido ensaiar na rua para se habituar ao concreto, à sujeira, ao barulho, às pessoas reclamando, ou à polícia aparecendo. Os próprios ensaios já eram treinos para atuar na rua, e isso deixou a gente bem preparada (MAURO, 2020).

A partir dessa perspectiva da performer, nota-se que o trabalho está baseado na necessidade que o ambiente urbano requer. É preciso considerar aqui que, por se tratar de uma relação fluida e processual, as características ocasionais e momentâneas encontradas na cidade, não são minimizadas pelos ensaios da performance. E os fatos que marcam a trajetória do *Poéticas* nas ruas são revelados pelos momentos em que ele se estabelece como ato estético-performativo.

Dessa forma, esse roteiro de ações se mantém estruturado desde o início da criação, mesmo que venha adotando mudanças ocasionais devido ao que as apresentações e ideias coletivas pedem. Essas premissas que pontuam o roteiro são nortes que o grupo utiliza, tanto para o trabalho físico do corpo quanto para as retomadas sobre o texto e o contexto da performance diante das circunstâncias políticas, sociais e culturais em que se dará o momento da próxima apresentação.

No item 3.1, segue a última estrutura do roteiro trabalhado pela companhia, na ordem em que se dão as ações do *Poéticas*.<sup>35</sup> A tabela disposta em três colunas contém:

- Número da ação com minutagem de sua execução no vídeo;
- Nome da ação;
- Resumo da ação.

### 3.1

#### Roteiro de ações

<sup>34</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.

<sup>35</sup> Sugiro, caso o/a leitor/a não tenha a referência da performance, que siga o roteiro acompanhando a execução da performance filmada disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7zBaKrBNJa4>>. Acesso em: 27 out. 2020.

1 00:00	Caminhada	Tempo livre e individual de caminhadas pelos arredores do espaço onde se dará a apresentação. A média de duração da ação é de 20 minutos e o trajeto é definido pelo/a performer.
2 01:00	Chegada – Roda músicas diversas	Chegada ao espaço escolhido para a apresentação. Abertura de rodas de dança, com música ao vivo.
3 04:00	Grito - Música Cazua Morte 1	A partir de uma sintonia fina de olhares e respiros, o grito coletivo, que surge uníssono, marca a primeira descida conjunta ao chão - a morte realista. A proposta é que, de forma gradual, como uma morte por falência múltipla de órgãos, o grupo descarregue a energia de vibração anterior, que só termina ao final da música “Codinome beija-flor”.
4 13:50	Funk - Música autoral	Número musical de apresentação dos/as performers. A letra do funk foi retirada do livro <i>Entreaberta</i> , de Patrícia Del Rey (2011), e aborda questões acerca do corpo feminino. As apresentações são individuais e associadas a pedaços distintos de carnes. A letra completa da música encontra-se no apêndice desse estudo.
5 18:30	Engolir sal	Interrupção do funk a partir do manifesto da performer Kamala Ramers, que questiona o sentido do trabalho artístico em execução.
6 19:40	A mulher e a cidade	A performer Patrícia Del Rey inicia o texto da “mulher e a cidade” no microfone. Em linhas gerais, ela contextualiza a narrativa da performance pela perspectiva da mulher que ocupa a cidade.
7 21:15	O Precipício	Transição fluida entre a ação anterior. A performer Tatiana Bittar dá início a um movimento de queda dos seus objetos, andando pela linha do desequilíbrio traçada no chão, com giz, por Kamala. A ação, que já passou por diversas alterações, é inspirada na imagem

		de uma mulher que anda na beira de um precipício. Aos poucos, todas as performers entram na linha e se permitem, ou não, serem contaminadas pelos movimentos de Tatiana.
8 25:02	Aborto	A performer Larissa Mauro interrompe a ação anterior. Numa proposta de metalinguagem, ela propõe dirigir a próxima sequência, que é construída a partir do tema “aborto”, e em colaboração com as/os transeuntes.
9 28:37	Vingança - Canon	Ação coletiva comandada por Ana Luíza Bellacosta. A performer percorre o espaço com intenção misteriosa. Aos poucos, enquanto ela investiga o percurso, as outras performers vão formando rastros das suas ações até chegarem a um transeunte (homem) escolhido. De frente para o homem, ela passa a reivindicar sua máquina fotográfica Canon, exigindo que ele abra a porta (imaginária) aos gritos. No subtexto da performer, este homem é seu namorado/ marido, e está dentro de um apartamento com uma suposta mulher. A ação se dissipa com a performer aos prantos.
10 33:00	Música Frenéticas Heroínas - Morte 2	Intervenção musical. Durante a música, as/os performers vão se transformando em heroínas - criadas a partir de suas imaginações - e revelando seus superpoderes. Cada poder revelado é aplicado no próprio corpo gerando a segunda morte coletiva.
11 38:30	Hotel Fazenda Melancia - Gatas	Ao som de assovios de pássaros, as performers acordam como se estivessem em um ambiente bucólico. A motivação é trazer a energia animal/felina para a movimentação corporal, com o propósito de criar uma atmosfera sedutora. A partir dessa proposta, Patrícia inicia um diálogo com os/as transeuntes, oferecendo pedaços de melancia.
12	Canalha - Tati	Intervenção da performer Tatiana Bittar, que provoca uma disputa com Patrícia. Nesse momento instaura-se

44:25		uma breve contradição. Duas amigas vão discutir e criar intrigas entre si, a partir de uma traição cometida e revelada por Tatiana. Das oposições expostas entre as duas, surge uma ideia comum, o homem canalha. O canalha é simbolizado por diversos nomes que vem à tona, tanto pelas performers, quanto pelos/as transeuntes.
14 48:00	Samba - Música autoral  Brinde  Morte 3	Número musical. O samba dá fim a ação anterior e início da terceira morte coletiva. Marcada por um brinde, a última morte é simbolizada pela ingestão dos líquidos que cada performer carrega. Nesta etapa da morte, os corpos continuam em vibração constante até que o suicídio da próxima intervenção dê fim à movimentação.  A letra do samba também foi retirada do livro <i>Entreaberta</i> (2011), e encontra-se no apêndice desse estudo.
15 50:35	Suicídio	A intervenção, realizada pelo performer Leonardo, é executada no decorrer da terceira morte. A partir de um texto desabafo, que denuncia imposições e condições sociais instituídas ao seu corpo, e também em referência às mulheres, o performer simboliza o suicídio com um tiro na cabeça (arma de brinquedo com aspectos reais). As outras performers, que já estavam em agonia pela ação anterior, morrem junto.
16 51:43	Ficha Técnica	Com todas as/os performers e a banda mortos/as, Roustang Carrilho, diretor da performance, apresenta a ficha técnica. Nesse momento é iniciado o “chapéu” de arrecadação, e anunciada a próxima cena coletiva das crianças.
17 55:40	Crianças - Tumor	Do chão, as/os performers iniciam a cena trazendo suas referências de crianças adaptadas aos seus corpos. No primeiro momento, elas são geradas por um choro, que

		provém de uma dor latente e diferente para cada um/a. Na sequência, em uma grande brincadeira de pique-pega, que convoca os/as transeuntes, o tema do câncer é abordado. A ação se dissipa com a morte de um pássaro imaginário (simbolizado por um pedaço de melancia quebrado), e com a volta do choro.
18 1:01:50	Gospel - Música autoral	Último número musical. O gospel tem sua letra inspirada no livro de Del Rey (2011), e encerra as ações coletivas da performance. A letra completa encontra-se disponível no apêndice deste estudo.
19 1:05:00	O toque	Ao final da música, a performer Kamala Ramers se destaca do grupo em direção ao público, na intenção de tocá-lo. O toque é abordado primeiro pelo texto que ela pronuncia, e na medida em que se abrem as possibilidades e as proximidades entre ela e os/as transeuntes, passa a ser exercido pela relação de peles com peles.
20	Saída - Caminhada	O final da performance se dá em mais uma caminhada, após cada um/a recolher seus materiais que ficaram espalhados, desocupando o espaço. Em referência à primeira ação de caminhar do roteiro, o final se converge em uma ideia de infinito.

Basicamente, na macroestrutura de funcionamento da performance apresentada, temos ações coletivas, onde todos/as estão agindo em perspectivas multifocais de atenção, e outras que se desenvolvem individualmente, em que a atenção se mantém em uma pessoa específica. Entretanto, como diretor, entendo todas essas ações como composições coletivas, pois, mesmo que se preserve a atenção em um/a performer, todos/as estão, simultaneamente, em atividade de composição durante toda a apresentação. Além disso, desde o processo de criação, as ações são programadas pela interferência contínua de uns/umas sobre os/as outros/as, de modo crítico e construtivo. Essa necessidade coletiva de composição está vinculada ao trabalho colaborativo da companhia e das perspectivas geradas pela ocupação do espaço urbano.

Quando comecei a dirigir a performance no ano de 2011, as ações eram programadas

de forma mais destacada, se caracterizando por uma sucessão de cenas individuais. Era como se a necessidade estivesse mais direcionada aos indivíduos dentro do discurso, que ao próprio discurso coletivo. Dessa forma, cada performer tinha o seu momento de atuação específico.

