



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
GEOGRAFIA

IURE SANTOS DE SOUZA

Cartografia e Performance: Entrecruzamentos corporais

VITÓRIA – ES

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Mestrado em Geografia

IURE SANTOS DE SOUZA

**Cartografia e Performance:
Entrecruzamentos corporais**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Geografia da
Universidade Federal do Espírito Santo
como requisito para obtenção do título
de Mestre em Geografia.

Orientadora: Prof. Dra. Gisele Girardi

VITÓRIA - ES
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S729c Souza, Iure Santos de, 1985-
Cartografia e performance : entrecruzamentos corporais / Iure
Santos de Souza. – 2018.
103 f. : il.

Orientador: Gisele Girardi.

Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Cartografia. 2. Performance (Arte). 3. Espaço em
geografia. 4. Teatro. I. Girardi, Gisele. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 91

Elaborado por Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-676/O

Agradecimentos

A Deus pela vida, sorte, proteção constante e indubitável.

A minha família, início de minhas concepções de mundo e educação. Em especial aos meus pais que sempre presentes em minha vida lutaram para que eu valorizasse conhecimento, ética e espiritualidade, embora eu não tenha facilitado nem um pouco. Especialmente ao Sr Avelino Oliro de Souza, meu pai, exemplo de que “diante da sabedoria vai a humildade”.

A todos os professores que me estimularam a pensar ao longo de toda a minha vida, especialmente à Gisele Girardi que a partir das suas provocações tive que responder com trabalhos, mapas, performances, textos, pesquisas, improvisos, sorrisos, artigos, histórias, provas, e-mails, viagens, leituras...

À cidade de São Mateus, minha terra natal, construída sobre territórios indígenas e quilombolas. Onde chegaram os últimos navios negreiros, onde o negro luta pra sobreviver, na nova “escravidão branca”, onde os indígenas foram massacrados, onde as subjetividades capitalísticas impõem constantes dificuldades aos trabalhadores, onde tenho amigos e familiares, onde cresci.

A todos que viveram comigo tantas geografias, tantas cidades e viagens, abraços e desencontros, ônibus e trens, ainda que eu tenha chegado atrasado, me perdido e reorientado.

A todos que moraram comigo me ensinando a viver a alteridade, me impondo questões, desafios, alegrias, amizades, crescimentos, escolhas, positivities...

À todos que lutam pela liberdade.

**Importa
o modo
como pensamos o espaço;**

**o espaço é uma dimensão implícita
que molda nossas cosmologias
estruturantes.**

**Ele modula
nossos entendimentos do mundo,
nossas atitudes frente aos outros,
nossa política.**

Doreen Massey

Todo sentimento forte
provoca em nós a ideia do vazio.

Mas a linguagem clara,

que impede

a aparição deste vazio,

impede também

a aparição da poesia

no pensamento.

É esta a razão por que uma imagem,
uma alegoria, uma figura que mascara
o que tem para nos revelar, é para o
espírito mais significativa que a lucidez
da fala e a sua capacidade analítica.

Antonin Artaud

Resumo

O modo como compreendemos o espaço é muito importante, pois ele influencia largamente na maneira como compreendemos o mundo, como compreendemos os outros, como nos relacionamos e como fazemos política. A Cartografia é uma poderosa linguagem tanto para buscar apreender o espaço quanto para representa-lo. Contudo, não existe representação neutra. Os mapas implicam imaginações espaciais que nos educam frente ao mundo, impondo valores, desejos, atitudes, políticas... se os mapas que lidamos reafirmam repetidos valores, seremos influenciados por eles. Por isso nos propusemos a pensar a Cartografia para além da representação, buscando transgredir esse tipo de educação. Estimulados por geógrafos pós-estruturalistas que lançam desafios para a Cartografia contemporânea, vislumbramos na arte da performance uma possibilidade de produzir mapas para além da representação, de modo que o próprio corpo do artista seja o produtor de mapas, estimulando compreensões e criações de mundos a partir da relação do público com a performance criada, a fim de que as imaginações espaciais resultantes dessas relações possam estimular um efetivo posicionamento político frente a um futuro que está sendo construído e portanto, alterado a cada instante por todos nós que ousamos viver e criar.

abstract

The way we understand space is very important because it greatly influences how we understand the world, how we perceive others, how we relate to each other, and how we do politics. Cartography is a powerful language, both to lead us to apprehend the space in which we live and also to represent it. However, there is no neutral representation. Maps imply spatial imaginations that educate us before the world, imposing values, desires, attitudes, policies... If the maps we deal with reaffirm repeated values, we will be influenced by them. That is why we set out to think Cartography beyond representation, aiming to transgress this type of education. Encouraged by post-structuralist geographers who challenge contemporary Cartography, we see in performance art a possibility of producing maps beyond representation, so that the artist's own body is the producer of maps, stimulating understandings and creations of worlds from the relation of the public to the created performance. It allows the spatial imagery resulting from these relations to stimulate an effective political positioning in front of a future that is being constructed and, therefore, altered at any moment by all of us that dare to live and to create.

Lista de figuras

- Figura 1: imagens da primeira cena p.77
- Figura 2: imagens da segunda cena, equilíbrio e harmonia..... p.79
- Figura 3: desestabilização da representação, um devir-trabalhador.... p. 80
- Figura 4: se despojando da representação..... p.82
- Figura 5: a performance na Má Companhia..... p. 89
- Figura 6: performance no colóquio reverberações de maio de 68..... p. 92

Sumário

Resumo.....	6
Pré-texto: Uma história de um corpo ou um pesquisador	9
1- Introdução	13
2- Cartografia: a re-inversão do método	16
3 - Cartografia: breve história em direção à performance	26
4- Performance	35
4.1- A arte da performance	35
4.2- O nascimento da arte da performance em seu contexto	37
4.3- Performance e teorias	44
4.4- A performance e o Teatro	49
4.5- Da representação à apresentação.....	59
5- Corpo, espaço, mapa, performance e cartografias: conexões em rizoma.....	65
6- Cartografias e Performances	73
6.1- Cartografando ideias	73
6.2- Cartografias das performances.....	75
6.2.1- Um ponto de partida	75
6.2.2- A primeira performance	76
6.2.3- A segunda performance	81
6.2.4- A terceira performance	86
6.2.5 A quarta performance	90
7- Concluindo	92
8- Bibliografia	96
9- Anexo 1	100
Texto da primeira cena da primeira performance	100

Pré-texto: Uma história de um corpo ou um pesquisador

Meu nome é Iure Santos de Souza nasci na cidade de São Mateus, no Nordeste do estado do Espírito Santo. Sempre gostei muito de esportes. De todos eu gostava, mesmo futebol onde nunca fui muito habilidoso, sendo um dos últimos a serem escolhidos para o time na hora do recreio, me divertia muito sendo zagueiro de “raça”.

Sempre tive vontade de praticar lutas, contudo elas eram práticas proibidas em minha infância e adolescência, sobretudo porque o jornal mostrava inúmeros casos de violência onde os praticantes treinavam algum tipo de luta. Nessa época (anos 90) ocorreram algumas manchetes de Jornais de grande circulação, mostrando com grande sensacionalismo casos de violência na rua, na praia ou em academias onde praticantes do recém criado Jiu Jitsu Brasileiro se digladiavam sem o menor respeito pelo oponente em casos lamentáveis de violência gratuita.

Meus pais sempre enfatizavam sobre o que aparecia na televisão e os episódios violentos nos jornais. Buscando evitar que eu me tornasse esse tipo de pessoa, meus pais me proibiram as práticas de lutas. Contudo essas proibições só aumentaram minha vontade de praticar lutas. Tanto que cheguei a comprar um livro de karatê, o qual eu estudava e praticava escondido trancado no meu quarto.

Outra prática corporal que me interessava desde pequeno era a yoga. Como não sabia de nenhum local para aprender, eu pegava livros na biblioteca municipal de São Mateus, estudava e praticava yoga já por volta dos doze anos de idade. Como os exercícios psicofísicos eram muito difíceis para minha compreensão sem um professor, lembro que praticava bastante os exercícios respiratórios, os pranayamas. Na biblioteca da cidade tinha a coleção de cerca de 9 livros do yogue Ramacharaca, a qual li com entusiasmo maior do que minhas obrigações na escola. A bibliotecária dizia que eu era a única pessoa que lia aqueles livros.

Uma das questões colocadas por esse autor é de que tudo é uno. Ao contrário do modo como aprendemos na escola as ciências e outros elementos separados, para ele tudo se relaciona. Segundo o autor, cuidar do corpo é ao mesmo tempo cuidar da alma, da mente... essas separações não existem. Os diversos elementos químicos que existem no

universo existem em nossos corpos, estamos em relação direta com o universo que é um. Essa filosofia me marcou muito e lembro que por volta dos dezesseis anos quando somos obrigados a escolher qual profissão seguiremos para ir estudando as disciplinas correspondentes na escola, lembro que queria alguma que estimulasse, meu corpo e mente, relações com a sociedade, com esportes, com o mundo. Talvez por isso tenha escolhido a geografia, o teatro e os esportes como praticas constantes, e possivelmente tenha se refletido nessa pesquisa onde tento unir essas diversas questões que atravessam minha existência.

Logo desde cedo também me interessei pelo teatro. Era onde eu me sentia à vontade, seja na igreja, na escola ou nas aulas que fazia no Porto de São Mateus. Era sempre convidado na escola. Lembro de uma vez em que estava doente e já estava há alguns dias em casa sem ir pra escola. A professora da quarta série que constantemente procurava meus pais para falar de minha conduta difícil na escola e dos problemas de comportamento constantes e intermináveis, encontrou meu pai na rua e disse que era pra eu melhorar logo porque estavam precisando de alguém para fazer um personagem numa peça teatral pra festa da escola. Essa foi uma das poucas vezes em que ela encontrou meu pai sem reclamar do meu comportamento.

Em casa, meu pais eram muito cuidadosos com a televisão. Observavam de perto o que eu via e sempre faziam críticas, estímulos ou proibições. Chegando a incontáveis vezes me falar para ir ler um livro ao invés de ficar vendo programas fúteis. As novelas eram especialmente proibidas. Todas as novelas, principalmente da Rede Globo eram proibidas.

Segundo meus pais, elas constituíam um modelo do pior comportamento possível. Cresci achando que era um exagero tremendo, já que “todo mundo” podia assistir aos conteúdos que me eram proibidos. Especialmente com relação às novelas da Globo me sinto muito agradecido por não ter crescido sob esse tipo de influência.

Cresci e passei a perceber essas influencias da televisão, sobretudo nas novelas, onde um modelo de comportamento era muito nítido, um modelo de comportamento para se viver num mundo onde o capitalismo é um elemento estruturante, almejável e insuperável.

Imaginei que as pessoas que passam muito tempo sob influência da TV têm a percepção da realidade alterada pois as novelas criam um mundo, que atende aos interesses de seus criadores, o exaltam como o melhor, ou o único possível e o colocam, muitas vezes, como sendo um retrato da sociedade. Pensei que a repetição constante desse mundo criado pelas novelas tem grande influência sobre como as pessoas passam a imaginar o mundo em que vivem.

Contaminado pela questão da influência da televisão no pensamento sobre o mundo, acabei encontrando nela um elemento para o TCC na Geografia: os meios de comunicação em massa ou mais especificamente, como classifica Adorno (1985), “indústria cultural”. De modo que o título da obra foi “Geografia, teatro e opressão: desafios para a liberdade no ensino”. Nesse TCC formulei e experimentei uma maneira de utilizar o Teatro do Oprimido¹ como uma alternativa metodológica para o ensino de Geografia, de modo que o aluno pudesse experimentar o conteúdo vivenciando-o numa realidade criada, a teatral, numa espécie de aula de campo dentro da sala de aula que poderia se tornar qualquer lugar do mundo. Tudo isso buscando meios para que a imposição de valores culturais pudessem ser questionados a fim de estimular o estudante a ser crítico e tomar posicionamento diante das questões geográficas.

Na monografia da Geografia, ainda bastante influenciado pelas questões da indústria cultural fiz a análise de um filme, Dogville, analisando as territorialidades dos personagens e as imaginações espaciais que o filme provoca.

O estudo teórico do espaço sempre me fascinou na Geografia, a tentativa de compreender o espaço para além do que se fazia visível aos meus olhos, as questões da indústria cultural também me mantém interessado em compreender mais sobre suas influências no espaço, o teatro continua um mundo aprazível, sedutor e estimulante, as lutas praticadas há anos reverberam em meu corpo como uma última instância de defesa da opressão.

¹ Esse termo se refere a um método criado por Augusto Boal que durante a ditadura militar no Brasil, fugiu para a América Latina onde ele buscou trabalhar possibilidades para se combater as opressões a que o espectador é submetido. De modo que o espectador é estimulado a entrar em cena e tomar partido na história que se desenvolve, geralmente enfatizando ou buscando possibilidades de saída de alguma opressão. Dessa forma Boal também acaba com a ordem monolítica do espetáculo, de seu discurso único, possibilitando ao espectador estar em cena, trabalhar suas opressões, buscar saídas... acabando com o modo único de dizer ao dar vozes a outros discursos e possibilitando tanto uma abertura quanto uma mudança política efetiva no espaço e no que se pensa sobre ele.

Na tentativa de confluir numa pesquisa a possibilidade de abarcar questões pessoais, corporais, teatrais e espaciais, desenvolvi um projeto onde utilizaria um conceito de espaço de Massey (2008) para repensar as representações cartográficas, utilizando a performance (enquanto manifestação teatral) de modo que meu próprio corpo fosse objeto e tema da arte, ao compreendê-lo como elemento substancial em minha relação com o espaço. Dessa maneira estaria misturando a essência do que sou, uma concepção espacial e portanto política, um modo de fazer e viver a arte e a pesquisa, de maneira inter-relacionada assim como o próprio espaço, em nossa concepção, resulta de múltiplas relações num processo constante de criação.

1- Introdução

O modo como compreendemos o espaço é extremamente importante. Pois são nossas imaginações espaciais que moldam a maneira como nos portamos no mundo, como nos relacionamos com os outros, influencia em nossas escolhas frente ao mundo e em nossos posicionamentos políticos.

A Cartografia com sua linguagem constitui uma poderosa maneira de influenciar em nossas imaginações espaciais. Por isso estudamos a ciência envolvida na produção e no estudo de mapas, buscando analisar suas influências na maneira como as pessoas compreendem o espaço geográfico. Existem inúmeras maneiras de representar o espaço e cada uma implica em imaginações espaciais diferentes, em posturas diante do mundo diferentes e em posicionamentos políticos diferentes.

Por isso fizemos um levantamento bibliográfico para compreender como esses mapas são feitos, suas estruturas e seus efeitos em nosso modo de pensar o espaço. Percebemos que a representação é pelo menos uma divulgação, pra não dizer imposição, de como se compreende o espaço geográfico, do ponto de vista de quem a fez. O que não é um problema perceber o mundo do ponto de vista do outro. O problema só ocorre quando quem faz o mapa se diz apresentar uma visão neutra do mundo.

Além disso, mapear o espaço apresenta sempre seleções de elementos a serem explicitados e outros a serem “escondidos”, dado que o espaço geográfico em sua totalidade é irrepresentável. Junte-se a isso que a Cartografia enfrenta vários desafios na busca pela melhor forma de representar o espaço contemporâneo, dadas as complexidades espaciais desafiadoras. Então qual ou quais seriam as melhores maneiras de representar o espaço? Como criar representações que não imponham imaginações espaciais de quem as criou, mas estimule a criação de imaginações? A arte com suas potencialidades criativas e imaginativas poderia ajudar a criar imaginações espaciais sem significados pré-determinados?

Essas foram algumas perguntas que nos estimularam a pensar o espaço, as imaginações espaciais e conseqüentemente a Cartografia. Junte-se a isso que estamos pensando o espaço enquanto elemento indissociável do corpo humano. Pois assim como na Cartografia pós-representacional onde pessoa, mapa e espaço se criam conjuntamente de maneira amalgamada, compreendemos o corpo humano como elemento preponderante na percepção e criação do espaço geográfico. Percebemos que a Cartografia pós-representacional já trazia pistas de como trabalhar com as questões escolhidas: transgredir a representação.

Além do mais como a arte tem características libertárias e transgressoras vimos nela um elemento potencialmente estimulante a se pensar o espaço e a cartografia para

além da representação. Encontramos na performance uma arte potente e transgressora por natureza e vislumbramos uma possibilidade de associação entre arte da performance e cartografia de modo que uma estimulasse a outra a se pensar o espaço e as imaginações espaciais para além das imposições da representação, sobretudo porque a arte da performance nasce da ruptura com a representação, sobretudo do teatro.