Às vezes percebo pela forma em que se desenvolvem os processos colaborativos da Andaime, que os/as integrantes passam a ter uma certa necessidade de atenção sobre suas singularidades, e por essa perspectiva, ela também acaba desenhando os trabalhos. Penso que esse modo de criação ainda está presente em diversas formas de trabalho, principalmente em grupos que apresentam características horizontais de relação. Talvez essas propostas harmonizem os coletivos, no sentido de dar uma atenção específica sobre as necessidades individuais, visando evitar os conflitos. Todavia, entendo, assim como analisa o pesquisador Luiz Alberto de Abreu (2004, p.7), que nesse caso, do trabalho artístico colaborativo, é a “cena” que deve guiar as necessidades, é ela que permite o entendimento de todo o grupo de trabalho sobre aquilo que fundamenta o exercício.

Nesse sentido, ainda no começo da minha direção no *Poéticas Urbanas*, havia uma necessidade de trazer para o grupo um número maior de ações em que todas se provocassem mutuamente, no sentido de dar corpo coletivo à performance. Essa ideia se manifestava a partir das observações direcionadas aos espaços urbanos públicos e abertos, que desejávamos ocupar. A partir desse olhar, a necessidade que guiava os exercícios de elaboração e desenvolvimento das ações eram as especificidades que os espaços apresentavam, principalmente por se caracterizarem com muita circulação de pessoas, barulhos constantes, e aberturas que geravam o improviso.

Ao longo dos processos de ensaios e apresentações, o grupo passou a se entender como um corpo unido, tanto no sentido de unidade física – força e tônus, quanto na ideia conectiva e sensorial de manter-se relacionado com o espaço público e sua fluidez. Por essa ótica, sempre foi o espaço que propiciava o entendimento das nossas necessidades estético-performativas.

A partir dessa análise, entendo que o trabalho voltado ao corpo passa a ser uma dessas especificidades nessa performance. É pelo corpo que são possíveis as conexões com o espaço.

Larissa Mauro é uma das performers do *Poéticas Urbanas* que pode exemplificar com suas palavras essa característica coletiva de composição que a performance ganhou sob minha direção. Ela, que esteve fora do grupo durante dois anos e meio em virtude de seus estudos em Londres, considera após sua volta que a grande diferença do que via antes no coletivo para o que estava observando naquele momento estava no trabalho dos corpos.

Sobre esse momento, que acontece no ano de 2015, ela diz em entrevista<sup>36</sup> que:

Quando eu tive o primeiro contato com o ensaio, onde fiquei só assistindo, uma coisa que me chamou muito a atenção foi o corpo delas. Estava muito diferente (...). Era um corpo mais dilatado, mais forte, mais presente (...) e muito aterrado. Eu as via com muito domínio da cena, do corpo (...). E passando pela sua proposta metodológica de treinamento, eu fui entendendo isso no meu corpo (...). Um domínio do espaço (MAURO, 2020).

O que Larissa percebe nesse contexto está ligado ao que menciono como aspectos coletivos de unidade para a composição das ações. Nessa perspectiva do corpo, o que alinha as assimilações da performer sobre o grupo e a performance é a característica “dilatada” e “treinada” do grupo como um todo. Essa característica, por sua vez, está de todo modo “forte e presente” quando inserida no acontecimento performativo.

Kamala Ramers corrobora com essa perspectiva, ao dizer sobre o trabalho de percepção do corpo que desenvolvemos no *Poéticas*, que “a dinâmica” proposta “é de um círculo de atenção, de foco, que te traz um outro estado físico, um outro tônus, que é exigido por esse trabalho” (RAMERS, 2020)<sup>37</sup>. E Ana Luiza completa esse raciocínio dizendo que “esse condicionamento físico, no coletivo, consegue fazer com que a gente entre em um alinhamento (...). Por mais que cada uma tenha um biotipo, estão todas em um tônus daquele corpo que é preciso (...) para aquele espetáculo” (BELLACOSTA, 2020).<sup>38</sup>

Como referência visual desses aspectos coletivos no roteiro de ações, as partes musicadas e coreografadas (números 4, 14 e 18), e as mortes (números 3, 10 e 14) são instantes que podem ser melhor entendidos por essas características. No momento em que o coletivo dança o *funk*, por exemplo, é perceptível a qualidade tonal dos corpos. Acredito que a “condição vibrátil” proposta por Rolnik e mencionada por Fabião (2008), nesse caso, está aguçada pela interferência musical, ao mesmo tempo que pode ser entendida por uma característica corporal coletiva.

<sup>36</sup> MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.

<sup>37</sup> RAMERS, Kamala. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 17 abr. 2020.

<sup>38</sup> BELLACOSTA, Ana Luiza. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 17 abr. 2020.



**Figura 22** – Funk – Prêmio SESC - Setor Comercial Sul-DF. 2016.

Conforme figura 22, podemos perceber que não há um só corpo, com exceção dos/as transeuntes ao lado, que não manifeste força, movimento e atenção. Independente do biotipo, como disse Ana Luiza, todos/as estão alinhados e conectados por vibração comum.

Mesmo nos momentos em que as mortes são executadas e os/as performers estão jogados/as ao chão, seus corpos estão alinhados coletivamente pela atenção e vibração. Sobre essa perspectiva, como disse Eleonora Fabião (2008), a vibratibilidade é estabelecida por um tremular contínuo, e a cena dilata essa qualidade. No rosto das performers mortas, conforme figuras 23, 24, 25 e 26, é perceptível essa característica. Mesmo que o repouso da morte seja programado para a mudança das ações, é como se a atenção para o ambiente oscilante, e também para a conexão com as outras performers, produzisse a vibração necessária para que esse contexto seja comunicado.





**Figura 23 - Morte/ Larissa - Setor Comercial Sul - DF. 2016.**



**Figura 24 - Morte/ Ana Luíza - Setor Comercial Sul - DF. 2016.**





**Figura 25** - Morte/ Patrícia - Setor Comercial Sul - DF. 2016.



**Figura 26** - Morte/ Léo - Setor Comercial Sul - DF. 2016.

Dessa forma, o corpo está jogado no chão da rua em situação de morte, mas as tensões, visíveis principalmente no rosto, estão produzindo a atenção necessária para que a

conexão entre as partes performers/performers, performers/transeuntes, performers/ambiente não se percam.

Sobre este estado de atenção no espaço urbano, um exemplo que é provocado a partir das ações coletivas focadas em um/a performer específico/a pode ser identificado na ação das gatas (nº 11 do roteiro). O momento, que se desenvolve pelas falas dramáticas do texto, é conduzido por Patrícia Del Rey. Os/as demais performers trabalham com a inversão das posições corporais, exaltando a figura de quem está falando, formando um plano alto e outro baixo, conforme figura 27. Este mecanismo, inspirado a partir da clássica formação cênica grega “coro – corifeu”, possibilita que a atenção seja direcionada para um ponto determinado da ação.



**Figura 27** - Gatas - Setor Comercial Sul - DF. 2017.

Na rua essa idealização tem excelentes resultados, uma vez que nesse ambiente a atenção é naturalmente espalhada devido a seu fluxo de acontecimentos momentâneos. A atenção coletiva direcionada, nesse caso, é fundamental para que as falas não se percam durante o momento em que são proferidas. Com todo o dinamismo e variações que o ambiente da rua produz, é fundamental que o coletivo evidencie a atenção dos/as transeuntes para as falas da performer. Dessa forma, essa movimentação felina, com inversão do corpo, surgiu pelo processo de apresentações da performance, na intenção provocativa e sensual de compor os movimentos e falas da Patrícia, que por sua vez atua com as mesmas intenções segurando um naco de melancia, como podemos ver também na figura acima.



Essa ação das “gatas”, em especial, tem dinâmicas distintas com o espaço. Na sequência que é desencadeada, a performer Tatiana Bittar cria um diálogo com Patrícia Del Rey com a intenção de enfrentá-la. A partir dessa provocação, os movimentos criam dois focos de atenção, conforme revela a figura 28. Nesse momento, o coletivo decide entregar o



**Figura 28** - Tatiana e Patrícia - Setor Comercial Sul - DF. 2017.

microfone a Tatiana para que ela enalteça a ação, que agora tem o seu texto como foco provocativo. Outras soluções como essa são trabalhadas em toda a performance, justamente pela necessidade que o ambiente exige. Contudo, todo o roteiro é programado e ensaiado nesse sentido, de proporcionar um ajuste de atenções entre performers, espaço e transeuntes nas ações. Sempre pela perspectiva coletiva de formação.

Algumas apresentações geraram grandes mudanças momentâneas em todo o programa desse roteiro de ações. No ano de 2013, por exemplo, realizamos o *Poéticas Urbanas* na cidade de Sobradinho no Distrito Federal. De acordo com a pauta de apresentações financiadas pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF, o FAC, o local da realização deveria situar-se na região central da cidade. Entretanto, ao chegarmos, percebemos que os espaços com maior circulação de pessoas eram também caracterizados por um excesso de barulhos. Com muitas lojas de departamento e de materiais diversos, era comum naquele comércio divulgações momentâneas de promoções microfônicas e musicadas por várias dessas lojas.

O fato é que, ou ocupávamos aquele ambiente naquele instante, ou não teríamos outra opção, visto que fora dali tudo parecia calmo e sem muita presença de transeuntes, o que não

queríamos como coletivo. Lembro-me de que pensamos em desistir e tentar mudar o local no projeto para o FAC, porém, depois de um tempo de conversa, decidimos realizar a apresentação, com uma mudança muito determinante. Retiramos todos os textos da performance e nos provocamos a dar sequência ao roteiro de ações apenas pelas perspectivas corporais e imagéticas. Dessa forma, todas as ações foram alteradas, e instantaneamente surgiram imagens conectadas com o espaço, que dialogavam com o discurso coletivo da performance.

Descobrimos, nesse acontecimento, que ações como “o precipício” (nº 7 do roteiro) e as “mortes” (nº 3, 10 e 14) geravam mais comunicação por imagens do que por palavras. E dessa forma suas composições ganharam posteriormente mais nuances imagéticas. Como contraponto a essa ideia, entendemos também que em ações como “a mulher e a cidade” (nº 7), “as crianças” (nº 17), ou mesmo as “gatas” (nº 11), as projeções verbais são necessárias para que a conexão da ação com o espaço seja mais eficaz.

Outro acontecimento que gerou provocações mútuas no coletivo e no roteiro se deu na cidade de Ouro Preto/MG. No ano de 2015, em virtude de uma circulação da performance pelas regiões sudeste e centro-oeste, nos vimos no mesmo dilema de nos apresentarmos ou não. Com o circuito de viagens programadas, só tínhamos a oportunidade de realizar o *Poéticas Urbanas* naquela tarde definida no roteiro de viagens, porém, quando já estávamos prontos/as para ocupar a praça central da cidade, uma chuva torrencial começou a cair. Esperamos por algum tempo até que ela parasse, mas o fato é que de acordo com a sua intensidade, isso não iria acontecer a tempo de voltarmos à pousada para seguir viagem. Mais uma vez, tomamos a decisão de enfrentarmos os riscos que o ambiente urbano produzia, nesse caso, a própria natureza agindo sobre todo o contexto.

Acredito que a ideia de dar prosseguimento à performance nessa ocasião estava diretamente relacionada ao fato de que não teríamos outra oportunidade para cumprir a agenda do *Poéticas*, entretanto, foi uma decisão tomada pelo grupo, que remetia ao momento em que realizamos as ações sem texto na cidade de Sobradinho. Era como se o coletivo entendesse como agir nesse caso, e se provocasse com a mesma intenção objetiva de conectar-se pelo imprevisto.

Porém, os riscos em Ouro Preto se desenhavam muito perigosos, pelo fato de que alguém poderia receber uma descarga elétrica de algum raio, ou escorregar e cair nas ruas de pedra sabão do local. E nesse sentido, o desenrolar das ações do roteiro foram bastante modificadas, ora descartando as falas do texto, ora burlando, ou acelerando as ações. A atenção, nesse caso, se mantinha focada nesses cuidados corporais imediatos que a situação

exigia.

De toda forma, a apresentação ganhou novos horizontes. Imaginávamos que não haveria qualquer tipo de relação com transeuntes, mas nessa praça, que é bastante turística, existem bares e hotéis onde diversas pessoas acompanhavam as ações em manifestações verbais pelas janelas e/ou dentro desses locais. Ainda houve momentos em que transeuntes com guarda-chuvas intervinham nas ações musicadas para dançar com as performers.

Percebo diante desses relatos que o roteiro de ações, por mais que seja programado e/ou ensaiado, quando se desenvolve no ambiente urbano, as probabilidades de mudanças momentâneas, “improvisacionais”, são mantidas. E essa lógica se procede por se tratar de uma relação processual e contínua. Se o performer, “ao agir seu programa, desprograma organismo e meio” (FABIÃO, 2008, p. 237), penso que o ambiente urbano também desprograma o/a performer.

No próximo subcapítulo, farei duas análises mais específicas sobre acontecimentos que foram gerados pelo *Poéticas Urbanas* a partir da relação oscilante entre os/as transeuntes da cidade e os/as performers. Nos dois casos, a relação é dada pelo encontro com pessoas em situação de rua, porém com situações distintas. A partir disso, buscarei estabelecer um diálogo mais próximo com as performers do grupo, e entender a partir dos exemplos como essas relações transformam o discurso coletivo.

Por fim, no último subcapítulo, analisarei os desdobramentos que são gerados no grupo e na performance, a partir do momento em que o performer Leonardo Shamah é inserido no *Poéticas*.

### 3.2 – Aterramento: uma relação entre o chão e a exclusão

Depois de uma turnê pelas praças e saídas de metrô da cidade do Rio de Janeiro/RJ no ano de 2013<sup>39</sup>, me ocorreu uma questão curiosa em relação às performers do grupo. A pergunta levantava dúvidas sobre os aspectos de saúde física de cada uma delas. Em casa, quando criança e adolescente, sempre fui orientado por minha mãe a tomar vermífugo pelo menos uma vez ao ano. Essa prática, nos anos oitenta e noventa, era comum, tendo em vista que naquele tempo as condições sanitárias eram menos desenvolvidas, e doenças como “amarelão”, “barriga-d’água” e “solitária” ocorriam com maior frequência nas populações. O que já não acontece com tanta incidência nos ambientes urbanos, devido ao avanço tecnológico do saneamento básico. Obviamente não estou fazendo referência aos sistemas das favelas que compõem as cidades, uma vez que essas estruturas são formadas desordenadamente sem assistências políticas eficazes. Contudo, de acordo com meu pensamento sobre essa questão, considerei importante verificar se as performers estavam atentas à essa ideia.

A resposta que obtive do grupo em relação ao tema foi negativa. Não havia uma atenção específica do coletivo sobre essa característica de risco da rua, nem pela relação próxima com o chão, nem pela proximidade entre elas e os/as transeuntes. Acredito que até estarmos naquele solo tão pisado e antigo da cidade do Rio de Janeiro, nunca me ocorreu que nossas ações voltadas ao chão com tanta intensidade e por tantas vezes pudessem ser prejudiciais aos nossos organismos, no sentido de causar doenças por verminoses. É preciso entender que no chão das ruas, onde transitam diversas pessoas e animais, estabelecemos contato desde o aquecimento corporal até o desenrolar das ações performativas, e por esta razão corremos o risco de nos contaminarmos por substâncias tóxicas a qualquer momento.

Pude perceber a partir dessa análise que a ideia de projetar-se no chão performativamente já havia se tornado, naquele momento, uma ação naturalizada, pisada. E que ocupar as ruas nos levava a uma forma de interação simbiótica e entrelaçada com os perigos que decorrem desse contato. Colocar-se nesses terrenos e sob essas perspectivas de proximidade exige uma atenção, tanto interna, pessoal e transferível quanto externa coletiva e relacional. E talvez, por essa absorção de entendimentos, as falhas e desvios do caminho tenham sido atenuados até aqui, reduzindo-se os riscos. Obviamente que não se trata de uma regra, tendo em vista que em anos posteriores, a performer Larissa Mauro deitou sobre um

<sup>39</sup> Uma dessas apresentações na cidade do Rio de Janeiro foi registrada em parte. O trecho do vídeo encontra-se disponível em: <<https://youtu.be/JmzYh8djbt0>> - Acesso em: 27 out. 2020.

sapo recém esmagado, reafirmando essa relação de risco constante presente no espaço urbano.

Quando pisamos o chão das ruas e entendemos que essa superfície denota uma série de interferências, somos capazes, como performers, de situarmos nossos desejos. O discurso que provém da formação coletiva de anseios da Andaime Cia de Teatro encontra no espaço urbano sua válvula de escape. Porém, diante das situações inusitadas que são encontradas nesse espaço, somos intimados a coordenar nossos impulsos criativos. Pela perspectiva baixa e material dos corpos, discutida por Bakhtin (2008), percebe-se que o ambiente público das ruas tem a sua formação numa conjunção de características que se dão pelo rebaixamento social, e sob esse aspecto, elas manifestam processos de exclusão entre as suas diferentes camadas de composição.

Uma das relações constantes que vivenciamos na performance do *Poéticas Urbanas* se dá pela presença e intervenção de pessoas que sobrevivem dia e noite no chão das ruas das cidades. De certo modo, temos dado sentido ao desejo de ocupação dos espaços públicos, também, pela aproximação com essas pessoas. Elas nos provocam, e nós as provocamos em graus distintos de contato.

Durante a performance, a contribuição espontânea que é gerada por essa singularidade de relações, nós e as pessoas em situação de rua, produz discussões acerca do sistema e das políticas de inclusão e exclusão sociais, que todavia movem o discurso do coletivo. Um corpo que sobrevive nas ruas caracteriza-se principalmente por aspectos de invisibilidade. De acordo com a análise da artista e pesquisadora Kenia Dias (2005), que desenvolveu sua pesquisa de mestrado a partir de um olhar sobre esses corpos que vivem nas ruas, o “corpo excluído” tem a sua trajetória instituída por um “processo de desqualificação das pessoas que não estão integradas no sistema societário. Elas são dissocializadas pela condição da miséria” (DIAS, 2005, p. 5). Nesse sentido, a característica que se atribui a essas pessoas é a da invisibilidade perante o sistema social em que se encontram.

A partir dessa análise, entendo que, quando nos encontramos performativamente com esses corpos excluídos pelas ruas, de certa forma, estamos gerando visibilidades provisórias de suas existências. É um processo fluido e político que se dá a partir do desejo do coletivo em ocupar os espaços urbanos públicos. Todavia, não se trata de dar voz a quem foi silenciado pela desqualificação social, abordada por Dias (2005), pelo contrário, a partir do encontro que é gerado no acontecimento performativo, o corpo excluído tem a possibilidade de projetar-se socialmente pela sua imagem, voz e contexto, que se tornam visíveis aos/às transeuntes. Essa possibilidade, que talvez seja um dos processos mais constantes de relações produzidas pelo *Poéticas Urbanas*, leva o coletivo a entender que a rua é, também, um lugar



de discussões políticas.