Por isso fizemos um levantamento bibliográfico sobre a performance, sobre a arte da performance e seu contexto, a fim de explicitar o nascimento dessa poderosa arte em suas origens de lutas e insatisfações contra o acomodamento dos artistas e as limitações da arte, dentre elas, a própria representação. Buscando esclarecer que cada tipo de performance possui espacialidades diferentes e propõe diferentes influências no espaço.

Como a arte da performance pode ser considerada uma arte corporal onde o corpo do artista é objeto e produto da obra ao mesmo tempo, pensamos que a performance poderia ser um bom elemento para se trabalhar imaginações espaciais, na maneira que concebemos o espaço. Colocando o próprio corpo do artista para se expressar com relação ao espaço, produzindo mapas e imaginações espaciais a partir dos atravessamentos entre Arte, Geografia, corpo do artista, e dos corpos de quem vê a performance como co-criador.

Uma das artes performativas que consideramos potencialmente potente na proposição de imaginações espaciais foi o teatro. Por isso buscamos pensar uma performance que se junte ao teatro a fim de aumentar as possibilidades criativas. Por isso fizemos um breve levantamento bibliográfico sobre o teatro, algumas vertentes e teóricos buscando explicitar as relações espaciais buscadas por cada tipo de teatro bem como a maneira como o público é tratado, indo de passivo a co-produtor de significados, partindo do Realismo ao Teatro do Absurdo.

E assim passamos a experimentar performances a partir dos atravessamentos entre, arte da performance, Cartografia e teatro. Uma vez que esclarecidas as diversas espacialidades de cada vertente da Cartografia, da performance e do teatro, fazer algumas conexões que apresentassem maior potencial libertário a fim de estimular o pensamento espacial a partir de diversos entrecruzamentos corporais.

E para isso buscamos um método que possibilitasse a liberdade com que gostaríamos de tratar as imaginações espaciais resultantes da performance que iríamos criar e que igualmente estimulasse nosso caminhar na pesquisa de modo a favorecer os imprevistos no caminho a contribuírem para o processo, uma vez que inicialmente não sabíamos onde a pesquisa nos levaria. Encontramos na cartografia um método que não apresenta regras rígidas, mas pistas. O método da cartografia² constitui uma pesquisa-

2 Neste trabalho, quando nos referirmos à ciência envolvida na produção e estudo de mapas, a palavra Cartografia estará iniciada em C maiúsculo; quando nos referirmos ao método da cartografia, derivado da filosofia da diferença, utilizaremos a palavra em letras minúsculas.

intervenção onde o importante não é exclusivamente o objeto da pesquisa, dado que estamos trabalhando com atravessamentos, valorizar um objeto seria desvalorizar outros.

Nesse método importa não só o objeto mas tudo que ele arrasta, cria e agencia. Imiscuindo pesquisador, espaço, Cartografia, performances, valorizando os encontros, as surpresas, as multiplicidades, o devir... Demandando uma atenção constante com a pesquisa e tudo o que ela traz em seu caminhar.

Outro elemento que nos atraiu no método em questão é que ele pressupõe uma dissolução do ponto de vista do observador, assim como buscamos estimular as imaginações espaciais e não impor um significado, o que combina com a performance, o modo como compreendemos o espaço e conseqüentemente com a Cartografia almejada.

E assim passamos a experimentar e apresentar algumas performances buscando essas associações deflagradas bem como outras ainda. De modo que o público seja ativo na criação de sentidos, utilizando cada apresentação como um novo estímulo à escrita e ao pensamento sobre o espaço, o corpo, a Cartografia, buscando agenciamentos e conexões assim como o espaço, múltiplo, imprevisível e em devir.

Para tanto escrevemos este texto em cinco partes principais. O primeiro capítulo trata do método da cartografia que estimulou e direcionou o trabalho. O segundo capítulo faz um breve estudo da Cartografia esclarecendo algumas maneiras de se concebê-la bem como alguns de seus efeitos sobre o leitor do mapa.

Em seguida passamos ao estudo da performance, seu contexto de surgimento, algumas teorias e maneiras de produzi-las valorizando os efeitos sobre o público. No mesmo capítulo fizemos um estudo sobre algumas poéticas teatrais suas teorias e efeitos no público a fim de esclarecer sobre o tipo de performance e teatro que buscamos dadas as suas características espaciais.

O quarto capítulo propõe algumas possíveis relações entre os conceitos estudados, algumas compreensões dos atravessamentos entre eles, dentre infinitas outras possibilidades das quais o leitor é convidado a criar, juntamente com este simples estímulo inicial que constitui esta pesquisa. Essas conexões vislumbradas nesse capítulo buscam propor algumas compreensões a serem aplicadas às quatro principais performances apresentadas por nós que serão deflagradas no último capítulo.

O quinto capítulo demonstra as performances que apresentamos conjecturando primogênicas possibilidades de compreensão das mesmas dentre infinitas outras contingentes possibilidades que o leitor deve experimentar e criar junto conosco, afinal sem o leitor e espectador participando ativamente, nada disso faria sentido. Portanto começemos pela cartografia.

2- Cartografia: a re-inversão do método

Para o múltiplo é necessário um método que o faça efetivamente;
Nenhuma astúcia tipográfica, criação de palavras,
nenhuma audácia sintática podem substituí-lo.

Deleuze e Guattari

De que maneiras a cartografia pode superar os desafios que chegou? A arte pode ajudar a cartografia a superar esses desafios, a expandir os limites impostos pela precisão e anseio de veracidade? De que maneira a arte pode superar esses desafios, ou contribuir para a superação deles?

O objetivo da pesquisa é provocar a Cartografia a representar/apresentar/presentar/re-presentar o espaço contemporâneo de modo a desafiar o próprio processo de representação. Contudo o modo como compreendemos o espaço implica consequências em suas representações. Se o espaço é aberto, como demonstrar isso num mapa? Se o espaço está em processo constante e sempre inacabado como evidenciar isso num mapa? Se o espaço é dinâmico, apresentando uma heterogeneidade de práticas, se ele está em constante construção, como utilizar um método que permita a esses elementos serem deflagrados como tais?

Impulsionados por essas perguntas notamos alguns pontos em comum que as perpassam. Primeiro, se pretendemos pesquisar algo que ainda não está pronto, que está em construção, seria incoerente utilizar regras que conduzem a um ponto de chegada específico, dado que esse ponto já não seria o mesmo ao se chegar a ele, nem nós. Quando não é possível conhecer um território, se ninguém nunca foi lá, se não existem imagens sobre ele, enfim se não se pode obter informações sobre ele, igualmente não se pode construir um mapa, nem um caminho, já delimitado, que possa ser seguido para atravessá-lo. Como escreveu Bauman (2000), não precisamos nos preocupar como atravessaremos uma ponte antes de chegar até ela, pois pode ser que quando chegemos lá, existam outros caminhos ou mesmo que nem seja preciso atravessá-la.

Talvez a ideia de um caminho onde não se saiba o que vai acontecer pareça uma arena de possibilidades que não são controláveis, pode parecer algo perigoso e que desperte o medo. Quando se abre um trajeto do *Google maps*, por exemplo, onde o aplicativo te mostra exatamente de onde você irá sair, onde chegará e até a hora prevista, parece ser um caminho delimitado e, por isso, seguro. O “espaço” aqui é tido como conhecido, como homogêneo. Contudo Doreen Massey (2008) exorta que o espaço não é estático. Que a incerteza se faz presente e que o acaso é um elemento indissociável do espaço, logo, as imaginações espaciais resultantes desse tipo de representação são ilusórias. Se estamos concebendo o espaço como mutável e surpreendente, o método de pesquisa precisa abarcar esses elementos.

A origem dessa maneira de se ver o espaço sob a luz da racionalidade, excluindo a surpresa e a mudança, está associada com o Iluminismo, de acordo com Ana Francisca Azevedo (2009), pois ao se afastar da explicação do mundo através do sagrado e do divino a ciência e cultura ocidentais, tributárias do Iluminismo, supervalorizaram a luz do saber difundindo a ideia de que o mundo se tornara cada vez mais conhecido e portanto, mais iluminado, excluindo cada vez mais a incerteza e deixando para traz as “trevas” da Idade Média.

Conforme argumenta Bauman (2008, p. 17): “Na escuridão tudo pode acontecer, mas não há como dizer o que virá. A escuridão não constitui a causa do perigo, mas o habitat natural da incerteza e, portanto, do medo”. Na escuridão a visão não pode ser o guia incólume de nossa caminhada, mas não podemos esquecer que além da visão temos outros sentidos e que mesmo utilizando a visão ela foi supervalorizada na ciência, sobretudo na Cartografia.

A Cartografia por bastante tempo se direcionou para uma representação de mundo que fosse a mais realista possível, a mais precisa e portanto a mais segura, nessa perspectiva. Todavia esse caminho se mostrou problemático, como veremos em outro capítulo, por hora gostaríamos de desassociar a escuridão ao medo e ao perigo, ainda que esteja associada com a incerteza.

Por bastante tempo a incerteza parece ter sido associada com imprecisão. Mas se partimos do pressuposto que estamos num território em construção, não se pode ver ou prever como será o caminho, é preciso utilizar outras estratégias para que se caminhe na direção certa. O mesmo podemos dizer de um método a respeito de um espaço em

construção, ele precisa ser aberto a novas possibilidades de encontros e desencontros tal qual o espaço pesquisado. Se os processos e práticas estudados são múltiplos e heterogêneos utilizar um único método rígido seria excluir a diversidade, privilegiando algum deles e excluindo ou negligenciando outros. Então de onde provém esse modo de fazer pesquisa em que o método funciona de maneira tão restritiva?

De acordo com Fonseca e Kirst (2003) os primórdios da valorização do método, rígido, se associam com os gregos da antiguidade. Onde as regras lógico-matemáticas ou geométricas possuíam um *Status* ontológico de primazia, esse era o fundamento da verdade, associada com a beleza e moral elevada.

Ao se apropriar da filosofia grega, a teologia cristã, romana e medieval, rebaixava o sensível, o corpo possuía algo a ser reprimido, algo de sujo, pecaminoso. Renunciar à carne se associava à moral elevada no mundo cristão. Portanto o corpo era negado, nas artes em geral, o nu era considerado “um apelo selvagem à fecundação por sua representação lasciva” como aponta Nunes (2014, p.31). As obras de arte da idade média negavam a nudez, exceto a nudez cristã, a qual se associava a uma elevação moral, à mulher como anjo, Maria Madalena como arrependida alcançando a salvação...

Contudo o Renascimento alterou essa estrutura libertando a arte dos dogmas e autoridade da igreja. Assim a arte pôde ser produzida para além da teologia, abrindo possibilidades múltiplas e retornando ao desconhecido. Essa ausência de terra firme do Renascimento angustiou considerável parcela da população, que buscava por novas certezas como afirma Fonseca e Kirst:

Para findar com as cores, sabores, apetites e odores, que acabavam por frutificar uma multiplicidade de matizes do pensamento, e que, com sua leveza enalteciam a dúvida, forjou-se o método. Na luta contra o dogma e a dúvida erige-se algo que não é em si a Verdade, mas sim o modo de obtê-la (FONSECA E KIRST, 2003, p.93).

Esse tipo de método veio a sufocar toda uma pluralidade de possibilidades corporais e afetivas, de modos de fazer e pensar, de experimentar e viver, de subjetividades, sufocando os apetites e paixões, com o fito de engrandecer o método que seria uma autoridade para guiar “adequadamente” a experiência empírica a uma razão inquestionável. Dessa forma se excluía também o movimento, o inesperado, o contingente, a liberdade e em parte, a própria vida.

Por conseguinte a autoridade migrou dos grandes pensadores, das grandes escolas, para o método. Esse, poderia ser utilizado por qualquer um, ao fazê-lo, estaria participando da autoridade como um “sujeito epistêmico universal”. Logo sua autoridade não poderia vim de si próprio, mas de um dito poder universal, onde ele se valeria desse poder ao perder suas características de individualidade e identidade. Ele somente poderia ser ele, sendo todos, que se valiam do método. Excluindo-se assim a diferença:

Este é o indivíduo neutro da modernidade, que esterilizado pelo método, adquire a assepsia e a pureza necessárias para investigar o real sem infectá-lo. Acreditava ser possível um conhecimento direto, exato e frio das ‘coisas em si’, como se a razão suposta substância independente dos acidentes, refletisse uma imagem impossível de ser vislumbrada com os olhos, mas unicamente através de conceitos fixos (FONSECA E KIRST, 2003, p.94).

Após séculos de utilização desse método inodoro e insípido a humanidade novamente se vê em descontentamentos com os rumos seguidos pela modernidade, os autores citam Dostoievski e Nietzsche, mas poderíamos citar também, Bauman (2000), Freud (2011), Adorno (1986), Gramsci (apud CRESPO,1993) e muitos outros. A fuga do indivíduo contemporâneo da sensibilidade, do que se move e grita em seu próprio corpo em defesa de um método que lhe permita justificar a autoridade de seu discurso, podem lhe permitir alguma segurança, mas igualmente lhe impõe uma espécie de cárcere. Por isso buscamos um método que permita a incerteza, a complexidade a escuridão e sobretudo a liberdade.

De acordo com Passos e Benevides (2003) existem duas formas de abordar a ciência, uma é a que envolve a simplicidade e a outra que envolve a complexidade. Na simplicidade o fenômeno ou objeto é isolado do mundo, delimitado e estudado como num tubo de ensaio de um laboratório. A teoria da complexidade apresenta esse mesmo fenômeno ou objeto com atravessamentos diversos, com dobras e ramificações que impedem que ele seja visto como substância única, como homogêneo ou fechado. Pois esse fenômeno apresenta áreas de indiscernibilidade com vários outros fenômenos e por isso ele não pode ser explicado por apenas uma ciência, ele exige uma multiplicidade de análises para ser compreendido, exatamente porque ele é múltiplo.

A simplicidade deixou de ser o ponto de convergência da ciência contemporânea. E dessa forma o isolamento do fenômeno é trocado pela abordagem da complexidade estudando o mundo em seu caráter múltiplo e irreduzível, como nos esclarecem Fonseca e Kirst:

Eis, então, o desafio assumido pela ciência da complexidade: superar o antigo isolamento e produzir no encontro com outros saberes. E desse desafio, sua forma paroxística é a aposta transdisciplinar, isto é, o pensamento que se produz no atravessamento das disciplinas, não no interior delas, mas entre elas. Portanto é preciso optar por trabalhar com práticas e não com objetos-alvos de certas teorias. Estamos começando a transitar por entre práticas cujas fronteiras apresentam porosidade maior, aberturas suscetíveis à ação de saberes variados que ao serem colocados fora de seus campos específicos são forçados a atravessar planos até então desconhecidos (2003, p.83).

Uma destas práticas que impulsiona este trabalho é a performance. A qual transita entre arte e Cartografia, da maneira que a estamos concebendo, agenciando³ conceitos e gerando imaginações espaciais a partir das dobras⁴ entre ciência e arte, provocando também a cartografia enquanto método de pesquisa-intervenção.

Precisamos aqui, ainda que rapidamente, explicitar que estamos trabalhando com a Cartografia que constitui uma ciência, que produz mapas e a cartografia enquanto método de pesquisa apoiados em Girardi (2011). E é nesse método de pesquisa, cartografia, que apostamos para tencionar a Cartografia por meio da performance, pois:

Diferente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças (BARROS e PASSOS, 2012, p.57).

Portanto é necessário estimular essa afetação, ou melhor, afectos⁵, que arrastam o pesquisador pela pesquisa de modo a valorizar as múltiplas relações com o mundo, atravessando e amalgamando objeto de pesquisa, o espaço, o próprio pesquisador e sobretudo, os processos resultantes das inter-relações. Dessa maneira o objeto estará

³ Agenciar pode ser entendido como a produção de sentidos a partir dos encontros entre objetos, pessoas, esses encontros não param de produzir sentidos, de modo que qualquer coisa pode se ligar a qualquer coisa sempre formando novos sentidos e significados. (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

⁴ Atravessamentos entre diferentes áreas que a partir desse deslocamento passam a produzir sentidos diversos do que se estivesse em seu próprio campo semântico (DELEUZE, 1991).

⁵ Os afectos formam blocos de sensações. A obra de arte possui esse bloco de sensações que em contato com o corpo de quem experimenta a arte geram sensações que a partir desses encontros não param mais de produzir afetos (DELEUZE E GUATTARI, 1997b).

enraizado numa rede de relações que reclamam poder de voz, cansadas de serem ignoradas quando abordados por métodos esterilizantes que isolam o objeto a fim de “iluminá-lo”.

Na pesquisa-intervenção são valorizados os processos. O importante não é o objeto, unicamente, mas também todas as relações que este arrasta e cria, tanto no espaço quanto no pesquisador, uma vez que em nossa abordagem um implica transformações no outro gerando reverberações imparáveis, pois:

Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. (BARROS E PASSOS, 2012, p. 30).

Os autores propõem uma inversão do método, agindo em sua raiz etimológica. A palavra originária do grego é *methodos*, composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. No sentido tradicional de método, existe uma ênfase na meta traçada de antemão, que gera um trajeto, por consequência. Contudo no sentido que estamos utilizando essa ordem é revertida ao se valorizar a transformação da realidade e a sensibilidade do pesquisador, o caminho é que vai indicando para onde ir. Ao invés de *metá-hódos*, *hódos-metá*, esse é o primado do método da cartografia. Pois se estamos:

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos co-emergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade (...). Mergulhados na experiência do pesquisar, (...) apoiamos a investigação no seu modo de fazer. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem que emerge do fazer (BARROS e PASSOS, 2012, p. 18).

Dessa forma é valorizada a experimentação do pensamento, do viver e do pesquisar. O método ao invés de imposto, enquadrado, é experimentado, é vivido e assim como a vida, permite abertura para o novo, para o inesperado. Isso não quer dizer que se trate de alguma libertinagem ou falta de cuidado, não. O rigor é aplicado, não numa sequência de etapas a serem seguidas, mas no compromisso com a sensibilidade, com os

afetos, com a vida. Dessa maneira a pesquisa se aproxima da vida, da processualidade, da realidade que vai sendo transformada pela própria intervenção do processo de pesquisar.

O método cartográfico, nessa perspectiva, não possui regras. Exatamente por isso ele pressupõe uma tomada de atenção do pesquisador para com a pesquisa, visando acompanhar os processos que surgirem, os movimentos, os desvios, as fugas, variações e desfazimentos. Os sentimentos também podem ser incorporados na pesquisa, as emoções, os afetos... Dessa forma a cartografia busca acompanhar esses processos espaciais, constantemente mutáveis.

Mas se a Cartografia, ciência, está intimamente relacionada com mapas, qual seria a relação entre a cartografia, método e seus respectivos mapas? Para elucidar essa questão basilar encontramos em Girardi (2012) notável contribuição:

O conceito “mapa” é usado para dizer de referências (não necessariamente fixas) com as quais as pessoas lidam com o mundo, ou seja, como elas se territorializam; mas este mundo e estas pessoas mudam o tempo todo, exigindo que este mapa seja refeito o tempo todo. Portanto, o mapa nunca está pronto, mas constantemente sendo refeito, ora de modo mais lento, ora de modo mais brusco. O que impulsiona mudanças no mapa são fluxos de intensidades que promovem a desterritorialização, já que, se o território não é mais o mesmo, o mapa também não pode ser. O novo mapa revela uma reterritorialização, que já é territorialização (pois se estabiliza), que pode ser novamente desterritorializada, e assim por diante (2012, p2, grifos da autora).

De acordo com a autora podemos inferir que os mapas apresentam, pelo menos por um momento, determinada estabilidade, determinado desenho, ou determinado arranjo de estabilidades. Contudo os mapas estão em fluxos, em meio a processos múltiplos e imparáveis. Cabe à cartografia acompanhar esses processos, acompanhar a feitura dos mapas, constantemente se recriando, acolhendo intensidades que chegam, desfazendo-se de outras que deixam de afetar.

Os mapas seriam, então, um recorte com certa estabilidade, ainda que efêmera, enquanto a cartografia seria essa vida pulsante que está sempre de olho no movimento. E para compreender melhor esses conceitos é preciso estar em um estado de percepção que lhes seja sensível, para alcançá-lo encontramos valiosa contribuição em Fonseca e Kirst, que denominam esse estado de sensibilidade como a atitude de um aprendiz-cartógrafo:

O aprendiz-cartógrafo inicia o seu processo de habitação do território com uma receptividade afetiva. Tal receptividade não pode ser confundida com passividade. Na receptividade afetiva há uma contração que torna inseparáveis termos que se distinguem: sujeito e objeto, pesquisador e campo da pesquisa, teoria e prática se conectam para a composição de um campo problemático.

Aberto à experiência de encontro com o objeto da pesquisa, o aprendiz-cartógrafo é ativo na medida em que se lança em uma prática que vai ganhando consistência com o tempo, marcando o propósito de seguir cultivando algo. Se se tratasse de passividade, estaríamos reféns das mudanças exteriores (2003, p. 137).

E é dessa maneira que são criados os mapas de intensidades, brincando, acompanhando, criando, misturando... Ou nas palavras de José Pérez de Lama:

Para Guattari, hacer mapa, como lo hacen la orquídea y La avispa, es más acción que representación; La cartografía, antes que representar un mundo que esté ya dado, supone la indentificación de nuevos componentes, La creación de nuevas relaciones y territorios, de nuevas máquinas⁶ (2009, p.121).

Dessa maneira concebida, a cartografia se distancia da Cartografia tradicional, que impõe com regras duras e implacáveis, com o modo “correto” de representar, com seus signos preponderantes, em seu mundo. A cartografia acompanha a criação de mapas não como descrições revestidas de autoridade e poder inquestionáveis, mas como criação de mundo, assim como as crianças criam sempre mundos em suas brincadeiras, mundos que se relacionam com outros mundos, inclusive com o da Cartografia dura. Nesse modo brincante, se aceita que o mundo não está dado a priori, mas que ele é construído nos interstícios das relações.

Pois como defende Camila Nunes (2014) utilizando como base a teoria de Damásio, o ambiente é produto, em parte, das atividades do próprio organismo, põe-se em evidência a complexidade das relações entre corpo-cérebro-mente-ambiente. Damásio através de experimentos comprovou que os conteúdos mentais são feitos a partir de mapas neurais. E na medida em que vão sendo feitos, a própria estrutura mental se modifica explicitando essa alteração da percepção da realidade que é sempre particular a cada um. Logo caminhar em direção a um objetivo altera tanto o caminho quanto o caminhante e conseqüentemente, o objetivo almejado.

Então, voltando às ideias de Lama (2009), que sustentadas pelos escritos de Deleuze e Guattari discorre:

La idea de cartografía o mapa no se limita ya al dibujo que representa en dos dimensiones un territorio geográfico – sino que, como herramienta de conocimiento y producción de lo real, se extiende a cualquier (re)presentación

⁶ Para Guattari, fazer mapa como o fazem a orquídea e a vespa, é mais ação que representação, a Cartografia antes de representar um mundo que já esteja dado, supõe a identificação de novos componentes, a criação de novas relações e territórios, de novas máquinas.

de una situación c-/5 ompleja (sic) que sitúa sobre un mismo plano (metafórico) relaciones y elementos heterogéneos, procesos sociales, políticos, mentales o tecnológicos, acontecimientos, lugares, imaginarios, etc. La cartografía, el mapa o el diagrama, podemos anticipar, sustituyen la idea de (descripción de un) sistema o estructura⁷ (2009, p. 125).

Podemos inferir que essa cartografia é muito mais abrangente, relacionando-se com diversos aspectos, diversos processos da realidade, com uma riqueza antropológica indescritível, potente e impetuosa. Por isso mesmo ela é utilizada nesse trabalho que transita por diferentes áreas do conhecimento, misturando-as e criando novas possibilidades.

Essas ideias de cartografia e mapa são baseadas nas obras de Deleuze e Guattari onde os autores associam-nos ao rizoma. Para explicar esse conceito os autores enumeraram alguns princípios a fim de esclarecer esse complexo e potente conceito que tem sido, por isso mesmo, desdobrado em diversas áreas do conhecimento, chegando a revolucionar a maneira como a realidade é concebida. Vamos aos princípios:

1º e 2º - princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (1995, p. 15).

3.º - Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. (...) Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (1995, p.16).

4º - Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (1995, p.18).

5º e 6ª - Princípio de cartografia e de decalcomania: Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. (...) A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. (...) Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (ou como performance). (1995, p. 21, grifo nosso).

⁷ Nessa perspectiva de Cartografia o mapa não se limita ao desenho que representa em duas dimensões o território geográfico, mas é também ferramenta de conhecimento e produção do real, se estende a qualquer (re)apresentação numa situação complexa que situa sobre um mesmo plano (metafórico), relações e elementos heterogêneos, processos sociais, políticos, mentais ou tecnológicos, acontecimentos, lugares, imaginações e etc. a Cartografia, o mapa ou o diagrama, podemos antecipar, substituem a ideia de (a definição de um) sistema ou uma estrutura.

A partir daí notamos potencialidades inimagináveis com possibilidades de diferentes conexões. Esses princípios além de estimular uma variedade de possibilidades, do que existe e principalmente do que ainda pode ser criado relacionando cadeias semióticas das mais variadas naturezas em direção à multiplicidade, amalgamando corpo, espaço, mapa, performance, como estamos propondo aqui. Tornando a pesquisa, a obra de arte, o texto, algo como que vivo, que se regenera que mesmo perdendo partes cria outras, inventa mundos, mesma a partir da repetição do mesmo, da disseminação ideológica, da alienação, utiliza-os para criar mapas, para criar o novo, gerando outros afetos ainda inexistentes multiplicando as intensidades.

Portanto estamos concebendo o método cartográfico de pesquisa-intervenção em seus atravessamentos, pesquisador, texto, espaço, arte... são elementos que se compõem e se ligam de inúmeras formas, não existe isolamento do objeto, o pesquisar ocorre intervindo no espaço, que é múltiplo. A medida que os elementos da pesquisa são colocados em relação uns com os outros, eles ganham sentidos enriquecedores e para que isso ocorra é necessário que o pesquisador abandone seu ponto de vista de observador neutro e se permita atravessar por múltiplas vozes desse processo que evidencia uma direção metodológica onde o pesquisar implica numa intervenção da realidade.

É fundamentalmente a partir desses conceitos, dessas provocações que pensamos nossa pesquisa, nossa performance, nossos mapas e nossas cartografias. Por esses, dentre outros motivos, desferimos uma crítica ao cientificismo, ao olhar de distanciamento da ciência, ao olhar de cima da Cartografia que se propõe verdadeiro, à dita neutralidade e ao suposto distanciamento entre pesquisador e objeto pesquisado.

Tendo em mente esses princípios, esse método “ao contrário”, toda essa liberdade e potência do pensar, pretendemos fazer um breve resgate de questões-chave da Cartografia contemporânea uma vez que pretendemos, na performance misturar as cartografias e os mapas a fim de produzir agenciamentos, de outra forma, inimagináveis, de modo a estimular a criação de mundos onde as “imaginações espaciais”⁸ não visem a imposição de um único mundo previamente escolhido, mas que funcionem como estopim para a germinação de outros.

⁸ Este termo se refere às imaginações que se tem sobre o espaço geográfico. O que se imagina a respeito do espaço constitui imaginação espacial (MASSEY,2008).

3 - Cartografia: breve história em direção à performance

Os mapas são uma das formas mais antigas da comunicação (HARLEY, 1987) e vem sendo construídos e praticados em diversas culturas ao longo da história, inclusive por culturas que não chegaram a praticar a escrita, constituindo um banco de memória dessas culturas, além de relatar maneiras riquíssimas da compreensão desses povos a respeito do espaço em que viviam, transmitindo conhecimentos, informando direcionamentos de como se orientar no território, atravessando o tempo e sinalizando os costumes, crenças e modos de vida de civilizações em diversas partes do planeta, influenciando a imaginação de povos antigos até os dias atuais.

Isso implica que os mapas foram bem mais do que a soma dos processos técnicos, simples artesanatos, ou imagens exóticas congeladas no tempo. Portanto a análise dos mapas feitos ao longo da história podem dizer muito sobre essas civilizações, sobre suas ideologias, seu comportamento e sua relação com a terra.

A ideia de culturas que não praticavam a escrita, mas fabricavam mapas pode ser interpretada por alguns como a leitura de elementos frívolos, contudo o mapa mais simples apresenta complexidades que precisam ser observadas com atenção. Uma vez que eles dependem do contexto em que foram produzidos, do objetivo a que foram designados necessitando de uma capacidade analítica e imaginativa de quem os lê (HARLEY, 1987). De sorte que existiu uma infinidade de mapas, de maneiras de concebê-los, interpretá-los e praticá-los.

Todavia a partir do Renascimento, houve uma revolução no modo como a sociedade compreendia a si mesma e o mundo. Com os mapas não foi diferente. A implacável mudança de paradigma das explicações do mundo, do comportamento, do que ocorria desde o íntimo humano até os fenômenos da natureza deixou de ser associada às leis divinas, à vontade de Deus passando a ser objeto de estudo da ciência, que isolava, quantificava, media a fim de obter respostas. Nesse contexto também a matemática se fundamentou como ciência privilegiada, logo outros elementos da sociedade passaram a ser associados a ela.

Dessa forma as explicações do mundo passaram de um plano divino, místico, nebuloso ou impreciso e passaram a estar relacionadas à precisão, dentre elas a matemática. Com a Cartografia não foi diferente. Os mapas que apresentavam maior precisão eram considerados os melhores. Conseqüentemente os que se afastavam dessa relação eram relegados a mapas inferiores, contudo a exaltação desse tipo de mapa trazia implícita a exaltação europeia, como afirma Harley:

A Renascença científica na Europa deu o moderno sistema de coordenadas cartográficas, euclidiana, escala de mapas e precisão nas mensurações, mas isto também ajudou a confirmar um novo mito da centralidade ideológica da Europa através de projeções tais como aquela de Mercator (1989, p.7).

O Renascimento deixou essa herança que perdura, em parte, até os dias atuais, tanto na relação com o mundo, de maneira geral, como também na compreensão dos mapas. Além disso, como a tecnologia veio se desenvolvendo desde o renascimento até os dias atuais os mapas foram compreendidos como igualmente numa evolução, de modo que os mapas de cem anos atrás, onde havia uma tecnologia inferior, são considerados, por muitos, como igualmente inferiores. E novamente Harley (1989, p.9) pondera que: “O motivo pelo qual mapas podem ser tão convincentes a este respeito é que as regras da sociedade e as regras da mensuração são mutuamente reforçadas na mesma imagem”.

Logo, existe uma série de questões que podem ser levantadas a fim de problematizar essas regras e juntamente, a evolução linear da história, seja da Cartografia ou mesmo da humanidade.

Diversos autores contribuíram para o questionamento desse modo evolucionista de se compreender o mapa, como Harley (1989), Wood e Fels (1986), Cramptom e Krygier (2008), Massey (2008), dentre outros. Em Massey (2008) por exemplo a autora desferiu fortes críticas à ideia de evolução unidirecional da história, onde se excluem os processos que são reduzidos a um único lugar na fila da espera da evolução, como se todos estivessem num único processo existente, conseqüentemente o único possível nessa lógica excludente.

A ideia de que o espaço não possui abertura política é reafirmada tanto pela cultura como pelos mapas, naturalmente incluídos nessa cultura, de sorte que a ideia de evolução social é um de seus alicerces. Massey continua sua crítica ao destacar a origem desse modo de compreensão unificado e decalcado:

Na longa história que tem origem na mecânica newtoniana, desenvolveram-se admiração e compromisso mútuos entre a ciência-como-física e a filosofia-como-positivismo\filosofia analítica. (...) Sustentava que a 'ciência' era o único caminho para o conhecimento e que havia apenas um método científico verdadeiro (MASSEY, 2008, p. 61).

Logo, é preciso desmistificar essa compreensão, fazê-la variar, a fim de dar vozes à multiplicidade inerente, aos processos espaciais, que as ciências exatas não podem ser sempre chamadas para dar veracidade ou legitimidade aos acontecimentos. Os métodos de uma área do conhecimento como as ciências exatas não podem se rebater sobre outros como das ciências humanas, pois são áreas diferentes, apresentam complexidades outras. Afinal:

A física não está sempre 'no comando'; não podemos invocá-la para que dê fundamento para outras teorias (...) referências às ciências naturais não podem ser mobilizadas como algum tipo de corroboração final, nem como se fossem um recurso a um tribunal superior (...) (MASSEY, 2008, p.63).

As possíveis relações entre ciências naturais e humanas precisam ser compreendidas historicamente em toda a sua complexidade e não como um fluxo unidirecional. Tendo essas questões em mente buscamos destacar alguns aspectos da história da Cartografia a partir do ponto de vista que nos interessa nesse trabalho; da Cartografia moderna, tradicional, pois é o modo que criticamos aqui, buscando pensar alternativas que rompam com a linguagem que dizem de modo único, buscando a desarticulação e abertura política na Cartografia em busca de uma efetiva multiplicidade em devir⁹.