Entretanto, existem outras perspectivas para essas relações que geram análises contraditórias. Uma delas é exatamente a exposição desses corpos excluídos. Se por um lado eles são invisibilizados no contexto social, quando esses corpos surgem e se instauram no acontecimento, dependendo de suas ações, as situações podem gerar complicações, tanto para eles, quanto para a ação performativa.

Em um desses casos, ocorrido na praça que fica entre a Feira popular do Guará e a saída do metrô local em Brasília/DF, um homem em situação de rua, que não foi fotografado, ocupou o espaço de fala da performer Patrícia Del Rey.



**Figura 29** - Apresentação Feira do Guará/metrô Guará-DF. 2012.

O evento aconteceu logo nas primeiras apresentações da performance sob minha direção, e foi realizado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal - FAC. Na figura 29, que mostra o local da apresentação, podemos verificar que, neste momento, as performers que realizavam o *Poéticas* eram Kamala, Ana Luíza, Patrícia e Tatiana, e que o espaço é caracterizado pelo fluxo contínuo de pessoas. No momento da ação “a mulher e a cidade” (nº 6 do roteiro), Patrícia, de vestido vermelho, conduzia como objeto pessoal uma faca de

cozinha. Sentindo-se invadida e oprimida pela presença alterada do homem, ela reagiu de forma impetuosa apontando a faca para o rosto dele e exigindo sua saída do local. Na entrevista com Patrícia, realizada para esta pesquisa, perguntei para a performer como ela se lembrava do fato ocorrido. Ela diz, sobre essa abordagem, que: “Quando ele entra na cena, ele entra num espaço de agressão” (DEL REY, 2020).<sup>40</sup> De acordo com a performer, sua lembrança é de sentir-se invadida pela presença do homem, que a aborda em tom de agressividade, antes que ela lhe apontasse a faca.



**Figura 30** – A faca I. 2012.



**Figura 31** – A faca II. 2012.

Conforme figuras 30 e 31, é possível percebermos que o objeto conduzido pela performer se trata de um instrumento perigoso, tendo em vista que possui ponta e corte afiados. E ao trazer a dimensão do perigo, o objeto também está associado ao discurso de Patrícia e do coletivo. Por esse raciocínio, ela diz, em sua própria defesa, e trazendo a referência do princípio analisado por Djamila Ribeiro (2019), que: “talvez, naquele momento, estivesse impondo o meu lugar de fala, como mulher. E talvez eu não tivesse noção do que aquilo poderia gerar” (DEL REY, 2020).<sup>41</sup>

Neste dia, de acordo com a agenda de apresentações da performance pelo projeto, faríamos duas apresentações naquela mesma localização. Ao final da tarde, quando já realizávamos a segunda, o homem, que tinha sido expulso por Patrícia, retornou e adentrou mais uma vez a performance, agora no momento final em que elas performavam a ação “as crianças” (nº 17 do roteiro). O fato é que, agora, pela segunda vez, essa pessoa em situação de rua, invisibilizada e desqualificada pelo sistema de exclusão, passa a compor o acontecimento

<sup>40</sup> DEL REY, Patrícia. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 22 ago. 2020.

<sup>41</sup> DEL REY, Patrícia. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 22 ago. 2020.

performativo. Contudo, a voz do homem estava nitidamente alterada, seus olhos vibravam intensos, bem abertos e oscilando em busca de foco, e nas mãos conduzia duas grandes pedras. Sua intenção de jogar as pedras nas performers era clara, e enquanto ele questionava gritando repetidas vezes “quem vai morrer, quem vai morrer?”, em alusão ao texto que é dito nesse momento da performance, o grupo e as pessoas que estavam em volta ficaram atônitos/as e sem reação por alguns segundos.

O retorno do homem, para Patrícia, revelou-se como um entendimento de que ele havia premeditado a ação das pedras, em decorrência do fato de ela apontar uma faca na sua direção. Sob esse ponto de vista ela diz que: “É tão agressivo para ele o espaço da mulher falando (...) que ele planeja e volta”. (DEL REY, 2020).<sup>42</sup>

A situação gerada pelo acontecimento entre Patrícia e o homem em situação de rua reverbera dois princípios de discussão para o coletivo, tanto no que diz respeito ao lugar de fala que ela defende como mulher que ocupa a cidade quanto ao lugar dele que sobrevive naquele espaço como um corpo excluído. Nas duas perspectivas podemos entender que existem modos discursivos de opressão. Porém, nesse caso específico, não se trata de entender que uma ou outro tem qualquer poder de apropriação na relação, senão, que exercem uma forma de diálogo e entendimentos imediatos de que os dois discursos ocupam lugares comuns de fala, pois ambos carregam trajetórias de cerceamento e exclusão.

Por esse aspecto, me questiono se não seria o caso da performer entender de forma mais ampla esses princípios de fala, tanto o dela, quanto o dele, uma vez que ela se manifesta em coletividade discursiva por aspectos inclusivos. Ou, se devemos como grupo, estabelecer de antemão propostas de atenção para essas relações inusitadas, que antes incluíam as adversidades no acontecimento, como meta de discussão e politização da ocupação performativa, não reforçando o seu processo de exclusão social.

Assim como a voz e o discurso da mulher devem ser inclusos de forma equiparada no sistema, sem que o gênero seja uma norma que divida a sociedade, o corpo excluído deve receber uma atenção de todo o sistema, pois se trata de uma opressão que fere principalmente sua possibilidade de existência.

O final dessa ocorrência é bastante interessante e esclarecedora de certa forma. Em geral, as pessoas que estavam presentes, naquele instante em que o homem segurava as pedras e gritava em direção às performers, foram surpreendidas. Como diretor que procura manter-se em atenção externa constante, também me surpreendi pelo fato. Minha reação no momento foi

<sup>42</sup> DEL REY, Patrícia. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 22 ago. 2020.

de caminhar muito lentamente em direção a ele, mas com prontidão para correr e tomar atitudes caso fosse necessário. No entanto, fui surpreendido mais uma vez durante esse processo, pois a solução se deu na própria relação estabelecida entre as performers e ele. Lembro-me que Tatiana Bittar deu início a ação de reproduzir a fala do homem. Ela também repetia, “quem vai morrer, quem vai morrer?” suavemente, enquanto caminhava muito devagar em direção a ele mantendo uma relação fixa de olhos nos olhos. Na sequência, as outras performers foram se agrupando e criando diálogos entre si, que contribuíam com a dúvida do homem de forma a incluí-lo na conversa. Por fim, elas incorporam o homem na ação, incluindo sua presença física, que aos poucos foi se distanciando enquanto largava as pedras. A inversão de papéis, nesse caso, parece ter sido uma forma de relação do acontecimento que possibilitou a continuidade das ações.

Para Erika Fischer-Lichte (2019), que analisa esse espectro inverso de interações performativas, “as relações entre ambas as partes são negociadas”, e o espetáculo “afigura-se como o lugar onde o funcionamento específico destas interações, as condições e o desenrolar do processo de negociação podem tornar-se objeto de investigação” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 82). A partir dessa análise, entendo que esse processo, quando acontece na rua, é convocado de forma imediata, e dessa forma, a investigação e o entendimento da relação se dão no instante em que acontecem. Nesse sentido, os aspectos ficcionais produzidos pelas ações performativas e a atmosfera real do fluxo urbano, tornam-se difusos, como no caso da performance de Marina Abramovic, relatada anteriormente.

Normalmente, essas relações com as pessoas em situação de rua geram transformações imediatas no discurso da Andaime Cia de Teatro, e posteriormente, elas são discutidas no intuito de que possam ser compreendidas como parte das ações performativas do grupo.

Um outro exemplo que envolve essa mesma relação, porém, com outra dinâmica de abordagem e interação, se deu com a performer Tatiana Bittar. No ano de 2016, em uma apresentação pelo Festival Palco Giratório do SESC/DF, realizado na praça central do Setor Comercial Sul de Brasília/DF, ela teve seu espaço de fala friccionado pela interação com uma mulher que encontrou pela ação de caminhada inicial da performance (nº 1 do roteiro).

Sobre esse encontro, ela narra em entrevista<sup>43</sup> que:

Ela se identificou comigo, ela veio me pedir um cigarro, eu tirei o cigarro do cabelo e dei para ela. Eu acendi o cigarro dela e nós começamos a conversar. Eu estava andando para voltar (...) ela ria, ficava pegando nos meus peitos (...). Quando eu cheguei atrás do público, já tinha bastante gente na roda (...) eu falei para ela assim: - Eu tenho que ir ali fazer uma coisa. E ela disse: - Eu vou com você. Eu disse: -

<sup>43</sup> BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.

Não, você fica aqui (BITTAR, 2020).

A partir desse trecho, podemos perceber de forma imediata que a relação que Tatiana propõe pelo encontro com essa mulher se dá de forma amigável e inclusiva, diferente de Patrícia. Sua abordagem em relação a ela é conduzida de forma atenciosa e em diálogo. Obviamente que existe uma distância e experiências consideráveis entre os eventos com Patrícia e Tatiana, que também influenciam nas formas de abordagem, porém, isso não significa que os riscos da relação entre Tatiana e essa mulher em situação de rua sejam minimizados.

O fato é que a mulher não seguiu as orientações de Tatiana para ficar onde estava enquanto ela daria início ao seu trabalho. E assim, mais uma vez, um corpo excluído pelo sistema social inseriu-se na performance. Dessa vez uma mulher, que passou a ter como foco de interação, a performer Tatiana. Provavelmente, a partir dessa condução atenciosa dada à mulher no momento em que elas se encontraram, decorram os fatos subsequentes. Sobre o momento em que essa mulher entra na ação de Tatiana, que dançava a ação do funk (nº 4 do roteiro), a performer diz em entrevista<sup>44</sup>:

E aí essa mulher entrou... tem essas fotos dela me segurando, me pegando e também me expondo, porque ninguém tinha visto que eu estava sem calcinha (...) logo no início, no funk, ela me levanta, e ela me pega, a minha buceta ficou totalmente exposta, eu fiquei exposta (...) E acontece uma coisa muito interessante, que é (...) as pessoas não sabem quem é quem (...) acham que aquela mulher é uma atriz. A gente consegue também fazer isso (...) aquelas figuras se aproximam tanto, e a minha energia se aproxima tanto daquela energia, que você não sabe quem que é da rua (BITTAR, 2019).

Como podemos observar nas figuras 32 e 33, a mulher em questão abraça e aperta com força o corpo de Tatiana, expondo suas partes íntimas ao levá-la. Diante dessas imagens, e a partir do que narra a performer, os corpos envolvidos no acontecimento passam de uma análise pessoal e tornam-se uma composição, principalmente pelo aspecto que Tatiana aborda de que, para quem passa e olha a ação, não se pode identificar quem é performer e quem é público.

<sup>44</sup> BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.





**Figura 32** - Tatiana e a mulher em situação de rua I. 2016.



**Figura 33** - Tatiana e a mulher em situação de rua II. 2016.

Outro ponto que me parece importante destacar na relação é a pontuação sobre os limites que esses corpos se dão pelo momento. Mesmo que a performer tenha deixado claro



sua posição de distanciamento quando conversa com a mulher e pede para ela ficar afastada, ela não parece se importar com o limite estabelecido, e por esse viés a relação se torna instável.

No decorrer das ações, o fato que mais surpreende, tanto a performer quanto o restante do coletivo, e também os/as outros/as transeuntes que observavam a ação, se dá na segunda morte (nº 10 do roteiro). Morta e jogada no chão da rua, como se dá a ação, mais uma vez Tatiana é interpelada pela mulher. Dessa vez, ela pega a performer no colo, e retira o peito para fora da blusa no intuito de amamentar Tatiana. De acordo com a figura 34, é possível verificarmos que a performer mantém-se inerte ao chão, conforme a ação pede, e a mulher aperta a própria mama na intenção de que seu leite caia na boca de Tatiana.



**Figura 34** - Mulher amamentando. 2016.

Sobre esse instante em que o leite da mulher cai no seu rosto, seguem as palavras da performer:

Culmina nessa cena dessa mulher tirando o peito para fora e passando o leite do peito dela na minha cara. Eu acho que talvez seja o mais próximo que cheguei de uma espectadora. Ela não era uma espectadora, ela estava em total ação dentro do espetáculo. Eu nunca vi uma mulher, nem uma atriz, que esteja amamentando, tirando o peito para fora, botando o leite na cena. E ela fez isso. Eu acho forte ter uma mulher fazendo isso dentro de uma cena. (...) e ela falava coisas para mim (...) eu não entendia o que estava acontecendo, eu estava de olhos fechados, mas eu entendi enquanto ela estava falando (...) ela começou a falar do filho dela. E eu acho

que o *Poéticas* chega nesse extremo. De repente tem uma mulher falando sobre o aborto que ela fez na plateia (BITTAR, 2019).<sup>45</sup>

De acordo com esse trecho relatado pela performer, entendo que as relações que compõem a performance do *Poéticas Urbanas* alinham-se de todo modo ao que o discurso do coletivo propõe enquanto questionamentos políticos e sociais que incidem sobre os aspectos urbanos e estruturais da sociedade. Nesse caso, revelando questões do universo feminino como provocações para essas discussões. A exposição pública da performer e da mulher em situação de rua estão friccionadas pela presença desse leite materno, que estabelece uma conexão física, sensorial e afetiva entre essas mulheres. Para a performer essa conexão pelo contato com o leite ainda reverbera outras provocações, principalmente porque nesse caso ele é entendido como um possível veículo de transmissão de doenças. Para a mulher em situação de rua a revelação do aborto reflete sua própria condição de exposição e vulnerabilidade social.

Talvez como repercussão do acontecimento expositivo que foi gerado para essa mulher - após algum tempo depois que terminamos a performance e já nos deslocávamos do espaço - percebemos uma movimentação forte da polícia, que a abordava com agressividade. Tentamos interferir e averiguar quais eram as razões daquela situação, mas também fomos tratados com a mesma intensidade e ameaças, no sentido de nos mantermos distantes. Mesmo assim, continuamos investindo nas perguntas à polícia, que por sua vez levou a mulher algemada na viatura, sem explicações do porquê, ou para onde.

Os fatos que são revelados nesse tipo de relação provocada por Tatiana e uma mulher que doa seu leite, ou mesmo no que decorreu do encontro entre Patrícia e o homem com as pedras, são ações que se instituem gradativamente no acontecimento como exposição de dilemas sociais.

Para essa mulher e para esse homem em situação de rua, o acontecimento performativo se torna um canal de comunicação, de manifestação das próprias figuras como uma forma de relação fora do contexto da exclusão. É um momento, mesmo que rápido, no qual suas existências se tornam discursos visíveis para quem vivencia o ato performativo. Não importam as polaridades do que é real ou fictício nesses acontecimentos, e dessa forma, o que acontece no momento em que essas relações se tornam possíveis geram questionamentos que possivelmente reverberam em outros.

Nesse sentido, tocar parece ser uma forma de conexão que não necessariamente se imprime pela pele, mas partindo dela direciona outras conexões que tocam de distintas

<sup>45</sup> BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.



formas, tanto o/a artista quanto o meio, e também o sistema. E por esse viés, agir performativamente também pode ser uma possibilidade de interferência política.

### 3.3 - Subvertendo a identidade

Como vimos no primeiro capítulo deste estudo, os processos de criação da Andaime Cia de Teatro se dão de forma colaborativa, e se desenvolvem por uma rede de criação em que todos/as, a partir de suas singularidades de pensamentos e também por suas trajetórias de trabalho e formações, contribuem nas reflexões e execuções dos projetos artísticos do grupo. Vimos também que, nessa forma de trabalho horizontal, os processos incluem as divergências de opiniões.

No ano de 2016, uma discussão que considero relevante para essa análise do *Poéticas Urbanas*, e que está diretamente relacionada a esses princípios de trabalho da companhia, se deu a partir da seleção da performance do Prêmio SESC do Teatro Candango, promovido pelo SESC/DF. A fricção de ideias que foi gerada dentro do coletivo, nesse momento, é um importante exemplo desse modo de funcionamento de trabalho do grupo, e todavia, das configurações que alinham o seu discurso.

A situação que desencadeou essa reflexão proposta aqui, em última análise, teve sua origem a partir do momento em que o ex-integrante da companhia, Leonardo Shamah, se posicionou com o desejo de compor o elenco do *Poéticas*. Para melhor entendermos essa questão, é importante lembrar que o performer foi o último membro a integrar a companhia, e sua entrada acontece em meados do ano de 2013. Até ocorrer essa seleção no Prêmio SESC/DF, não houve manifesto de desejo por parte dele em compor o elenco da performance, a qual, durante um período de sete anos sob minha direção, sempre foi executada apenas pelas mulheres do grupo. De todo modo, mesmo não tendo manifestado esse desejo em momentos anteriores, o fato é que estávamos naquele momento diante do posicionamento objetivo do integrante em inserir-se performativamente nas ações.

Tendo como referência essa circunstância, a seguinte hipótese direciona essa análise: se de um lado temos um coletivo de trabalho, que se caracteriza pela inclusão e reflexão sobre os desejos dos/as demais componentes, no sentido da integração de ideias e da produção artística coletivas, por outro lado temos uma situação conflitante de inserir um corpo masculino cisgênero, no contexto de uma performance que aborda temas femininos e que sempre foi executada por mulheres. Essa segunda proposição ganha um peso ainda maior, tendo em vista que para inserir esse corpo no *Poéticas Urbanas* são implicados trabalhos extras de ensaios para reformulação das ações.

A partir dessa fricção de ideias, o primeiro argumento dentro do coletivo foi contrário ao desejo do performer. A justificativa em não aceitá-lo se pautava principalmente na

afirmação de que o *Poéticas Urbanas* não inclui a presença do corpo masculino, exatamente por se tratar de um conjunto de ações feitas por mulheres e sobre mulheres. Entretanto, me pareceu contraditória essa linha de raciocínio, uma vez que, eu, um corpo masculino cisgênero, já ocupava a função de diretor da performance a partir de uma decisão coletiva. Desta forma, contrariando o argumento anterior, me coloquei favorável à inclusão do Leonardo no *Poéticas*, assim como o fez a maioria do grupo.

Todavia, a “maioria” não determina as decisões na Andaime Cia de Teatro, e de acordo com os processos que desenvolvemos em reuniões, se um argumento difere dos demais, ele será discutido e ramificado até que seja desconstruído, ou até que se desconstrua o posicionamento da “maioria”. Normalmente esse processo é demorado e não se encerra quando a questão levanta temas complexos como nesse caso.