9 Devir pode ser compreendido como uma variação contínua, um campo de multiplicidade e de diferença que pode conectar tudo a tudo numa produção, algo imparável, é a produção constante de sentidos. O devir é como um impulso do desejo que está sempre a transformar... (DELEUZE E GUATTARI, 1997).

Para tanto, vamos iniciar com as ideias que defendem o mapa como verdade, inseridos no que se pode chamar de Cartografia representacional, dentro da Cartografia Ocidental que de acordo com Harley (1989, p. 17): “é definida como os primeiros tipos de levantamentos e mapeamentos completamente visíveis no Iluminismo Europeu e que então expandiram para outras áreas do mundo como parte da expansão europeia de além-mar. Dessa forma é possível observar que:

Parte significativa da nova História da Cartografia é também um desdobramento das novas abordagens da história do imperialismo e do nacionalismo, inscritas nos chamados estudos pós-coloniais. Nessa produção revisionista, os empreendimentos cartográficos são analisados como processos estratégicos do estado-nação moderno que visavam a construção de territórios e o controle dos seus recursos, fossem populacionais ou naturais (GOMES, 2004, p.73).

A partir da citação de Maria do Carmo Gomes (2004) e de Harley (1989) pode-se perceber que parte da Cartografia serviu para controle e domínio do território por meio da representação, como se os mapas fossem simples traduções do espaço, por isso mesmo apresentavam uma preocupação com a acurácia da representação.

Nessa perspectiva a Cartografia busca representar o mais fielmente possível os arranjos espaciais dos fenômenos na superfície terrestre, os mapas se esforçam para serem documentos verdadeiros e confiáveis. Um autor que se destaca nessa linha de pensamento é Arthur Robinson (KITCHIN, PERKINS E DODGE, 2009). Esse pesquisador se debruçou sobre o detalhamento sistemático dos princípios do design de mapa, tendo em mente o usuário do mapa. Nessa perspectiva o contexto social foi considerado irrelevante, de modo que o mundo existia independentemente do observador. Arte e beleza não puderam participar deste modo de se compreender a Cartografia já que o objetivo era unicamente sua funcionalidade.

Houve também autores que pensavam o mapa distanciado de sua funcionalidade e enfatizando sua capacidade semiótica. Aqui a atenção sobre o leitor do mapa foi destacada. Ele passou a ser concebido como um receptor apolítico do conhecimento enquanto o cartógrafo era um técnico empenhado em representar espacialmente de maneira precisa e neutra.

Por volta dos anos 1980 o desenvolvimento tecnológico permitiu que usuários pudessem se tornar, também, mapeadores. Diversos tipos de mapas surgiram nesse

momento. O mapa pôde ser criado de maneira colaborativa, contudo o processo de mapear ainda se tratava da revelação da verdade por meio de uma abordagem científica.

Essa visão de que a Cartografia produzia verdade objetiva e neutra passou a ser questionada no fim dos anos 1980 pelos trabalhos de Brian Harley (1989). Em seu artigo “Deconstructing the map” o autor questiona a ideia de que os cartógrafos são cientistas que detém a verdade quanto ao conceito do que é mapa. Pois tornando o mapa obrigatoriamente científico e como produto de um cartógrafo o autor questiona o método normativo científico de cartografia e busca desconstruí-lo, convidando o leitor a ler as entrelinhas do mapa.

Desconstrução nos obriga a ler as entrelinhas do mapa – ‘nas margens do texto’ - e através disso descobrir os silêncios e contradições que desafiam a aparente honestidade da imagem. Nós começamos a aprender que fatos cartográficos são apenas fatos dentro de uma perspectiva cultural específica. Nós começamos a entender como mapa, assim como arte, estão longe de serem “uma transparente abertura do mundo”, mas são ‘um modo humano particular...de olhar para o mundo (HARLEY, 1989, p.4. Trad. por Girardi).

Ao se questionar o mapa como um espelho da natureza Harley questiona também a ideia de que o mundo caminha para um progresso, ao mesmo tempo em que questiona o poder dos cartógrafos, os quais colocam no mapa símbolos para expressar uma possível força de verdade nesses mapas científicos e portanto, “verdadeiros”. Assim ele vê o processo de mapeamento mais como uma criação do que uma revelação da verdade. E como tal ela carrega valores e julgamentos do indivíduo que o produziu carregando também reflexos da cultura onde eles estejam inseridos.

Já Wood e Fels (1986) utilizaram a semiótica para argumentar que o poder dos mapas atua regido pelos interesses de quem os criava, sendo muitas vezes o próprio estado. Assim mapas possuem signos impostos pelo estado, que apresentam a ideia de verdade, apesar dos mapas parecerem inocentes eles são construções dotadas de intencionalidades. O problema ocorre quando os mapas “fingem” ser neutros, contudo, todos os seus códigos são escolhidos com intencionalidades, as quais são criadas; são construções sociais, geralmente, a serviço do estado que exerce seu poder sem que o leitor do mapa perceba.

Harley, Wood, Crampton, dentre outros autores, corroboravam uma perspectiva que florescia nos anos 1990 e que ficou conhecida como Cartografia crítica. O que não era propriamente sobre encontrar a maneira correta de se fazer um mapa, mas uma chamada de atenção às políticas e ao contexto da elaboração de um mapa. Crampton e Krygier, apoiados na Escola de Frankfurt, embasaram suas críticas à certas práticas da Cartografia defendendo que os autores dessa escola de pensamento:

(...) procuraram liberar o potencial emancipatório de uma sociedade reprimida pela tecnologia, pelo positivismo e pela ideologia. Por exemplo, Adorno afirmou que o capitalismo, ao invés de desaparecer como previra Marx, tornara-se, na verdade, mais profundamente estabelecido ao cooptar o reino da cultura. Os meios de comunicação de massa, ao disseminarem filmes, música e livros (e, atualmente, TV ou internet) de baixa qualidade, substituíram necessidades reais das pessoas. (...) Autores da Escola de Frankfurt procuraram dissipar tais ideologias nocivas e ilusórias ao fornecerem uma filosofia emancipadora que poderia desafiar as estruturas de poder existentes (CRAMPTON E KRYGIER, 2008, p.87, grifo do autor).

Portanto a análise crítica é evidenciada como fundamental para compreensão dos mapas e ainda de diversos outros elementos que repetiam ideologias semelhantes como os meios de comunicação em massa. De modo que essas diversas frentes de informação reafirmavam o domínio cultural, econômico, social e religioso do estado, enaltecendo um modo particular do mundo existir, impregnado por ideologias e disseminando mitos como esclarece Harley ao comentar a análise feita por Wood e Fels sobre um mapa rodoviário da Carolina do Norte:

O mapa tornou-se um instrumento da política estadual e um instrumento de soberania. Ao mesmo tempo, ele é mais do que uma afirmação do domínio da Carolina do Norte sobre seu território. Ele também constrói uma geografia mítica, uma paisagem cheia de 'pontos de interesse' com encantamentos da lealdade aos emblemas estaduais e aos valores da piedade cristã. A hierarquia das cidades e as estradas visualmente dominantes que as conectam tornam-se a legítima ordem natural do mundo. O mapa finalmente insiste 'que as rodovias realmente *estão* sobre toda a Carolina do Norte'. O mapa idolatra nossa paixão com o automóvel. O mito é acreditável (HARLEY, 1989, p.10. Trad. por Girardi, grifo do autor).

A partir dessas críticas começam a surgir as bases para Cartografia pós-representacional, na qual, os pesquisadores não acharam suficientes as críticas da

geografia crítica, mas questionavam o próprio pensamento representacional. Autores como Crampton diziam que Harley ainda acreditava que a verdade da paisagem poderia ser revelada, desde que, levasse-se em conta a ideologia inerente à representação. A crítica de Crampton a Harley era de que seus trabalhos buscavam destacar a ideologia “escondida” no mapa ao invés de questionar o próprio mapeamento e sua representação

Crampton ainda questiona a história do desenvolvimento progressista da história colocando os mapas de seu tempo, não como superiores aos de seus antepassados e com tecnologias inferiores, mas que os mapas contemporâneos eram apenas diferentes dos anteriores (KITCHIN, PERKINS E DODGE, 2009).

Seguindo nesta análise temos os autores que entendiam o mapa como inscrições, contrários à representação ou construção. Eles rejeitavam a ideia de verdade, para eles, os mapas não eram espelhos da natureza, antes, eram produtores da natureza. Dentre esses autores destaque para Pickles, Wood e Fels (KITCHIN, PERKINS E DODGE, 2009), Crampton e Krygier (2008), e ainda outros estendem a noção de mapa como construção social.

Em especial, Wood e Fels (2010) defendiam que o mapa não mais representava o mundo, mas, produziam o mundo ao fazer proposições que são localizadas no espaço do mapa: o mapa produz e reafirma o espaço ao invés de unicamente descrevê-lo. A autoridade é conduzida pelo que eles chamam de *paramapa*. Constituído pelo *perimapa*, que é a produção em torno do mapa como o título, legenda, qualidade do papel... e o *epimapa* que consiste no discurso que circula o mapa. Esses autores falam de uma abordagem da não-representação, para tanto defendem a cartografia cognitiva focando na construção de sentidos de um mapa, ao invés de designs gráficos com signos e significados

Outra maneira de se pensar um mapa é trazida por Bruno Latour, que argumenta que as bases científicas da produção e do uso de mapas se tornaram convencionalizadas e por isso os mapas se tornaram móveis imutáveis e atuantes. Dessa maneira os mapas eram uma forma de conhecimento estável, combinável e transferível, portátil no espaço e no tempo. Portanto um mapa produzido na África poderia ser transportado e legível por pessoas na América do Sul ou Norte, uma vez que o mapeamento havia se tornado uma prática científica universal (KITCHIN, PERKINS E DODGE, 2009).

Kitchin, Perkins e Dodge (2009) destacam que em anos recentes floresceu um movimento que passou a considerar a Cartografia a partir de uma perspectiva relacional. Dessa maneira os mapas não mais seriam representações uniformes, mas constelações de processos em curso, analisando o contexto histórico e enfatizando a interação entre lugares, tempos, ações e ideias. Os mapas passaram a ser compreendidos como num constante estado de tornar-se, como em constante mapeamento, eles seriam ao mesmo tempo produzidos e consumidos, concebidos e utilizados. Tais autores estariam sugerindo que tanto a investigação quanto a prática cartográfica precisam se concentrar em ações de mapeamento e em efeitos de mapeamento ao invés de exclusivamente na construção de mapas em si.

Del Casino Jr e Hanna (2006), por exemplo, embasados pela teoria pós-estrutural e nas ideias de Deleuze e Guattari discutem o mapa num constante estado de tornar-se, de modo que o significado emerge por meio de práticas sócio espaciais que se transformam com o contexto. Portanto o mapa não estaria pronto no momento da construção inicial, mas em constante modificação a cada encontro que se faça com o mapa, construindo novos significados e relações com o mundo, como sugerem os autores citados:

Os mapas são, portanto, não apenas representações de determinados contextos, lugares e tempos. Eles são sujeitos móvel, infundidos com significados através de conjuntos de práticas sócio-espaciais controvertidas, complexas, intertextuais e inter-relacionadas (DEL CASINO JR. e HANNA, 2006, p.2. Trad. por Girardi).

Dessa forma os autores apontam que as ideologias implícitas nos mapas não são soberanas e imutáveis já que os mapas estão num constante estado de tornar-se, e mais, que desconstruir o mapa não é o bastante, pois eles são concebidos, nessa perspectiva como: "desmontáveis, reversíveis, suscetíveis a modificações constantes", uma vez que o usuário do mapa também coloca significados nesse mapa. Portanto:

Pensar em espaços mapa desta forma significa que nem a produção nem o consumo de mapas são separáveis do espaço na maioria das configurações mundanas. Mapas que pessoas fazem e usam simultaneamente medeiam suas experiências de espaço (DEL CASSINO JR e HANNA, 2006, p. 9. Trad. por Girardi).

Logo, mapas e espaços se co-produzem. Ao pensarem o mapa para além de binarismos como representação/prática, produtor/consumidor, mapa/espaço os autores caminham em direção a uma multiplicidade. Nessa concepção esses processos são inseparáveis e ocorrem simultaneamente, como numa performance: “mapas e mapeamentos são representações e práticas (leia-se: performances) simultaneamente. Nem são totalmente inscritos com significados como representações nem totalmente encenados como práticas” (DEL CASSINO JR e HANNA, 2006, p. 3. Trad. por Girardi, grifo do autor).

Este breve resgate das questões principais da Cartografia contemporânea auxiliam a pensar na força dos mapas como produtores de imaginações espaciais. Ainda que a maior parte dos trabalhos dos autores se baseiem em mapas físicos (impressos, desenhados em diferentes matérias) ou virtuais (mentais, virtuais), não descartam outros possíveis. As performances espaciais com base em mapas permitem também pensar em um corpo-mapa performático. Como estamos concebendo o espaço enquanto elemento indissociável do corpo, pretendemos esclarecer como esses conceitos podem se misturar, tencionarem-se mutuamente, de modo a conceber uma performance.

4- Performance

4.1- A arte da performance

A arte da performance foi um movimento artístico com manifestações em diversas áreas como pintura, escultura, teatro, dança, poesia... constituindo um movimento de diversidade anamórfica e de natureza contestadora, de modo que precisar seus elementos e manifestações é um risco de cair em contradições. Uma vez que essa arte parece ter uma natureza imprecisa, colocando diversos autores com diferentes opiniões sobre vários de seus elementos.

Contudo sua imprecisão natural é concebida não como uma fragilidade mas como uma força com o poder de variar as concepções artísticas, as compreensões acerca da arte, da sociedade, do espaço geográfico, de nossas imaginações e de nós mesmos. E ademais da aparente confusão entre opiniões, pode ser encarada como uma pluralidade de concepções que ao invés de impedir uma compreensão clara sobre o assunto, desobscurece uma multiplicidade coetânea ao invés do monopólio sintático de um discurso dominante que se pretenda “verdadeiro”.

E foi buscando a transgressão do discurso único, dentre outras transgressões, que a arte da performance surge como um movimento de inquietação dos artistas para com as limitações das formas de arte, buscando romper os limites discursivos e solapar a acomodação dos artistas da época. E essa história de busca e enfrentamento foi escrita em livro pela primeira vez por Roselee Goldberg em 1979, de acordo com Carlson (2009, p.92) e desde então já apontava uma dificuldade em definir o que seria essa arte além da simples afirmação de que “é uma arte viva, feita por artistas”, devido a sua complexidade e variabilidade fugidia em suas diversas manifestações.

Já Cezar Huapaya (2017, p.123) de maneira semelhante, considera a performance buscando uma definição bastante abrangente ao abarcar todo um conjunto de acontecimentos aos quais a performance se relaciona: “o ato performativo é a ocupação do *performer* com seu corpo no espaço e a durabilidade de tempo para realização deste ato”.

As definições sobre performance são muitas e variadas, mas não é uma definição de performance que buscamos, pois como disse Eleonora Fabião (apud BOM-TEMPO, 2015, p.7) “definir performance é um falso problema”. O problema de definir performance pode ser encarado de maneira semelhante ao problema que durante séculos foi feito aos pesquisadores da arte em geral ao se questionar: o que é arte?

Após tanto tempo e discussões infindáveis alguns autores preferiram concordar com Artur Danto (citado por HUAPAYA, 2017) o qual declarou que uma pergunta que melhor elucida a questão é: quando ocorre a arte? Passando assim da definição para o reconhecimento de um acontecimento. Dessa forma contribuíram para que a discussão se expandisse do mundo das artes e abarcasse outras áreas. Analogamente a performance buscou ultrapassar o objeto de arte para um acontecimento, um processo, como veremos adiante.

Apesar de nossa preocupação em esclarecer sucintamente conceitos, teorias e experimentos de performance ao leitor que não esteja diretamente envolvido com a performance, não é esse nosso objetivo aqui. Mas buscamos elucidar conceitos e possibilidades de acontecimentos performativos bem como suas relações com outras áreas do conhecimento para estimular conexões com as artes e, na medida do possível, buscar potenciais possibilidades para se repensar a Cartografia e as imaginações espaciais resultantes do contato entre as pessoas e os mapas.