Em entrevista cedida por Tatiana Bittar, a performer diz sobre esse fato que é

[...] interessante quando a gente se incomoda com o Léo querendo entrar no *Poéticas*. Resistir a isso é interessante. Obviamente como grupo nós resistimos a isso. Porque nós conversamos, pensamos, refletimos, até hoje. Por mais que o Léo esteja lá, nós ainda resistimos, porque nós ainda pensamos que esse espaço é um espaço para quem nasceu com buceta (BITTAR, 2020).<sup>46</sup>

A fala da performer é bastante pontual no que diz respeito ao discurso coletivo que venho abordando. Nós, Andaime Cia de Teatro, temos a prática de pensar e refletir sobre as questões que nos atravessam enquanto grupo, e nesse sentido, quando um tema suscita dúvidas e questionamentos em uma pessoa, é fato que ele será debatido por todos/as até que se encontrem caminhos possíveis para seu entendimento coletivo.

Além disso, pelas palavras da performer, entendo que há uma aproximação entre o *Poéticas Urbanas* e o princípio de “lugar de fala” da filósofa Djamila Ribeiro (2019). Penso que essa proximidade está diretamente relacionada com a projeção desse grupo de mulheres performers em ação nas ruas das cidades, que discutem lugares de rebaixamento e invisibilidade sociais a partir de seus corpos e seus pensamentos alinhados. O *Poéticas*, nesse caso, é um lugar de diferentes camadas de fala desses corpos, dessas mulheres, e da cidade que elas habitam. O incômodo que Tatiana descreve parte da ideia de que nesse espaço são as mulheres que falam, e a perspectiva de luta sobre o sistema de exclusão que se desenha nas ações performativas parte dos seus corpos e de suas ideias conjuntas.

Contudo, é preciso evidenciar que o “*locus social*”, ou o lugar de onde falam os grupos excluídos são inclusivos, pelo ponto de vista das fragilidades que os aproximam. Portanto,

<sup>46</sup> BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.

acredito como membro de um grupo que elabora perspectivas inclusivas em seu modo de trabalho, a partir de um processo colaborativo, que é preciso identificar as narrativas singulares, e perceber se as fragilidades e discursos singulares também pertencem a esse mesmo grupo de ideias. Talvez por isso, por se tratar de um alinhamento de discursos, a inclusão do Leonardo no *Poéticas Urbanas* tenha sido uma tomada de decisão coletiva favorável.

Sobre a questão fisiológica corporal masculina do performer, entendo que, como aborda a filósofa Judith Butler (2019), não se trata aqui de entender o corpo como mulher ou homem, se não de incluí-lo numa perspectiva performativa de gênero que se projeta de forma fluida por aproximação, discutindo politicamente as determinações normativas que são dadas a ele.

O que considero bastante interessante nessa análise sobre a inserção do Leonardo no *Poéticas* é o fato de que sua entrada não encerra essa questão, pois como tema, o seu corpo levanta diversas possibilidades discursivas. Por essa lógica, mais uma vez, o trabalho se caracteriza como um processo aberto às possibilidades, onde as soluções e caminhos possíveis são encontrados na própria “cena”, como afirma o pesquisador Luiz Alberto de Abreu (2004).

Dessa forma, a partir dos ensaios, novas questões começam a perspectivar o trabalho do grupo no *Poéticas Urbanas*, que de certa forma acabam incidindo sobre o Leonardo. Para o performer, que discorre sobre esse início de trabalho em entrevista, seus questionamentos giram em torno das seguintes dúvidas:

Onde eu entro? Eu não sou uma mulher para falar no lugar delas. Eu vou falar sobre o quê? Eu vou falar do meu marido que me bateu? Vou falar da menstruação que não veio? Da gravidez? Não tem como eu falar sobre isso (SHAMAH, 2019).<sup>47</sup>

Entendo, por essa perspectiva do performer, que as questões que são levantadas pelo grupo como um todo sobre ele entrar ou não na performance, de certo modo acabam voltando-se para ele. É como se as respostas que ele procura para tais questionamentos devessem partir do seu entendimento e do seu desejo de compor esse conjunto de ações, pois são eles que devem guiar as suas possíveis elucidações. Essa ideia tem ligação com o que Tatiana menciona como “resistência” do grupo. É como se as soluções precisassem surgir do entendimento dele sobre tudo o que é o *Poéticas Urbanas*, ou seja, sobre esse universo da “buceta”, como diz a performer. E a pergunta que talvez resuma todas as outras feitas por Leonardo seja: quem sou eu nessa luta coletiva e performativa?

<sup>47</sup> SHAMAH, Leonardo. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. São Paulo, 10 ago. 2019.

Por isso, a entrada do Leonardo na performance preserva as discussões geradas no coletivo até o ato performativo e não se encerram devido a complexidade de seus entendimentos para o grupo como um todo. As mulheres, nesse caso, não podem responder pelo performer e por seu corpo masculino cisgênero, porque nesse caso, essa perspectiva é somente dele, assim como ele não pode falar pela perspectiva delas. Contudo, mais uma vez entendemos que esse processo de criação e elaboração da performance se dá de forma fluida e simbiótica, entre performers/performers, performers/ambiente, performers/transeuntes.

De acordo com essas premissas, e seguindo o processo de inserção do Leonardo na performance, uma perspectiva interessante que é abordada por ele, no sentido de compreender-se como parte desse universo de mulheres, se dá tanto por uma relação física, quanto por aspectos de sexualidade instituída. Sobre essa constatação ele diz:

[...] eu sou muito maior do que elas, em altura, em dimensões (...) eu acho que nós meninos, crianças, homens, nós recebemos muito as éticas e permissões das nossas mães e dos nossos pais. Por exemplo: se a gente tem cinco anos e está pegando no pinto (...) é legal. Se a menina está com a mão dentro da calcinha, mexendo na buceta dela, tira a mão daí menina! Isso já inibe um processo de autoconhecimento sexual (SHAMAH, 2019).<sup>48</sup>

A partir da fala do performer, entendo que seu processo de criação dentro do *Poéticas* sugere de imediato uma constatação normativa de identificação de gêneros. O fato de ele se entender “maior” que as mulheres com quem trabalha está relacionado aos princípios sociais de condução e construção normativas, em que sexualmente o menino cresce ganhando liberdades, e a menina é inibida nesse processo. A performer Patrícia também colabora com essa ideia ao dizer que, na criação dos meninos e meninas,

[...] o menino vai ser incentivado a ir para fora, jogar futebol na rua, (...) brincar de carrinho, construir, ser engenheiro, (...) e a menina vai ser incentivada a ir para dentro, cuidar da boneca, brincar de cozinha (DEL REY, 2020).<sup>49</sup>

As duas colocações parecem fazer sentido principalmente se olharmos para a conjuntura social a partir de sua perspectiva patriarcal de dominação, onde o corpo masculino isolado preserva uma hierarquia superior de poder, físico e estrutural sobre o feminino. Mas é preciso que no processo de desconstrução desses estereótipos normativos, e nesse caso estamos falando das ações performativas do *Poéticas Urbanas*, que as questões sociais sejam pensadas de forma ampla e inclusiva, de modo que os/as que não fluem por esses lados – masculino e feminino - também pertençam ao processo. Entendo, contudo, que é preciso dar

<sup>48</sup> SHAMAH, Leonardo. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. São Paulo, 10 ago. 2019.

<sup>49</sup> DEL REY, Patrícia. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 22 ago. 2020.

início a essas noções de dentro dos coletivos, do “*locus social*” que circunscreve essas relações performativas. E dessa forma, entender a partir desse lugar, como desejamos que essas questões sejam abordadas no âmbito social das ruas.

Uma das medidas tomadas pelo performer Leonardo para compor a narrativa do *Poéticas Urbanas* foi buscar dados afetivos presentes na sua singularidade e que se aproximam dessa performance. De acordo com o que diz em entrevista, ele busca na proximidade com as amigas, e também por leituras, alinhar seu discurso com o discurso comum do grupo. Nesse sentido, a avó, a mãe, as mulheres da casa, são nortes que possibilitam seu entendimento como agente desse acontecimento (Shamah, 2019).<sup>50</sup> No seu trajeto de criação ele busca no vestido de noiva, conforme vemos na figura 35, uma ideia normativa de identificação com as mulheres.



**Figura 35** - O vestido de noiva do Léo. Festival Internacional Cena Contemporânea. 2017.

É interessante pensar na roupa como uma possibilidade de discussões sobre normatividades sexuais, pois, de acordo com Leonardo, o vestido tem implicações preconceituosas no seu corpo. Nesse sentido ele diz que:

[...] eu me sinto mais vulnerável, sinto mais medo. (...) na saída que nós fazemos no começo, se eu vou para lugares que são muito movimentados, eu entendo que é mais

<sup>50</sup> SHAMAH, Leonardo. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. São Paulo, 10 ago. 2019.

difícil alguém se meter a besta comigo, por causa do tamanho, e tal. Mas quando eu entro em lugares que eu não conheço tanto, me dá um pouco de medo do que as pessoas podem fazer, porque os xingamentos ficam mais evidentes. Veado! Puto! Ó, está querendo mamar (SHAMAH, 2019)!<sup>51</sup>

Sob o ponto de vista do performer, a roupa suscita uma vulnerabilidade, e no âmbito da normatividade social, ela também é fator de politização do gênero. Se um homem se identifica com cortes de vestimentas tradicionalmente designados para o sexo feminino, ele será rebaixado e excluído porque não se encaixa nas normas. E o homem vestido de mulher estará, de todo modo, associado à imagem subvalorizada e rebaixada da mulher. E é exatamente nesse sentido que as lutas feministas e LGBTQIA+ se identificam como lugares comuns de fala, pois elas estão alinhadas à essa relação de inferioridade determinada e normatizada pelo patriarcado. Como diz o professor e comunicador Guilherme Terreri Pereira, performando Rita Von Hunty<sup>52</sup> (2019), “a misoginia, o ódio contra a mulher, a desvalorização da mulher por ser mulher, e a homofobia, surgem do mesmo lugar”. Ou seja,

[...] a construção binária de papéis, onde o macho é valorizado e a fêmea é degradada, desprezada, e não tem valor, é a origem dos dois preconceitos: da misoginia, que despreza e maltrata mulheres porque são mulheres; e da homofobia (VON HUNTY, 2019).