Portanto longe de limitar, buscamos criar conexões que nos ajudem a extrapolar quaisquer linhas de segmentaridade dura em proveito de uma variação contínua. No entanto precisamos nos concentrar em alguns autores com o intuito de esclarecer nossos pontos de vista e nos estimular a seguir determinados caminhos que julgamos mais eficientes. Para tanto, seguiremos relacionando alguns autores reconhecidos por sua pesquisa em performance e quando necessário escolheremos algum para nos orientar em nossa caminhada.

4.2- O nascimento da arte da performance em seu contexto

A performance enquanto conceito surgiu intimamente relacionada com as artes a partir de movimentos estéticos da vanguarda do Modernismo, constituindo a arte da performance como declara Goldberg (2006). Por isso achamos de fundamental importância analisar a conjuntura artística na qual ela está diretamente associada, porém essa associação não buscava a exaltação dos movimentos artísticos oriundos, mas sua transgressão.

Para Roselee Goldberg (2006) a arte da performance passa a ser aceita como arte independente nos anos 1970, de modo a valorizar as ideias e o processo de criação da arte e não simplesmente o objeto de arte em si ou o produto final, mas a realização de uma ideia. Valorizando dessa forma, a arte e seus efeitos na sociedade, ao invés de criar um objeto artístico mercantilizável.

Com relação as origens da performance a autora coloca a performance como um movimento de vanguarda do século XX atávico do futurismo, por meio do Dadaísmo, Surrealismo e *happenings*. De maneira semelhante corroboram Cohen (2002) e Carlson (2009). A autora continua enfatizando que apesar do aspecto de “vanguarda da vanguarda” artística que caracteriza a performance enquanto movimento reconhecido, considera-la enquanto manifestação exclusiva desse período como fizeram muitos escritores, seria limitar sua compreensão tanto em suas manifestações atuais quanto das atividades performativas ocorridas em tempos pretéritos.

Goldberg (2006) em sua percepção ampla da performance cita exemplos de performances bem diferentes das associadas à vanguarda moderna como peças da paixão de cristo do período medieval, uma imitação de uma batalha naval em 1598, aparições de reis, desfiles triunfais ou eventos alegóricos, incluindo até mesmo peças de teatro com roteiro, cenário e figurino.

Tais manifestações, como explica a autora, não estão preocupadas com as limitações da arte ou com transgressões de signos ou pluralização das percepções acerca

da arte como ocorreu na ruptura com a representação. Tais manifestações demonstram o quanto a performance é rica e variável de maneira ímpar, permitindo que cada performer crie sua própria definição ao longo de seu processo de pesquisa e execução.

Ela explica que essa manifestação artística imponderável, quer seja num ritual tribal, um espetáculo medieval, uma apresentação multimídia contemporânea, ela conferiu ao artista “uma presença na sociedade. Dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento” (GOLDBERG, 2006, p. VIII). Portanto a autora destaca a “presença” para o artista, seja por meio de exposições virtuosas, fenômenos teatrais ou outras.

Essa historiadora da performance aponta que tal atividade artística se inicia enquanto movimento com os futuristas e seus saraus, recheados de balés loucos com figurinos exagerados e agigantados, música do ruído e a biomecânica teatral de Meyerhold. Na pintura alguns artistas buscaram se relacionar com a performance como Cará, Boccioni e Russolo, dentre outros que declararam, segundo Goldberg (2006, p.4) “para nós o gesto já não será um momento fixo de dinamismo universal: será definitivamente a sensação dinâmica eternizada”.

Em seguida os dadaístas provocadores rebelando-se contra a ordem, seja na poesia, seja na política. Buscavam atividades espontâneas e criativas, experimentavam poesias com palavras aleatórias uma vez que tentavam fugir da imposição das palavras e seus significados limitantes, buscando inovações artísticas. Seus artistas eram em sua maioria polêmicos, as vezes loucos, inconsequentes e ao invés de aplausos buscavam muitas vezes, provocar o público a ponto de serem vaiados ou odiados.

Os surrealistas também buscaram atividades espontâneas de acordo com Carlson (2009) e visavam ainda a revelação do inconsciente, o mundo dos sonhos, automatismos psíquicos seja na escrita ou na pintura. No teatro o destaque é para Antonin Artaud e seu teatro avesso ao psicologismo buscando um teatro “mais verdadeiro”, ritual.

Outra importante contribuição da performance de acordo com Goldberg (2006) foi a escola de arte Bauhaus, suas aulas de teatro e suas festas loucas que atraíam pessoas de cidades próximas, onde apresentavam teatros, figurinos geométricos, máscaras, roupas exóticas e decoração extravagante, balés mecânicos. Para Schlemmer, figura importante

para a arte da época, o qual foi diretor da escola Bauhaus, suas performances eram uma experiência que buscava elementos do movimento e do espaço.

Goldberg (2006) defende que a performance nos Estados Unidos surge no final dos anos 30 quando chegaram exilados de guerra da Europa para Nova York e que em meados da década de 1940 ela já era reconhecida pelos artistas e considerada para além das provocações marcantes das primeiras performances.

Nesse contexto alguns dos eventos reconhecidamente marcantes para a história da performance foram os happenings, de acordo com Goldberg (2006), Carlson (2009) e Huapaya (2017). Sobretudo os “18 happenings em 6 partes” de Allan Kaprow. Apesar de já virem acontecendo happenings há algum tempo, essa apresentação lançou o happening a público e imprensa evidenciando-o como importante atividade de vanguarda. Tendo como um dos objetivos aumentar a responsabilidade do observador como declarou Kaprow, citado por (GOLDBERG, 2006).

Fugindo de termos como “peça de teatro” ou performance, ele utilizou o título happening para deflagrar um evento espontâneo, que ocorre de maneira natural, que “apenas acontece por acontecer”. Apesar do título a apresentação foi cuidadosamente ensaiada e o que a afastava da arte tradicional não era sua espontaneidade, que já vinha sendo buscada por dadaístas e surrealistas, mas a maneira como era apresentado e o tipo de material.

Os happenings apresentam estrutura compartimentada onde as partes não precisam estar relacionadas entre si, de modo que cada uma apresenta sentidos e contextos particulares e não contribuem para um sentido complementar. Ao contrário do teatro tradicional onde as partes se complementam para garantir um sentido maior, assim como no teatro aristotélico¹⁰.

Dentre as ideias de Kaprow que o estimularam a fazer os happenings o próprio autor destacou elementos como conservar fluida e talvez indistinta a linha entre arte e vida buscando temas que não tivessem relação com o teatro ou outras artes; a busca por

¹⁰ De acordo com Rosenfeld (2012) o teatro aristotélico apresenta unidade de tempo, ação e lugar. Logo os acontecimentos se desenrolam num tempo que possui sua duração crescente, unidirecional, caminhando para o fim. A ação igualmente se desenrola em direção ao desfecho da história. E a história ocorre num mesmo lugar.

lugares alternativos ao palco... tudo isso para evitar aquele sentimento de ocasião teatral. Além disso ele apresentava o happening uma única vez e não o utilizava mais, outra preocupação do autor era tirar a plateia de seu acomodamento e sua passividade.

De acordo com Carlson (2009) um autor que se identificou com as ideias de Kaprow de afastar os happenings do teatro, foi Kostelanetz que destacou que o que acontecia por acontecer se diferenciava do drama convencional buscando a retirada da ênfase na linguagem, ou mesmo retira-la totalmente dando primazia a elementos como luz, cenário, tecnologias e outros elementos.

Ele também dividiu os happenings em dois tipos gerais, primeiro os happenings puros com valorização da improvisação, raramente encenados e buscando envolver a audiência. Já os happenings de palco são eventos com maior controle do ocorrido, buscando espaços fechados como o próprio palco teatral e apesar da semelhança com o teatro apresentavam menor ênfase na fala e tendiam a utilizar as mídias mistas, “mixed media”. Esses happenings no palco incluíam tanto o teatro de vanguarda quanto a dança-teatro de Pina Bausch por exemplo.

Apesar de vários autores colocarem juntos os happenings e a arte da performance recente na tradição da vanguarda teatral juntamente com o Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, é importante lembrar, entretanto, que esses três últimos movimentos foram realmente movimentos em outras artes, organizados por artistas, não do teatro. O mesmo não se pode dizer dos happenings.

A autora defende que as performances tanto europeia quanto americana começaram a ser aceitas pelos artistas como um meio de expressão valorizado por volta dos anos 1950. Contudo o fato de que há cerca de 10 anos havia terminado uma guerra de proporções mundiais e consequências inimagináveis os artistas não podiam continuar desenvolvendo suas atividades apolíticas como se o mundo estivesse maravilhoso. Acusação essa que recaia sobre os expressionistas abstratos, os quais eram muito populares na época. Ficar em seus ateliês sozinhos pintando foi considerado por alguns artistas como socialmente irresponsável.

Os artistas passaram a atacar valores da arte estabelecida a fim de solapar essa irresponsabilidade social buscando estimular o espírito do artista como uma força energética que funcionasse como um catalizador social. As pinturas de Yves Klein

valorizavam o processo, para isso ele utilizou modelos como pinceis para pintar suas telas conhecidas como antropometrias do período azul.

As galerias de arte e os artistas foram muito atacados em função do mercantilismo com que tratavam a arte e o acomodamento social com que muitos artistas tratavam da arte enquanto o mundo ameaçava ruir tanto por guerras quanto pelo caos social. As insatisfações eram crescentes e intragáveis, enquanto isso outros artistas indiferentes seguiam sua arte apolítica.

O objeto de arte passou a ser desprezado em função do comercialismo a que a arte se reduzira em alguns casos, tornando-o mero objeto mercantilizável. Por isso alguns artistas como Yves Klein lançaram propostas com o intuito de valorizar a arte enquanto valor irredutível ao dinheiro. Klein recebeu o pagamento de sua arte em ouro e em seguida lançou o ouro no rio Sena, enquanto o comprador rasgava o recibo. Dessa maneira a performance atuava como um elemento de redução da alienação entre performance e espectador, segundo Goldberg (2006).

A performance como buscava pensar sobre o tempo e o espaço, passou a ter dificuldades de expressar tais condições em objetos bidimensionais como uma tela para pintura por exemplo e encontraram no corpo do artista o próprio espaço, a duração do ato performativo o tempo, e a partir disso a exploração de interação entre ambos.

Para Carlson (2009) e Goldberg (2006) é nos anos 1970 que a performance surge como elemento reconhecido, entretanto ainda apresentado para um público muito limitado buscando destacar elementos do corpo, como sua expressividade, buscando muitas vezes ultrapassar os próprios limites desse corpo.

Algumas performances muito famosas ocorreram nesse período, numa delas o performer atirou em seu próprio braço, noutra passou alguns dias preso com um coioete. Em outra a performer Marina Abramovic se trancou numa sala com diversos elementos cortantes e perfurantes e ainda uma arma carregada, deixando à disposição do público para que utilizasse da maneira como quisesse em seu corpo.

É possível perceber que alguns elementos que uniam essas performances em geral eram a oposição à fala lógica e valorização do processo ao invés do produto. Dessa maneira o corpo do artista constantemente é sujeito e objeto da obra. Todos esses elementos buscavam evidenciar a realidade inegável em que as pessoas estavam ao invés de uma valorização de uma realidade ilusória e mimética evocada pelo teatro, além disso

buscavam estimular um posicionamento do público que não poderia mais ser uma massa de pessoas passivas delegando suas escolhas a uma identificação com a vivência vicária de um personagem que tendia a exaltar a burguesia e seu modo de vida espúrio para a maioria.

Ainda que vários artistas buscassem se afastar do teatro, a influência dessa arte não foi tão facilmente negada e Carlson (2009) divide as performances que de alguma maneira estavam mais envolvidas com o teatro em duas categorias gerais.

A primeira era a performance mais pura, geralmente obra de um único artista, tendendo a valorizar material da vida cotidiana e evitando utilizar um personagem convencional, mas valorizando atividades do corpo no tempo e no espaço, desde atividades naturais ao corpo até habilidades físicas de virtuosismo e grande desgaste físico.

Por outro lado haviam aquelas performances que não eram baseadas no corpo ou psiquê do artista individual mas em mídias mistas e nas imagens exibidas e articuladas. Contudo apesar dessa divisão proposta pelo autor em questão, houve artistas que buscaram utilizar as duas possibilidades, enfatizar tanto o corpo do artista quanto mídias mistas.

Um elemento que passou a ser destacado nas performances a partir dos anos 1980 segundo Carlson (2009) foi a preocupação política e social que passava a envolver as performances. Nessa perspectiva se destaca Augusto Boal com seu Teatro do Oprimido, que se misturava com a atividade diária não para experiências perceptivas, mas como um meio de experimentar situações sociais, sobretudo de opressão e a partir dessas experiências se preparar para confronta-las na realidade, tornando-se assim, de acordo com o próprio Boal (1977), um ensaio para a revolução.

Uma vez vislumbrado esse contexto artístico controvertido onde a própria história da humanidade parece clamar para que os artistas tomem posições políticas efetivas e ainda estimulem a sociedade a pensar sobre os caminhos da humanidade, sobretudo devido às ocorrências das grandes guerras mundiais é que é possível perceber a insatisfação dos artistas e produtores de performance para com a arte tida como apolítica e por isso passaram a ser radicais, provocadores ou tempestuosos. Não se podia mais permitir a inocência artística.

Era preciso assumir a responsabilidade enquanto artista e chamar a atenção para o mundo, para a sociedade, para o que estava acontecendo com as pessoas e sobretudo como a arte estimulava as pessoas a pensarem sobre o mundo, ou em nossa pesquisa, como a arte criava imaginações espaciais. Pois isso teria impacto direto em como as pessoas iriam agir sobre o próprio espaço, quais decisões políticas seriam tomadas. E para conceber uma arte que possa ser diferente da arte que reafirma o mundo da guerra, das opressões, é importante compreender sua teoria, por isso passamos agora a pensar sobre as teorias que se relacionam com a arte da performance, a qual foi concebida como uma arte revolucionária, uma arte que estimulasse o posicionamento político a partir das vivências de cada um e não das repetidas propagandas do *fuhrer*.

Além disso quando se fala de performance existe toda uma variedade de teorias e possibilidades a serem utilizadas, cada uma com potencialidades diferente, efeitos diferentes, forças diferentes e sobretudo espacialidades diferente. E buscamos destacar ainda que a performance não se relaciona exclusivamente com a arte, ou as artes, mas que pelo contrário ela implica uma correlação com outras áreas do conhecimento.

4.3- Performance e teorias

Marvin Carlson (2009) fez um estudo sobre diversos autores e artistas que se relacionaram com a performance, seja produzindo teoria sobre performances, ou mesmo produzindo-as. De modo que concebeu três perspectivas onde pôde agrupar os teóricos em performance, a respeito do que eles consideravam preponderante para se constituir uma performance.

A primeira perspectiva envolve a exibição de habilidades físicas, uma espécie de virtuosismo corporal que é geralmente preparado e apresentado diante de uma plateia, não apenas relacionadas às atividades teatrais, mas englobando diversas outras atividades, como num recital de piano ou acrobacias circenses.

A segunda perspectiva apesar de também envolver uma exibição de habilidades apresenta o foco num modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente, onde exista uma consciência de estar fazendo essa exibição, como em rituais religiosos, sociais, transe xamanísticos, apresentações teatrais e outros.

Uma terceira compreensão de performance que não está necessariamente associada com a arte mas ao desempenho, seja numa corrida, no surfe, numa apresentação de mestrado ou mesmo numa aula. De modo que o foco seja a eficiência do ato apresentado e sua relação com um modelo de desempenho que seja de excelência, de alta qualidade.

Podem-se perceber que as três perspectivas de performances apesar de envolverem focos diferentes, apresentam a ideia de duplicidade de consciência, onde a pessoa que executa a performance está ciente de estar apresentando algo para ser visto por alguém. Ainda que na terceira possibilidade possa não existir essa pessoa assistindo, a própria pessoa que exhibe é quem se observa. O mesmo autor coloca essa parte da pessoa que se observa como sendo o *self*¹¹.

Bauman vai dizer que essa observação é comum a todas as performances, quando citado por (CARLSON, 2009, p.16): “toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação

¹¹ Numa acepção geral, entende-se por *self* aquilo que define a pessoa na sua individualidade e subjetividade, isto é, a sua essência.

mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação” (grifo do autor). E apesar dessa cena geralmente estar sendo observada o que a torna uma performance nessa perspectiva de Bauman é o fato da dupla consciência e não a observação em si. Assim como um corredor comparando sua corrida com uma outra corrida em que já obteve melhor desempenho.

Carlson (2009), por exemplo, ao falar da obra de Henderson afirma que apesar de toda a variabilidade possível apresentada dentre as performances, todas compartilham certas características em comum como a presença da provocação, intervenção; estímulo ou mesmo perturbação da arte a fim de que saia de seu acomodamento. Elementos multimídia, de modo que além dos corpos dos performers se exploram também imagens, projeções, filmes, música dança... a colagem ou simultaneidade de imagens ou cenas onde, muitas vezes, não possuem nenhuma relação direta. A utilização de materiais naturais como elementos da natureza, ao mesmo tempo em que também se utiliza materiais manufaturados e também uma indecisão sobre a forma.

É necessário ponderar entretanto, que apesar de grande parte das manifestações de performance apresentarem as características listadas, elas não são uma constante nem uma obrigação a essa arte, nem necessariamente apresentam todas elas, de modo que se mantém uma arte viva, flexível e anamórfica por natureza.

Além dessas possibilidades vislumbradas em nossa pesquisa, Carlson (2009) separa três áreas, de muitas outras possíveis, as quais a performance se relaciona como a cultura, a linguagem e claro, a própria sociedade. Começaremos abordando os autores que associaram a performance com a linguística.

Nessa abordagem a performance é pensada em ações relacionadas à linguagem. Baseado em diversos autores Carlson (2009) afirma que performa-se uma ação quando por exemplo, alguém batiza uma pessoa nas igrejas cristãs protestantes; ou como na cidade de Vitória no ES onde os aviões foram batizados com jatos de água do corpo de bombeiro para inaugurar o novo aeroporto de Vitória, ou num casamento quando o líder religioso proclama “... eu os declaro marido e mulher”; de sorte que nesses exemplos e em muitas outras possibilidades o objetivo principal do ato performativo é fazer alguma coisa ao invés de unicamente declarar alguma coisa.

Além dessas e muitas outras possibilidades de conexões entre a performance e a linguística como mostra Carlson (2009) ao analisar diversos autores, é possível

compreender a linguagem como performance, uma vez que todos os usos da linguagem são interpretações da realidade.

Outra área do conhecimento que propõe abordagens para a performance é em relação à cultura. Dentro dessa perspectiva cultural é que foi formado o trabalho do teórico em performance Eugênio Barba e sua antropologia teatral. Barba (1993) focaliza o comportamento fisiológico e sociocultural do performer através das várias culturas.

Barba é adepto do treinamento do ator em três frentes, a primeira de técnicas diárias que visam comunicar algo; a segunda, técnicas de virtuosismo, como de trapezistas e por fim técnicas extra-cotidianas que visam despertar e dominar a pré-expressividade. Para ele é a pré-expressividade o cerne da pesquisa teatral. E declara que a busca por princípios físicos gerais da pré-expressividade seja a missão da antropologia teatral.

Já Conqueergood citado por (CARLSON, 2009) defende uma performance “dialógica”, que objetiva juntar diferentes vozes, visões de mundo, sistemas de valores e crenças, de maneira que eles possam dialogar entre si. O resultado procurado é uma performance não conclusiva, que resista a fechamentos e procure deixar as perguntas em aberto.

Todas essas preocupações culturais contribuíram de modo importante para o pensamento contemporâneo sobre o que é a performance e como ela opera. A ênfase das teorias de cultura, entretanto, enfoca prioritariamente a performance como um fenômeno etnográfico ou antropológico. Igualmente importante para a teoria da performance moderna tem sido considera-la sob uma perspectiva social. A qual buscamos pensar a partir de agora.

Nós estamos constantemente encenando alguma arte quando estamos em sociedade, Evreinoff citado por (CARLSON, 2009) emenda, citando a moda, a maquiagem, os figurinos diários para cada ambiente, os papéis sociais de figuras representativas como políticos, banqueiros, padres, doutores. Evreinoff considera a vida de cada cidade, de cada país, de cada nação como articulada pelo diretor de palco invisível daquela cultura, ditando os cenários o figurino e os personagens de situações públicas em todo o mundo.

Diretamente relacionada a essa dinâmica de auto apresentação está a relação normalmente próxima entre o “eu” do artista de performance e o “eu” que está sendo

apresentado, no caso do teatro, o personagem. Alguns teóricos consideraram a ausência de personificação tradicional do personagem como uma das mais distintas características dessa abordagem.

Para Richard Schechner (2003) performance está associada a fingir ser alguém diferente do que de fatos se é. O que para ele constitui o “comportamento restaurado” onde a pessoa que o executa está conscientemente separada de si mesma, seja nos teatros, rituais, experiências religiosas, transe... De modo que, o que conceitua a performance nesse caso, envolve uma qualidade que não é preponderantemente uma exibição de habilidades, mas uma separação, entre o *self* e o comportamento da pessoa que desempenha essa função.

O comportamento restaurado pode ser como o de um ator no palco a representar um personagem. Ele destaca ainda que a ação do personagem realizada no palco é ensaiada e desempenhada para ser vista e por isso constitui uma performance, ao contrário de uma ação simplesmente realizada no cotidiano. Contudo ações quotidianas também podem vir a ser performadas uma vez que apresentem uma dupla consciência de si mesmas.

Como afirma Schechner (2003, p. 34) “comportamento restaurado é eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi”. Portanto o ato performativo pode ser percebido como: ser, fazer, mostrar-se fazendo, ou mesmo explicando ações demonstradas. Nessa abordagem ele torna muito ampla a possibilidade de tratar situação como performances. De modo que:

Qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado ‘como se fosse’ performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres e como se relaciona com outros objetos e seres. (...) Ser ou não ser performance independe do evento em si mesmo, mas do modo como este é recebido e localizado num determinado universo (SCHECHNER, 2003, p. 34).

A partir das palavras de Schechner e sua perspectiva de performance pode-se perceber que o evento em particular não é o que a constitui, mas como o evento é encarado, como é analisado, como é estudado, os efeitos causados pelo evento, pelo

objeto, pela cena, pelo mapa... é que serão performativos. Schechner enumera oito tipos de situações onde a performance pode ocorrer, ocorram essas situações de maneira separada ou mesmo articuladas em mais de um tipo ou ao mesmo tempo.

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo.
2. nas artes.
3. nos esportes e outros entretenimentos populares.
4. nos negócios.
5. na tecnologia.
6. no sexo.
7. nos rituais - sagrados e seculares.
8. na brincadeira.

Portanto a performance pode ser percebida em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo, ou mesmo explicando ações demonstradas. A partir da compreensão de Schechner a concepção de performance se expande para abarcar todo o espaço geográfico e suas imaginações. Pudemos perceber algumas relações da performance com outras áreas do conhecimento contudo um de nossos interesses na performance é enquanto encontro com o teatro, pois acreditamos ser um encontro com potencialidades complementares de modo a estimular as imaginações espaciais com a força autêntica do corpo do artista e a eficiência comunicativa da cena teatral.

Pretendemos analisar rapidamente alguns dramaturgos e seus métodos ou maneiras que utilizavam para fazer teatro, pois cada uma dessas possibilidades de fazer teatral traz em si uma estrutura que vai causar determinados efeitos no público, desde imposição de “princípios superiores” até o estímulo de uma tomada de posição política a partir de suas próprias vivências e percepções do espaço. Cada maneira de se conceber, produzir, representar, apresentar ou apresentar as cenas vai estimular determinadas imaginações espaciais e determinadas influências sobre as pessoas, por isso passamos agora a fazer uma rápida análise a fim de construirmos uma cena teatral adequada ao encontro com a performance que buscamos.

4.4- A performance e o Teatro

Há autores que dizem que o teatro é tão antigo quanto a existência humana. E que apesar do teatro ter existido em civilizações antigas como, egípcia, persa, chinesa e japonesa, Margot Berthold (2006) afirma que o teatro como conhecemos hoje tem suas origens na Grécia antiga.

De acordo com Boal (1977) Aristóteles se dedicou a estudar esse teatro grego. Teatro esse que era bancado pela aristocracia, que exaltava a si mesma na temática teatral, apesar do teatro ser oferecido para o povo em geral. E Aristóteles criou um modelo a partir dos teatros que observava em seu tempo, destacando alguns mecanismos. Esses mecanismos, apesar de serem considerados como rígidas regras para alguns autores, foram muito utilizados ao longo de toda a história do teatro. De modo que o teatro que o utilizava se denominou teatro aristotélico.

A poética aristotélica foi a regra no Século XVII, como evidencia Jean-Jacques Roubine (2003) e muito usada para além dessa época. A razão era muito exaltada. Complementa ainda Roubine que essa poética utilizada nas tragédias, sobretudo, era baseada numa exaltação e imitação da natureza. Mas uma imitação que é melhor compreendida com uma recriação da natureza idealizada e por isso distante do realismo.

De maneira que, baseados em Roubine (2003), Boal (1977) e Rosenfeld (2012) podem-se afirmar que o teatro aristotélico baseia-se nas famosas três unidades de ação, tempo e lugar e numa estrutura dramática chamada de método trágico-coercitivo.

Inclusive Boal denunciava que as tragédias aristotélicas, serviam para reafirmar a estrutura de classes, onde o herói trágico era geralmente um nobre, uma pessoa especial, um aristocrata, o qual tendia a causar identificação com a plateia que o admirava. Por meio de sua história os espectadores vinham a purgar seu ímpeto revolucionário tornando-se um público mais dócil em relação às adversidades sociais e as injustiças causadas pela aristocracia. O método trágico-coercitivo de Aristóteles foi recriado e reutilizado de várias formas, como Boal (1977) descreve em seu livro, permanecendo presente até os dias atuais em novelas, filmes, teatros...

A despeito dos inúmeros autores que trabalharam com o teatro aristotélico um dramaturgo que merece destaque, pois seus escritos que são a base de inúmeras manifestações culturais atuais como filmes, novelas e teatros, é o Realista Constantin Stanislavski (1863-1938) fundador do Teatro de Moscou. Para ele o ator deve acreditar e viver o que vive o personagem. O ator é associado a este teatro da representação com cenário e figurino onde o espectador é levado a acreditar na realidade criada pelo teatro. Ele criou um método para o treinamento do ator onde fala de fé e sentimento de verdade no ator.

Para Stanislavski (1998) o ator deve viver o que vive o personagem, deve ter fé na realidade criada por ele mesmo e pelos outros elementos cênicos. O ator deve ter fé. E por meio de exercícios de preparação do ator ele aprende a externalizar esse sentimento, mas antes é indispensável que ele consiga provocar esse sentimento em si mesmo e só assim, ele poderá convencer a plateia. O autor afirma que a fé e o sentimento de verdade são inseparáveis e que: “uma não pode existir sem a outra e sem ambas é “impossível” viver o papel ou criar alguma coisa (...) cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator” (STANISLAVSKI, 1998, P. 150/151, grifo nosso). E além disso, o ator deve construir minuciosa e psicologicamente seu personagem por meio da memória emotiva, onde o ator utiliza sua experiência pessoal para construir o personagem.

Já para Bertold Brecht (apud ROSENFELD 2012) o ator não precisa sentir essas emoções que sente o personagem mas deve dar a intenção do sentimento. Em seu teatro épico constantemente o ator “saía” do personagem, isto é deixava de representa-lo e o apresentava, dizendo abertamente para a plateia os motivos de estar encenando aquele personagem, as vezes explicava os sentimentos e pensamentos do personagem, as vezes o defendia outras o acusava. Sendo esse um dos elementos para que ocorresse o “distanciamento” entre público e personagem.

Outro ponto fundamental de sua teoria que se assumia nessa mesma questão de apresentar o personagem, era evidenciar o mundo fictício do teatro e assim evitar um envolvimento emocional do espectador para com o personagem. Dessa maneira ao invés do espectador unicamente se identificar com o personagem e torcer para que se saia bem, Brecht buscava estimular a plateia a ser racional. Estimulava o pensamento a respeito da sociedade, das desigualdades, da luta de classes.

Ele queria impedir que a emoção obscurecesse o pensamento a respeito da cena, e das injustiças sociais que ocorriam e fazer com que as pessoas tomassem decisões a respeito de sua própria sociedade em que viviam, a partir das representações sociais vistas no teatro. Para assim tomarem decisões a respeito da sociedade em que viviam. Por isso o teatro de Brecht era chamado de teatro didático. Não no sentido comumente empregado, mas didático no sentido de promover experimentações sociais e o ensinamento a partir dessas vivências para se agir em sociedade.

De acordo com Bornheim (1992), Brecht critica a *catarse*¹² e afirma que é exatamente a *empatia*¹³ a característica mais marcante do teatro aristotélico. E que no fundo toda a questão de envolvimento do espectador num nível emocional com o personagem é que impede sua visão clara sobre os acontecimentos. O dramaturgo percebe que é esse envolvimento que deve ser quebrado numa dramaturgia não aristotélica. E o espírito se realiza melhor com o distanciamento entre espectador e personagem. Brecht então busca atacar a empatia aumentando a capacidade crítica do espectador por meio da apresentação. Para ele a conjuntura política escondida sob os fatos apresentados deveria ser explicitada. De modo que:

Há duas posturas básicas para definir o público. Uma que torna o público passivo, entregue a um comportamento aparentado ao da hipnose e que manipula os seus sentimentos e as suas ideias; o tema complica-se com uma outra questão maior, a chamada cultura de massas. Já a outra postura busca tornar o espectador ativo, fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive (BORNHEIM, 1992, p. 253).

Outro dramaturgo que atacou o teatro aristotélico foi Antonin Artaud (1896-1948). Ele afirmava que o teatro ocidental havia se perdido em psicologismos baratos e que os grandes dramaturgos estavam estragando o teatro como ele mesmo declara:

¹² De acordo com Boal (1977) a *catarse* é a purificação do ímpeto revolucionário no espectador por meio de ações no teatro que provoquem o terror ou a piedade. E a *catarse* ocorre porque o espectador sente empatia pelo personagem.

¹³ Quando o espetáculo começa se estabelece uma relação entre o personagem (especialmente o protagonista) e o espectador. Esta relação tem características bem definidas: o espectador assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem. Como o personagem se parece a nós mesmos, como indica Aristóteles, nós vivemos, vicariamente, tudo o que vive o personagem. Sem agir, sentimos que estamos agindo, sem viver, sentimos que estamos vivendo. Amamos e odiamos quando odeia e ama o personagem (BOAL, 1977).

Shakespeare, inclusivamente, é responsável por esta aberração e decadência, esta noção desinteressada de teatro, que pretende que uma realização teatral deixe o público intacto, sem por em ação uma imagem que abale o organismo até as profundidades e que deixe uma cicatriz indelével (ARTAUD, 1996, p.75).

Artaud era provocador, violento em seu teatro, não aceitava meios termos, era de um impulso avassalador e condenava o teatro melodramático refém de psicologismos, logo era diametralmente contrário ao teatro aristotélico. Proclamava que a submissão do teatro ao texto era outro empecilho ao teatro verdadeiro sobretudo porque pensava a gramática como uma camisa de força que impede o verdadeiro significado de aparecer.

Wilson Coelho, dramaturgo capixaba, em sua tese de mestrado que leva Artaud até em seu título, escreve que o artista francês se afastou do teatro Brechtiano dizendo que apesar de Brecht fugir do teatro aristotélico e da catarse por meio do distanciamento, ele preferia um materialismo, mas não o materialismo dialético de Marx ao qual Brecht era adepto, mas um materialismo da matéria-corpo. Não através de uma linguagem sobre a matéria mas a própria matéria-corpo como linguagem.

É o próprio corpo quem tem que falar, para Artaud, ao dilatar “o sol de sua noite interna” (ARTAUD, 1996, p.32). Ele defende que o teatro precisa externar conflitos internos dormentes, uma verdade secreta que pulsa por meio da ação cênica, explode numa revolta contra a ordem e a dominação. E para isso as palavras são insuficientes, ou pior, desviam a atenção do que realmente lhe importava:

Todo o sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. Mas a linguagem clara, que impede a aparição deste vazio, impede também a aparição da poesia no pensamento. É esta a razão por que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascara o que tem para nos revelar, é para o espírito mais significativa que a lucidez da fala e a sua capacidade analítica (ARTAUD, 1996, p. 70).

Para ele a verdadeira linguagem não é aquela submissa à escravidão gramatical mas uma poesia no espaço que para ser efetivada, sua existência plena precisa de transitar por domínios que não sejam exclusivos das palavras. E para isso é necessário que o corpo

do ator vibre poesia, que o gesto vibre poesia, que as profundezas do ator estejam em uníssono com a Crueldade¹⁴.