O fato de um vestido produzir uma abordagem agressiva para Leonardo, principalmente partindo dos homens cisgêneros transeuntes, me leva ao entendimento de que, nesse momento do acontecimento performativo, ele possivelmente se aproxima de sensações e situações em que mulheres são assediadas e/ou mortas em atos de violência. E nesse sentido o risco é comum, independentemente da fisiologia corporal.

Outra relação que é provocada pela inserção desse corpo na performance do *Poéticas Urbanas*, agora durante o acontecimento nas ruas, se dá entre o Leonardo e as performers do grupo. Na ação “as crianças” (nº 17 do roteiro), a sua imagem também se torna motivo de provocação e discussão. Durante essa ação, em que todos/as trazem referências de suas infâncias, tanto no corpo, quanto na voz e nos gestos, Leonardo é colocado em uma situação provocativa pelas outras performers. Inicialmente, quando elas o encontram na cena, há uma divisão onde uma se identifica com ele e as outras o repelem, dizendo que ele não pode brincar com elas porque ele é menino. Entretanto, ele, que está de vestido, responde a elas que não é um menino, que é uma menina, e o desenrolar da ação é provocado pelas ideias que são

<sup>51</sup> SHAMAH, Leonardo. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. São Paulo, 10 ago. 2019.

<sup>52</sup> Rita Von Hunty se destacou nas mídias sociais pela internet ao tratar de assuntos como feminismo, empoderamento e LGBTfobia. O link para o seu canal e vídeo de referência desta fala estão disponíveis em: <<https://youtu.be/KHSZHcqvfQ8>>. Acesso em: 27 out. 2020.

geradas durante cada acontecimento. Toda essa proposição foi construída no decorrer dos ensaios, e normalmente, nas três vezes em que se deu pela apresentação da performance, foram variáveis, ora com mais características inclusivas, ora com mais discussões sobre seu corpo e sua presença repelidos.

Acredito que se o performer ainda estivesse em cena e no coletivo, as ações continuariam gerando diversas possibilidades de leitura e desenvolvimento, pois, como tema, a presença do corpo cisgênero do performer tem outras implicações. No caso da cena final das crianças, estas implicações estabelecem um contraponto, tanto às afirmações ideológicas de gênero impostas socialmente quanto às distintas informações que o próprio grupo faz sobre o assunto. Ambas de caráter político e social.

Contudo, pela inserção do performer no *Poéticas Urbanas*, nesse caso, um “menino vestido de mulher”, unhas pintadas e batom nos lábios, expandimos as discussões de gênero do coletivo, e criamos conexões com atuais políticas de inserção, que gradativamente tentam romper com um *status quo* de identidades definidas socialmente.



#### 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo realizado, percebo que há um grau de complexidade nas reflexões propostas, em que é possível criar um número ainda maior de desdobramentos. As provocações que foram desmembradas pela perspectiva de trabalho da Andaime Cia de Teatro me levaram a entender que os processos artísticos colaborativos têm dinâmicas singulares, mas também se conduzem por características comuns. Dos grupos entre si, e entre uns/umas e outros/as integrantes desses grupos. De todo modo, partindo da especificidade desse coletivo, acredito que esse material proporciona caminhos elucidativos para organização e entendimento do trabalho colaborativo em uma perspectiva horizontal de relações.

Um desses caminhos, que está destacado na leitura da pesquisa, são as ideias que se conectam aos princípios do discurso. Consigo perceber sob a perspectiva da criação em rede colaborativa de trabalho, que os ideais são conectados por desejos comuns que se contaminam e se projetam tanto nos procedimentos de criação quanto nas abordagens estético-performativas. Estas, por sua vez, se conectam de formas múltiplas, e se comunicam processualmente por relações sensoriais, imagéticas, cognitivas, políticas e sociais.

Seguindo esse raciocínio da pesquisa, as características comuns do coletivo parecem criar pontes de comunicação expandidas durante o acontecimento performativo realizado nas ruas. Essas ligações, identificadas pelo olhar lançado aos materiais do *Poéticas Urbanas*, estão alinhadas principalmente a um caráter político e social presente no fluxo cotidiano das cidades, e no discurso coletivo da companhia. A especificidade encontrada no estudo dessa relação compreende processos excludentes de um sistema normativo e hierárquico de identificações sociais.

Por essa ótica, foram utilizadas teorias que contribuem para discutir as ações performativas realizadas na rua pelo *Poéticas Urbanas*, e sua presença preponderante de mulheres como problematização de questões como o rebaixamento e exclusão sociais a partir da sexualidade. Nesse sentido, essa pesquisa pode contribuir com olhares e perspectivas atuais de desconstrução dessas estruturas enrijecidas de poder que predominam sobre a sociedade, proporcionando outros direcionamentos para as relações que movimentam discursos e coletivos de forma inclusiva.

Essas questões estão alinhadas e direcionadas à própria Andaime Cia de Teatro, e à especificidade temática do *Poéticas Urbanas*. Compreender-se dentro de um processo fluido de construções artísticas nesse coletivo é compreender-se pela perspectiva dessas discussões que me parecem tão urgentes como políticas sociais e culturais. Elas devem ser entendidas

sob esse formato fluido, a partir do próprio grupo, que além de possuir uma formação híbrida, está em um constante processo de transformação, seja pela perspectiva singular de seus/suas integrantes, seja pelas características oscilantes de seus trabalhos conectados ao ambiente urbano.

Um ponto que me parece importante assinalar, ao finalizar essa investigação, é sobre esse teor político despertado nas reflexões do texto. Não se trata aqui de estabelecer nessa perspectiva uma “serventia” para os materiais artísticos produzidos em coletividade, no sentido de que o teatro e/ou a performance tenham que ser produzidos como propósitos sociais e/ou políticos. Não, pelo contrário, talvez o que esteja subentendido no discurso coletivo abordado no decorrer dessa pesquisa sobre a performance do *Poéticas Urbanas* seja exatamente um desejo comum desse grupo de superar limites impostos por hierarquias institucionalizadas.

O alinhamento das vozes da Andaime Cia de Teatro, associado a essas questões sociais e políticas, é entendido aqui no âmbito das necessidades que esse coletivo tem de incluir o espaço urbano como um componente de criação dos seus projetos. Essa provocação surge do desejo coletivo e proposital de ir ao encontro desse espaço e sua camada transeunte pública e plural, no sentido de ocupá-lo e percebê-lo como um lugar social inclusivo.

Isso significa que as relações propostas pela Andaime são singulares como agrupamento, e cada coletivo, nesse caso, terá sua própria congruência de desejos e vozes comuns. O lugar de fala social, político e cultural que envolve a constituição dos coletivos, é baseado nas informações que são desenvolvidas por seus próprios processos de aproximação e de suas necessidades singulares.

Um ponto que considero relevante nessa pesquisa, e que aborda o ambiente da cidade como esse componente do discurso performativo do grupo, é o entendimento dele a partir de uma abordagem oscilante e provocativa. Essas características urbanas nos levam a perceber não só uma dimensão sensorial e conectiva projetada no acontecimento performativo do *Poéticas Urbanas* como também revela corpos excluídos no seu *modus operandi*. A percepção de uma camada baixa ligada a procedimentos de exclusão e invisibilidades sociais são referências dessa composição contaminada e discursiva dessa performance. Nesse contexto, ignorá-la seria um procedimento tão cruel quanto o próprio sistema que a exclui, e talvez por essa razão, tenhamos criado relações tão próximas e imersivas com essas pessoas em situação de rua durante as apresentações.

A partir dos relatos e reflexões apresentados no estudo sobre esses encontros com os corpos excluídos, ainda percebo que o discurso coletivo, por mais que seja entendido como

uma associação de ideias e pensamentos comuns da companhia, também conserva as perspectivas singulares de seus/suas integrantes. Nos exemplos de casos em que Patrícia Del Rey e Tatiana Bittar produzem conexões com essas pessoas, suas distintas formas de abordagem revelam que as orientações que cada uma projeta nessa relação estão baseadas também no que compreendem por si mesmas sobre as questões sociais desse contexto. Se por um lado Patrícia reage de forma impetuosa à presença de um homem que se insere na performance, por outro lado, Tatiana conduz essa aproximação, em outra circunstância, de forma cuidadosa e atenta. Ambas estão conectadas aos princípios instáveis em que essa relação acontece, e cada uma entende, e reage a esses encontros de formas particulares. De todo modo, essas abordagens são dialogadas posteriormente no coletivo, no sentido de entendê-las como componentes da criação, e para que seja possível o contínuo processo de condução do exercício performativo do grupo, que também engloba essa camada social excluída.

A partir dessa pesquisa, ainda é possível percebermos que a qualidade de atenção, trabalhada corporalmente para as características múltiplas e muitas vezes perigosas da rua, desperta o corpo para uma presença conectiva capaz de contaminar e ser contaminada, sempre de forma fluida e processual. Essa atenção é necessária tanto para uma percepção dos inúmeros contrastes das estruturas físicas dos ambientes urbanos como também, e principalmente, pela produção de conexões com a imprevisibilidade do acontecimento performativo. Nesse sentido, o encontro com os/ as transeuntes é um potencial mecanismo de transformação das ações. Acredito que a performance, a partir do seu entendimento como acontecimento, é influenciada pelo convívio, pelo olho no olho, e pela conexão dos sentidos no aqui e agora de quando acontecem.

Diante das possibilidades que foram instituídas nesse “novo” momento pandêmico, busquei, nessa tarefa difícil que é estudar a “obra em processo”, me aproximar de autores/as que discutem e fornecem perspectivas conceituais que, ou já eram do meu interesse como artista ou que vieram despertar minha atenção para princípios que façam diferença sobre a forma como penso as artes cênicas. Nesse sentido, o teor político que acompanha as noções de discurso produzidas pela Andaime Cia de Teatro, em seu trabalho, tem fricções propositadas com um escopo conceitual proveniente de teorias de mulheres, sempre que possível. Não só pelo material que advém de suas obras, e que pontuam as discussões expostas nessa pesquisa, mas também pelo fato de que considerei estabelecer aqui essa legitimidade de diálogos com mulheres para falar de mulheres em ação.

Além disso, diante de todo o material trabalhado nessa pesquisa, considerei trazer

referências decoloniais, na medida em que elas se alinhavam às reflexões. Essa perspectiva é entendida no sentido de nos fortalecermos como povo latino americano, brasileiro, de produção intelectual equivalente às referências internacionalmente reconhecidas. Por essa ótica, entendo também que nossas produções intelectuais e artísticas são tão ricas e produtoras de sentidos quanto as europeias e norte-americanas supervalorizadas.

Talvez esse material produzido nessa pesquisa reverbere de alguma maneira a urgência com que o Estado e as pessoas em geral, o público, os/as transeuntes, os atores, as atrizes, a produção, os grupos, etc, se contaminem cada vez mais por perspectivas temáticas que discutam modos de convivência e conexão inclusivos. Obviamente que cada grupo de trabalho e/ou indivíduos vão se identificar e discutir aquilo que os movem em direção aos seus processos de criação. Porém, quando pensamos em coletivos teatrais, pensamos também em criar conexões diversas. Acredito, diante dessa reflexão, que essas conexões devam ser pensadas cada vez mais em perspectivas inclusivas, porque é preciso incluir e discutir o que está excluído, vedado, fechado e invisibilizado.

Nesse sentido, os corpos são vias conectáveis, fluidas e vivas. O pau é tema, a buceta é tema, a pele é tema, o ato sexual é tema, e a vida é um tema incondicional. O teatro/performance feitos na caixa preta, na rua, no gueto, na praça, no meio e com o povo, é a própria vida.

Após finalizar essa etapa da pesquisa, e diante dessa catástrofe que se projeta nas relações sociais pela pandemia do novo coronavírus - principalmente sobre as relações teatrais que são constituídas por proximidades - percebo uma necessidade de investigação mais aprofundada sobre as questões que levam o/a artista a trabalhar em coletivo. Sob esse aspecto, penso que lançar um olhar sobre o meu próprio processo como criador-performer seja um possível desdobramento dessas perspectivas relacionais e processuais apresentadas aqui.

Afinal, que artistas somos nós quando fechamos os olhos para dormir depois de um longo dia de contaminações? Que lugares acessamos sobre nossos próprios desejos, sobre nossos corpos em fluxo, que nos levam a sermos artistas em procedimentos coletivos? Qual nossa empatia, e/ou nossa apatia, diante desse contexto artístico, que nos conectam aos meios em que nos inserimos?

Acredito que essas e outras questões possam ser desenvolvidas em pesquisas futuras, como desdobramentos do material desenvolvido até aqui.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Pelas Paredes**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ABREU, Luiz Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação, In: **Cadernos de ELT, da Escola Livre de Teatro de Santo André**, n.2, junho/2004. Disponível em: <[www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/freecomponent9545content77392.shtml](http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/freecomponent9545content77392.shtml)>. Acesso em: 27 out. 2020.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Universidade de Brasília, 2008.
- BELLACOSTA, Ana Luiza. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 17 abr. 2020.
- BITTAR, Tatiana. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 01 set. 2019.
- BRASIL, Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.
- BRAVO, F. & CALOR, A. R. **Conhecendo os artrópodes do Semiárido**. 1.ed. São Paulo: Métis Produção Editorial, 2016.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgia da Cidade: Materiais do Teatro de Invasão. In: **O Percevejo online**. Rio de Janeiro. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>>. Acesso em: 27 out. 2020.
- CARREIRA, André. **Teatro de invasão do espaço urbano: a cidade como dramaturgia**. São Paulo: Hucitec, 2019.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL REY, Patrícia. **Entreaberta: (sf.) ato de entreabrir; descobrimento do céu em um dia enevoado**. Brasília, 2011.
- DEL REY, Patrícia. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 22 ago. 2020.
- DIAS, Kenia. **Da rua à cena: trilhas de um processo criativo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

- FABIÃO, E. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, 8, 235-246. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>>. Acesso em: 27 out. 2020.
- FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. In: **Contrapontos**, 10, 321-326. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso em: 25 set. 2020.
- FERAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FISCHER-LICHTE, E., & BORJA, M. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Sala Preta, 13 (2), 14-32. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>>. Acesso em: 27 out. 2020.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA. Diretoria de Estudos e Políticas do Estado, das Instituições e da Democracia – Diest. **Atlas da Violência 2020**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSB). Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>>. Acesso em: 27 out. 2020.
- LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis. Vozes, 2016.
- LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. **Criações e Conexões: Cartografias Rumos Itaú Cultural Dança – 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. P. 13-20. Disponível em: <[https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos\\_danca\\_criacoesconexoes](https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoesconexoes)>. Acesso em: 27 out. 2020.

- MAURO, Larissa. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 30 abr. 2020.
- MOTTA-ROTH, Desiree – HENDGES, Graciela H. **Produção textual na universidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- RAMERS, Kamala. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. Brasília, 17 abr. 2020.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- SHAMAH, Leonardo. Entrevista concedida a Roustang Carrilho. São Paulo, 10 ago. 2019.
- TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VON HUNTY, Rita. **Tempero Drag: Ai, não acredito!** 2019. (10m58s). Disponível em: <<https://youtu.be/KHSZHcqvfQ8>>. Acesso em: 27 out. 2020.

## APÊNDICE

**Músicas/ Letras autorais do coletivo para o *Poéticas Urbanas*:**



**1 – Funk**

Jacaré chegou e,

Um, dois, três e, esquerda, direita, vamos nessa  
Um, dois, três e, rebola, rebola  
(2x)

Fazem caras, fazem bocas  
Se exibem no espelho  
Escancaram o não-toque  
E pedem sempre um retoque

Cabelo, pelo, pentelho  
Cabelo, pelo, pentelho  
(2x)

Se alongam com a espera  
Se alisam com a preguiça  
Emaranhado de querereres  
É a vida que enguiça

Cabelo, pelo, pentelho  
Cabelo, pelo, pentelho  
(2x)

Gilete, pinça, cera, laser  
Exterminar o natural  
Arrancar minhas memórias  
Atitude mais banal

Cabelo, pelo, pentelho  
Cabelo, pelo, pentelho  
(2x)

Os poros estão abertos  
Os pelos cobrem o chão  
Os pelos cobrem o chão  
Os poros estão abertos

Meus problemas não são arrancados com uma boa depilação  
Por quê? Por quê? Por quê?  
(2x)

## 2 – Samba

Ele surgiu de repente, calça xadrez e copo na mão  
Ela derretendo o fitava, sem saber se chegava ou não  
Apressado já fez o convite, cama quente e lençol macio  
Um cuidado para moça fada, e um não para o moço vadio

Depois veio outro encontro, rostos conhecidos e nomes trocados  
Na mistura de acaso e desejo, deram o primeiro de muitos beijos  
Poetas, boêmios e loucos, sussurros ao pé do ouvido  
Demonstrações públicas de afeto, pintura exposta no espelho do teto

Poesia se faz com rima  
Amor se faz com liberdade  
Ela vai sair pelo mundo  
E ele vai ficar só na vontade

### 3 – Gospel

Recomendado para os fortes, para os que sofrem do coração  
Quem tem medo de altura, para quem vive em depressão  
Para os que sofrem com a falta de brisa, e excesso de tempestade  
Ausência de auto-estima, ou qualquer outra necessidade  
(2x)

Aos católicos, aos ateus, aos budistas, e judeus  
Evangélicos e espíritas, e até para os hare krishnas  
Para as virgens, para a putas, para os negros, e amarelos  
Para os brancos com bolinhas roxas, para os verdes, espertos ou trouxas

Para os que gostam de poesia  
Pipoca e pornografia  
Combate a frieira, derruba a apatia  
Se você é paciente aproveite e sorria

Apagador de mágoas  
Criador de sonhos  
Droga muito rara difícil de encontrar  
Para cada paciente tem um jeito de dosar  
(2x)