Artaud não gostava de treinamentos corporais fatigantes e repetitivos como era adepto Grotowski e seu discípulo Barba. Enquanto Grotowski submete o ator a trabalhos corporais considerados por Artaud como domesticação para músculos e nervos, como o Hatha yoga, Artaud preza por “uma vontade desesperada e trágica de forjar um corpo finalmente puro e regenerado” (ARTAUD, 1996 p. 46), o corpo sem órgãos. O corpo vivo pronto para responder a qualquer estímulo, um corpo que responda imediatamente seja para o crime, para o amor, para o ódio ou para a luta.

O corpo sem órgãos para Artaud é o corpo que é pura intensidade, um corpo que vibra em uníssono, que imediatamente se recompõe, se desdobra, de pura intensidades, não é limitado por órgãos heterogêneos onde cada parte tem seu domínio, regras, leis, ordem... o corpo sem órgãos é pura vibração inestancável, quer seja violenta ou serena, mas é sem ordens de generais, sem votação, sem desvios nem meios termos. É o caos pronto para o que for preciso.

Esse deve ser o corpo do ator e para isso Artaud dá pistas de energias e respirações que sejam correspondentes a cada estado de ânimo que seja necessário apresentar. É preciso treinar sim, mas o coração, os afetos. Ele fala de uma base orgânica, que deve ser exercitada a fim de causar uma emoção correspondente.

Outro autor que era contra o teatro aristotélico era Augusto Boal. Enquanto a proposta de Artaud é visceral e de uma força explosiva e ritualística como condição para a existência do teatro, para Boal é preciso contagiar e estimular a plateia por outras vias. Ele defendia que o teatro precisa tirar o espectador de seu lugar de conforto e inércia e deve ainda prepará-lo para a revolução, mas de maneira coletiva.

Perseguido pela ditadura militar Augusto Boal fugiu do Brasil para outros países da América Latina onde desenvolveu as técnicas do Teatro do Oprimido. Para ele o fato

¹⁴ É por tudo isto que proponho um teatro da crueldade. Com a mania que todos demos de tudo amesquinhar, mal eu proferir a palavra crueldade, logo todos suporão que, com essa palavra significo sangue. Todavia teatro da crueldade significa um teatro difícil e cruel para mim próprio, antes de mais nada.(...) não se trata da crueldade que podemos praticar uns contra os outros, ao esartejarmos reciprocamente os nossos corpos, (...) mas sim duma crueldade muito mais terrível e necessária, que as coisas tem a possibilidade de exercer contra nós (ARTAUD, 1996, p. 78).

do espectador ficar calado e sentado assistindo a um espetáculo de teatro era uma enorme possibilidade de reafirmação de uma estrutura opressiva da sociedade.

Boal (1977) propôs um teatro onde a plateia não mais ficava sentada assistindo a histórias de nobres, mas que participasse da cena experimentando possibilidades na história encenada. Geralmente as histórias eram sobre opressões, das mais diversas. Pois de acordo com ele não existia pequena ou grande opressão, todas elas deviam ser tratadas da mesma maneira de modo a exterminá-las.

Após a apresentação da cena teatral feita por atores Boal convidava pessoas para buscar sair daquela opressão representada e vivida assim pelo espectador¹⁵, que abandonava sua passividade onde outorgava a outros (personagens) seu direito de ação e passava ele mesmo a atuar em cena e experimentando possibilidades. Para Boal seu teatro revolucionário era como se fosse um laboratório, ou melhor, um ensaio para a revolução. Encorajando os “espect-atores” a colocarem em prática as vivências do teatro na própria sociedade em que se encontravam.

Outro autor que se posicionou contra o teatro aristotélico foi Grotowski e também seu discípulo Eugenio Barba. Grotowski fundou seu Teatro Pobre, onde ensaiava cuidadosamente suas apresentações e as quais compareciam um público muito seletivo. Com sua sala de 80 metros quadrados ele se dedicava inteiramente a poucos trabalhos exaustivamente a fim de alcançar o máximo de qualidade, de acordo com seu discípulo Barba (1994).

Barba sentia que “o teatro pobre de Grotowski não era uma teoria, nem uma técnica, nem um como fazer teatro era o seu porque fazia teatro (BARBA, 1994, p.121)”. Para ele o ator sozinho era capaz de fazer todo o necessário para que houvesse um bom teatro. Não precisava de recursos, como microfones ou equipamentos eletrônicos. O ator e seu corpo treinado, expressivo e dilatado era todo o necessário. Além disso seu Teatro Pobre era uma escolha política, um posicionamento e até mesmo um ataque contra o teatro eurocêntrico.

¹⁵ Para Boal o espectador não podia ser um ser passivo mas devia participar da cena teatral, seja indicando situações, conflitos, opressões ou mesmo entrando em cena e atuando junto aos atores. Dessa forma o espectador deixava de ser um ser passivo e passava a ser atuante tornando-se um espectador (BOAL, 1977).

Amplamente influenciados por Artaud, como descreve Huapaya (2017), Grotowski e Barba tinham aversão às grandes obras da literatura dramática em proveito de um teatro feito pelo corpo e voz do ator. Contudo assim como Artaud eles desconfiavam das palavras. Viam nelas uma incompletude poética, um asfixiamento do verdadeiro significado a ser transmitido que só poderia ser resolvido com o corpo dilatado no espaço cênico.

Eugenio Barba (1994) era contrário ao teatro europeu tradicional, teatro esse que era sustentado pela semiótica, ao invés disso, desenvolveu a antropologia do teatro, voltada para a hermenêutica como perspectiva para análise do bios e pré-expressividade do performer, como sustenta Huapaya (2017). Uma vez que o próprio Grotowski já não falava mais de ator mas de performer. Para Barba essa antropologia era baseada numa pesquisa empírica de onde ele buscava extrair princípios gerais visando a eficácia da ação cênica, buscando instrumentos teóricos para explorá-los e assim construir leis para se alcançar essa eficácia.

Assim como em Artaud o corpo é de importância fundamental. Contudo enquanto a força do Teatro da Crueldade ganhava impulso com o ritual, em Barba o corpo adquire importância ainda maior. Com sua teoria teatral atávica de Grotowski e seu Teatro Pobre onde o ator já era o instrumento preponderante do teatro, Barba vai ainda mais a fundo na importância do corpo do ator e do treinamento a fim de que ele realmente seja eficaz na ação cênica.

Uma das maneiras de se alcançar tal eficácia era buscando um “corpo dilatado”, que não é simplesmente dilatado no sentido da Física, mas dilatado em potencial de expressividade, em vida, em força cênica. Para isso Barba foca no comportamento extracotidiano. Para isso ele buscava a pré-expressividade, onde ele mesmo explica que quando um ator se prepara para encontrar um rato saindo de um buraco apresenta uma energia e tônus muscular bem diferente do que se estivesse esperando sair um tigre. Analogamente um ator que vai pegar um objeto em cena, ainda que o objeto não esteja presente fisicamente, apresenta seu corpo e movimentos adequados ao peso e outras características do objeto. Isso que precede a expressividade mas já é seu estopim é que ele chamou de pré-expressividade.

Uma maneira muito ilustrativa para compreender a pré-expressividade é descrita pelo próprio Barba:

Apaixonado por filmes western, o grande físico dinamarquês Eiel Bohr perguntava-se por que, em todos os duelos finais, o protagonista era o mais veloz em disparar, ainda que seu adversário fosse o primeiro a levar a mão a pistola. Bohr se perguntava se atrás dessa convenção não havia alguma verdade. Concluiu que sim: o primeiro é mais lento porque *decide* disparar e morre. O segundo vive porque é mais veloz e é mais veloz porque não deve decidir, *está decidido* (BARBA,1994, p. 57,grifo do autor).

Esse exemplo inusitado dos filmes é uma boa maneira de ilustrar o que Barba queria dizer com pré-expressividade. O pistoleiro mais rápido, o que já estava decidido, é o que domina a pré-expressividade. Em cena é necessário que o ator encontre saídas para as situações mais inusitadas que possam vir a acontecer, e para isso, seu corpo deve reagir em uníssono com relação à situação encontrada.

Portanto Barba (1994) afirmava que é a maneira como usamos nossos corpos que diferencia um corpo cotidiano de um extracotidiano. Em sua concepção, em nossa vida diária fazemos o mínimo de força para exercer um movimento, mas que ao contrário em cena utiliza-se o máximo de força e energia para desempenhar a mesma função, a fim de torna-la mais expressiva. Ele cita alguns exemplos de técnicas extracotidianas como aprender balé, natação, lutas como kung-fu e podemos acrescentar a capoeira.

Barba desenvolveu pesquisas com teatros e danças orientais pois acreditava que o ator oriental tinha criado técnicas extracotidianas que não visavam expressar a si mesmo mas um corpo fictício, ao contrário do teatro aristotélico onde se expressa uma personalidade fictícia. A fim de distinguir entre o corpo e personalidade fictícios Barba criou os conceitos de “inculturação” e “aculturação”.

A inculturação trata do processo de absorção sensório-motora da cultura em que o indivíduo está inserido. Esse processo ocorre de maneira passiva a medida que a pessoa vive. Huapaya (2017) menciona que o próprio Barba citava Stanislavski para explicar sobre o processo de inculturação no trabalho do ator. Para o dramaturgo russo o comportamento cotidiano era estudado, separado e modelado a fim de ser reproduzido em cena.

Enquanto a aculturação altera o comportamento apreendido naturalmente e o recria de maneira inovadora utilizando uma técnica extracotidiana. Com as técnicas

extracotidianas o corpo do ator ou bailarino é que é modelado a fim de criar um corpo fictício.

Barba também questiona o padrão de treinamento de ator ocidental no qual se preza pelo domínio criterioso da expressão visando expressar comportamentos psicológicos. Portanto, nessa perspectiva não é necessário sentir a emoção do personagem assim como Brecht já dizia. Pois ao contrário do psicologismo mimético da inculturação no teatro de Stanislavski, Barba com sua pré-expressividade busca trabalhar a totalidade do gestus e ainda a visão que o espectador tem desse gestus, englobando os dispositivos pulsionais, libidinais e orgânicos do ator, seu bios.

Logo a totalidade da representação de um ator é formada por vários níveis de organização. Assim como um corpo humano é formado por elementos, anatômicos, biológicos, nervoso, psíquico...

Barba (1994) coloca 3 níveis distintos de organização do ator que se unem em seu perfil. O primeiro trata de suas características particulares como pessoa, sua personalidade e características ímpares como inteligência, sensibilidade... o segundo se relaciona com particularidades da tradição e contexto cultural em que está inserido. E o terceiro trata da utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseada em princípios que retornam transculturais. Estes princípios constituem o que a antropologia teatral define como o campo da pré-expressividade.

Existe ainda uma corrente estética do teatro surgida no fim da segunda guerra mundial, num mundo abalado pela destruição, pelo fim das certezas, pela solidão e por sentimento de impotência. Esta corrente estética denomina-se Teatro do Absurdo. E vem trazendo várias transformações na maneira de se fazer e pensar teatro. Um autor que faz uma boa análise a respeito desses dramaturgos do absurdo é Leo Gilson Ribeiro:

Como conteúdo comum a todos os autores de vanguarda assinam-se a provocação e a angústia: a provocação intencional do burguês, que, como nas peças de Brecht, deve ser envolvido, pela alienação, num processo social que ele como espectador, deverá julgar, ao passo que Ionesco envolve o público na participação de um ato de imaginação deliberadamente absurdo. A angústia individual e coletiva é a da sua própria época, que mura os seres humanos em sua solidão interior nas grandes metrópoles, na sua impossibilidade de comunicar-se. No holocausto do indivíduo na massa, no reconhecimento da bestialidade do homem para com o seu semelhante, culminada no genocídio nazista e na destruição atômica de Hiroshima e Nagasaki (RIBEIRO, 1964, p. 136).

Num contexto de destruição nunca vista do homem pelo homem, genocídio e extermínios de povos com guerras em proporções mundiais. Hitler, a bomba atômica, tudo isso, levou a grande confusão, um sentimento de impotência, beco sem saída, fim inevitável. Toda essa insatisfação era evidente no palco, e nas peças de tais dramaturgos. Esse teatro não se filia a valores políticos ou religiosos, esvazia-se num niilismo sufocante ao constatar que não existe saída! Expressa um tipo de melancolia por nada poder fazer num mundo imponente e opressor. Todas essas questões reverberaram em mudanças estéticas. Ribeiro explicita: “(...) Quer-se o inverso do teatro tradicional: o cenário torna-se esquemático, dando-se ênfase total ao diálogo e a representação dos atores (...)” (1964, p. 135). E ainda outra contribuição:

Do ponto de vista formal, o teatro de vanguarda introduz uma revolução na linguagem só comparável à do cubismo e, mais ainda, à da Arte Abstrata no campo da pintura figurativa. O diálogo, além de ininteligível sob o ponto de vista lógico e racional, assume a função de objeto em si da peça, substituindo o enredo e a descrição psicológica (...) (RIBEIRO, 1964, p. 136).

O diálogo do ponto de vista do teatro tradicional é utilizado para a comunicação enquanto que do ponto de vista dos vanguardistas, ele é utilizado para deflagrar exatamente a incomunicabilidade humana.

Podemos fazer um resumo a respeito dessa diferenciação conceitual e estética discutida entre Brecht e os dramaturgos posteriores da seguinte forma. Os dramaturgos adeptos dos conceitos literários e estéticos relacionados a Brecht, preferem mostrar aspectos mais definidos da realidade, chegando mesmo a tornar seus trabalhos uma representação social. Enquanto os autores que seguem correntes estéticas relacionadas ao absurdo como Ionesco ou Beckett, preferem mostrar o lado interior das pessoas e personagens, evidenciando tais aspectos nas cenas trabalhadas.

4.5- Da representação à apresentação

Vimos que além dos autores que mergulharam de cabeça na representação houve autores e dramaturgos que foram além dessa perspectiva questionando-a, tencionando-a e até mesmo desconstruindo-a. Stanislavski estava satisfeito com suas representações Realistas da sociedade, com o ator sentindo o que sentia o personagem e representando seus sentimentos.

Brecht por sua vez questionou a representação esclarecendo que ela seria a reafirmação de uma ordem, e em muitos casos, uma ordem opressiva. Sendo essa representação mais uma das formas de reafirmar a estrutura de classes, por isso ao invés de seus atores representarem os personagens mergulhados em suas emoções, pregava o distanciamento ou estranhamento onde o ator deveria ter total sobriedade a respeito das ações do personagem, igualmente a plateia deveria estar sóbria e lúcida com relação aos acontecimentos.

Nesse ínterim o ator apresentava o personagem ao público. Algumas vezes literalmente quando o ator parava o espetáculo para explicar emoções do personagem, acusa-lo ou defende-lo. Dessa maneira ao invés da plateia unicamente se identificar com o herói e torcer para que se saísse bem vivendo sua vida vicariamente, via suas vísceras emocionais e a estrutura social em que estava imerso, a fim de se posicionar política e racionalmente com relação ao que era mostrado.

E para isso Brecht falava do “gestus social” ao invés de cultura. Para ele o ator épico deve "narrar" seu papel, com o "gestus" de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. E dessa forma facilitando sua comunicação com outros atores e sobretudo com o público. Para esse dramaturgo o gestus social é o que determina a expressão dos personagens, constituindo um complexo de gestos, mímicas e enunciados feito por pelo menos uma pessoa para pelo menos uma pessoa.

Contudo apesar de caminhar na desconstrução da representação o texto teatral ainda era valioso, norteador e inclusive era, não inteiramente representado mas, sobretudo, apresentado ao público de maneira honesta, isto é, sem apelar para indulgências catárticas, mas apresentando-o sem os véus da cultura e classe social que

muitas vezes mascaram o personagem. Assim como nos mapas os grupos que o criaram ficam “escondidos” mas influenciando a visão do leitor sobre o mapa, analogamente, no teatro aristotélico os elementos sociais ficam “escondidos” visando causar admiração no público para que queira ser como o personagem, ser da classe alta, ser especial.

Boal ainda mais revolucionário, achava que a plateia para se posicionar com eficácia com relação ao mundo vivido não devia assistir ao teatro mas participar dele experimentando a opressão e buscando saídas. Para isso defendia que a plateia deveria deixar a zona de conforto onde ficava sentada e passar a atuar diretamente com os atores, vivendo a opressão e buscando alternativas de maneira prática a fim de pô-las em prática na sociedade, trocando assim sua passividade de espectador para se tornar protagonista de seu próprio mundo em criação enquanto espect-ator.

Já no Teatro do Absurdo a plateia é levada a perceber o absurdo que o mundo se tornou, o absurdo da própria humanidade. O texto teatral não faz sentido, propositalmente é claro, exatamente para evidenciar a falta de sentido tanto do mundo quanto da falta do que dizer das pessoas para com as outras. Contudo os signos e palavras ainda estão presentes, ainda que pra deflagrar sua incompletude, sua falta de sentido.

Em Artaud o texto dramático é colocado como ineficiente para se comunicar com a plateia. O texto passa a ser tencionado exatamente para permitir uma abertura da ditadura gramatical da semiologia. O corpo do ator passa a ter destaque na função comunicativa do teatro. A plateia é estimulada a perceber a ineficiência das palavras que são recriadas em cena. Artaud ao invés de um discurso eloquente busca uma poesia da sonoridade, de modo que o que vai fazer sentido para a plateia é a poesia sonora, os sons é que vão comunicar, estimular concepções de mundo na plateia muitas vezes com palavras que não existem, buscando dar alguma abertura aos significados dos signos e estimular a plateia a fazer interpretações e criações a partir da repetição de sons.

No teatro de Grotowski e Barba o público é levado a perceber a cena enquanto ação, o que passa a ser importante é a energia da ação. Grotowski ao substituir o termo ator para performer está tornando o espectador um performer também. O corpo toma lugar de destaque na cena que se encontra com a performance. A comunicação é estimulada pelo corpo dilatado, pela pré-expressividade do performer e termina com a criação e evocação de sentidos no corpo do espectador performer.

Tanto Artaud quanto Grotowski e Barba não achavam suficiente tencionar a representação para a apresentação, queriam acabar com a imposição de signos e sentidos únicos forjando a apresentação feita não mais por um ator mas por um performer. Huapaya (2017) afirma que Deleuze, Guattari, Lyotard e Derrida formularam suas filosofias anarquistas baseadas no conceito de corpo sem órgãos de Artaud. Para eles, na representação “a teatralidade é condenada ao papel de teologia da semiologia” Huapaya (2017, p. 124).

Com o fito de ultrapassar a representação com seus signos ditadores de significados, Lyotard citado por (HUAPAYA, 2017) propôs um teatro energético para além dos signos onde o que se exaltava não era o significado mas a energética da ação. Dessa forma o teatro deificador da palavra é substituído pelo teatro performativo do corpo que fala sem usar palavras, fala através de sua energia.

E foi buscando ultrapassar a mimese representacional do teatro que a etnocenologia surgiu em 1995 desconstruindo o conceito de teatro e o substituindo pelo de artes performativas e práticas performativas. Uma vez que reduzir o performer à representação de um personagem seria excluir suas características ímpares, como seu bios corporal e performativo, criado ao longo de sua vida, suas geografias, suas impressões digitais e energéticas. Com relação às artes performativas podemos citar, a título ilustrativo, o teatro, a dança, a escultura, a pintura... já com relação às práticas performativas temos a capoeira, rituais xamânicos, o candomblé, o carnaval...

Ao fazer a desconstrução do conceito de teatro, cultura, tradição e identidade, afluindo para artes e práticas performativas a etnocenologia vai combater o etnocentrismo e colocar a pluridisciplinaridade como condição de existência dessa nova etnociência. Baseado nos estudos de Jean-Marie Pradier, Huapaya (2017) afirma que buscando ultrapassar a simples análise da cena, a etnocenologia vai estudar como e porque o performer pensa e age com seu corpo em determinada situação performativa.

O conceito de tradição por exemplo foi desconstruído, com base em Géraud Lenclud e Eric Hobsbawm como esclarece Huapaya, (2017) e substituído pelo de invenção do presente. Igualmente o conceito de cultura foi questionado, acusando os culturalistas de serem prisioneiros da ideia de que a cultura determina tudo. O autor defende que culturas, ao invés de estarem associadas com tradições estão mais para representações construídas pela história, seja de um certo grupo ou mesmo de um senso comum.

Huapaya (2017) baseado em Bordieu prefere o conceito de “habitus” no lugar de cultura, significando a “materialização da memória coletiva” (HUAPAYA, 2017, p.57). De modo que o habitus estaria materializado no corpo do indivíduo, seus gestos, posturas e histórias, trazendo informações do passado e sua reinvenção para o futuro através do corpo.

Ainda Huapaya (2017, p. 127) afirma baseado em Laplantine que “o conceito de representação pressupõe uma concepção substancial do real”. Algo parecido com o que Brecht (apud BORNHEIM, 1992) já havia afirmado ao dizer que a representação era a reafirmação de um estrutura, sendo possivelmente uma estrutura opressiva. Cezar Huapaya completa criticando os estruturalistas e suas representações acusando-as de conservadoras onde o sujeito é associado ao social, o nome à coisa, impedindo o devir numa ilusão de uma pretensa conservação seja de nomes, de um passado, uma identidade...

A conservação desses conceitos impede a existência e a criação do novo. Analogamente às críticas de Massey ao “espaço dos estruturalistas” e suas representações, o espaço apresenta um fechamento político, o fim já está traçado de antemão. É como os países em desenvolvimento que já tem seu caminho estruturado e logo, sem perspectivas de mudanças políticas. Além disso, ambos autores acusam a representação, um no teatro e a outra na Cartografia, de excluírem o devir da representação, a processualidade do espaço fica suprimida em lugar dos objetos, identidades.

Damasio (apud NUNES, 2014) diz que a percepção da realidade ocorre de maneira individual e o signo como a representação impõem uma visão de mundo, mas se a realidade é uma criação individual feita na relação do indivíduo com o mundo e as outras pessoas, impor uma visão de mundo por meio de um discurso ou signo por mais que seja visando desconstruir a opressão ou a afirmação de uma ordem, não deixa de ser uma imposição, uma espécie de colonialidade do conhecimento e por isso a representação deve ser desconstruída em prol de uma comunicação que estimule o pensamento de cada um, suas associações ímpares estimuladas por seus corpos e vivências ao invés de transmitir significados pré-concebidos, as vezes com a audácia do carimbo de bem cultural.

A representação se associa com o decalque na medida em que propõe uma reafirmação de um mesmo sentido infinitamente, por isso autores como Grotowski e Barba abandonaram a ideia de ator e o conceito de teatro tradicional para performer e

performance. Pois ao contrário do teatro tradicional onde o ator é mera representação de uma identidade ficando anuladas as suas características particulares reafirmando uma ordem, o indivíduo performer foge à opressão do estado, refazendo seu gestus e atuando em cena.

Por isso defendemos que a representação se relaciona com Stanislavisk, Brecht (ainda que caminhando para sua desconstrução) e Marx; enquanto a performance, com a apresentação e Deleuze. Pois se na representação uma ideologia era transmitida, na performance o próprio processo comunicativo é impedido de impor determinada ideia, mas estimulado à criação de ideias.

Nessa concepção o performer sozinho ou coletivamente vai criar uma dramaturgia corporal ao sentir o mundo com o seu corpo, absorvendo-o, reconstruindo-o e apresentando com seu corpo, o espaço. O corpo do artista apresenta suas espacialidades, suas percepções espaciais, atravessando diversos tecidos performativos¹⁶ expressando suas subjetividades espaciais, suas particularidades, sua visão de mundo e suas características pessoais enquanto indivíduo e performer. Na apresentação as particularidades do indivíduo são explicitadas e colocadas como ponto de partida para a criação de sentidos, diferente da representação onde essas características são diluídas para darem lugar às características físicas e psicológicas do personagem.

De modo que não existe mais personagem, existe o indivíduo, o performer em cena, apresentando seu ritual. A representação de conflitos psicológicos é trocada pela ação do performer. O texto teatral e sua representação são suprimidos, em seu lugar existe a leitura, interpretação e apreensão de mundo feitos pelo performer com seu corpo e a produção de subjetividades a partir do corpo do performer em cena e no contato com os corpos da plateia que, dessa forma, é uma plateia de performers.

Apoiados por Huapaya (2017) e seus autores estudados podemos afirmar que a percepção se faz no corpo através de outro corpo. O artista ao finalizar sua obra encerra aí sua influência sobre a mesma que passa, a partir desse momento ser objeto de apreensão

¹⁶ Tecido performativo é um neologismo utilizado por Richard Martel *apud* Huapaya (2017) podendo ser classificados como íntimo, privado, imaginário ou social. Sendo o tecido performativo íntimo o que se refere ao comportamento e ações do performer que existem em seu interior. O privado refere-se à influência do corpo do performer sobre o corpo de outros performers. O imaginário seria toda forma de desejos, paixões, emoções e estados de espírito de um indivíduo e de uma civilização enquanto o social seria a relação coletiva enquanto performer em relação com a sociedade em que vive. Apesar de descritas separadamente essas camadas estão inter-relacionadas.

e interpretação de outros performers que estão em contato com a obra. A partir desse momento o espectador performer passa a colocar sentidos na obra, a partir de suas vivências, suas concepções de mundo, suas memórias, suas espacialidades e corporeidades.

Na performance “pura” as palavras são ainda mais desprezadas, dadas sua incapacidade comunicativa. O que o espectadores performers devem interpretar não é o que o performer diz, mas sua energética, sua ação. O espectador deve devorar antropofagicamente o corpo do performer. Dessa forma passa a ser elemento ativo no processo comunicativo, com talvez até mais autoridade. É ele quem vai permitir quais significados possam existir.

E é essa autonomia na interpretação e criação do que é mostrado na performance que queremos utilizar na interpretação de mapas. O espaço geográfico ao invés de imposto enquanto construção do outro como no mapa e teatro tradicionais, passa a ser estimulado enquanto criação na relação entre performer, performance-mapa e espectador. Dessa maneira o fechamento político que Massey (2006) acusa os estruturalistas de privarem o espaço de sua liberdade, de sua desarticulação podem ser subvertidos ao se estimular a criação de novos espaços com pessoas que se relacionem com o mapa-performance, abrindo assim a novas imaginações espaciais, a novas posturas políticas.

5- Corpo, espaço, mapa, performance e cartografias: conexões em rizoma

No primeiro capítulo deflagramos o método utilizado para a pesquisa-intervenção, o método cartográfico, que implica em perceber o processo de pesquisar nos atravessamentos dos objetos com a realidade e o observador. Um método que se relacione com a pluralidade coetânea de processos que constituem o espaço, como estamos abordando, de modo a exaltar a multiplicidade.

No segundo capítulo fizemos um breve histórico sobre a Cartografia, ciência que estuda mapas, a fim de situar o leitor e a nós mesmos no tipo de mapa que estamos concebendo, suas particularidades e implicações a fim de produzir um mapa que possa vislumbrar as proposições espaciais defendidas por Massey (2008). Ainda que não nos propusemos a resolver esses problemas laboriosos, mas o desafio era caminhar nessa busca. Para isso encontramos na Cartografia pós-estruturalista um campo promissor para tal busca.

No terceiro capítulo expomos a performance em seu contexto, o qual explicita ideais políticos que fizeram surgir essa arte subversiva, destacando elementos teóricos sobre algumas das diversas manifestações de uma arte de natureza fugidia e transgressora, para delimitar como estamos concebendo essa manifestação artística que possui tamanha diversidade em suas compreensões, dados os diversos campos atravessados pela mesma.

Em seguida a relacionamos com o teatro explicitando as diversas concepções dessa arte performativa, cada uma trazendo espacialidades e efeitos políticos diversos, novamente esclarecendo nosso lugar de fala. Deflagrando assim nossa preferência em relação a construção da performance teatral devido as possibilidades de expressividade corporal que são tanto um almejo quanto uma prática nossa e portanto uma potencialidade as quais oportunizaram as experimentações praticadas na pesquisa-intervenção.

Destacados esses elementos, vislumbramos possibilidades e conexões múltiplas, desses conceitos, práticas e processos que como rizomas estão constantemente a recriar seus caminhos. Buscando demonstrar algumas das possibilidades de compreensão dos

atravessamentos feitos na pesquisa, partimos agora para uma busca de conexões entre a pesquisa e a performance apresentada. Tudo isso, a partir da escala corporal, tudo isso amalgamado com o corpo do pesquisador que assim como o espaço, possui suas paisagens.

Nunes (2014) afirma que as paisagens internas produzem metáforas visuais, de maneira que o estudo corpográfico pode expor diversas corporalidades resultantes da experiência espacial. Quanto à corpografia estamos utilizando esse termo compreendendo-o como cartografia corporal, dessa forma adotamos a hipótese de que a experiência espacial, sobretudo urbana, dados os espaços majoritariamente vividos pela população em geral, fica marcada em seus corpos como afirma Camila Nunes (2014) e também Ana Francisca Azevedo (2009).

E por isso utilizamos a performance para potencializar o pensamento a respeito do espaço\corpo, para que o espaço se expresse, se evidencie por meio desse corpo que é parte indissociável do espaço, uma vez que apenas as palavras seriam uma restrição à expressão e à comunicação, dadas as possibilidades perceptivas e os múltiplos sentidos do corpo humano. E se é no corpo que ficam registradas essas marcas o próprio corpo pode expressar as paisagens internas através movimentos e sons que compõem, em conjunto com outros elementos, algumas das performances que apresentamos.

Importante frisar que compreendemos corpo e espaço de maneira amalgamada, eles se constroem de maneira indissociável, de modo que o próprio corpo é, também, um espaço em construção constante. As experiências vividas ficam marcadas nesse corpo como nos alerta Cazetta (2013) ao analisar os pontos comuns entre Massey e Santos: “para eles o espaço é constituído de toda uma materialidade animada, misturada e marcada em nossos corpos – expressões últimas das geografias (2013, p.24)”.

E é a partir da experiência do corpo no espaço, sobretudo na cidade, que pensamos nossa performance. Analogamente a Pina Bausch (apud FERNANDES, 2007) que buscava em seus bailarinos o que os movia, para criar suas performances, buscamos pensar o que faz a cidade a nosso corpo? E assim expor diversas espacialidades marcadas em nossos corpos que por sua vez criarão outras, em contato com as pessoas.

Para nos fundamentar na perspectiva em que pensamos o espaço geográfico encontramos no artigo de Doreen Massey (1999) três proposições esclarecedoras a respeito do espaço.

1. O espaço é um produto de inter-relações. Ele é constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno (...)
2. O espaço é a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade; é a esfera na qual distintas trajetórias coexistem;
3. o espaço é o produto de relações-entre, relações que são práticas materiais necessariamente embutidas *que precisam ser efetivadas*, ele está sempre num processo de devir (1999, p.8).

É a partir dessas três proposições iniciais que pretendemos pensar o espaço enquanto condição de existência da multiplicidade. Ao contrário daquele espaço homogêneo dos estruturalistas que reduz a multiplicidade das existências a um lugar na fila da espera da evolução como nos aponta a mesma autora em seu livro “Pelo Espaço” (MASSEY, 2008).

Contudo, pensar o espaço da maneira como concebe a autora traz alguns desafios para a Cartografia. Vamos retomar algumas perguntas feitas no primeiro capítulo. Se o espaço é aberto, como demonstrar isso num mapa? Se o espaço está em processo constante e sempre inacabado como evidenciar isso num mapa? De que maneiras a Cartografia pode superar os desafios que chegou? A arte pode ajudar a Cartografia a superar esses desafios, a expandir os limites impostos pela precisão e anseio de veracidade? De que maneira a arte pode superar esses desafios, ou contribuir para a superação deles?

Também apoiados pela teoria pós-estrutural é que buscamos pensar a Cartografia. Pois como afirma Massey “o que o pós-estruturalismo conseguiu de mais importante foi a dinamização e a desarticulação das estruturas do estruturalismo” (2008, p.71). E dessa forma buscamos tirar o mapa de seu fechamento causal como critica a mesma autora apoiada em Laclau, o qual afirma que a desarticulação é a fonte da liberdade, de modo a impedir que as estruturas do mapa estejam em contato imediato umas com as outras, como se a realidade já estivesse com todas as suas conexões estabelecidas, prontas.

Pois como critica Massey (2008) a visão estruturalista, a qual se associa com a teoria representacional dos mapas traz implícitas várias implicações que afetam a maneira como as pessoas compreendem o espaço. Para começar ela denuncia que existe

demasiado destaque no discreto em detrimento do contínuo, nas coisas em detrimento dos processos, no reconhecimento ao invés do encontro. Há uma valorização e destaque de uma multiplicidade discreta, como entidades diversas enquanto se desprivilegia uma multiplicidade contínua a qual expressa a intensidade e suas evoluções em devir.

Além disso alguns autores criticados equiparam essas representações ao próprio espaço associando o espacial com estabilização. Trazendo assim imaginações espaciais embutidas numa representação onde o fluxo da vida é congelado, tornando esse congelamento, o próprio espaço, isolado do tempo.

O “espaço” nessa concepção de congelamento do tempo implica numa narrativa única, uma única trajetória possível, dando voz a uma evolução como a dos países “em desenvolvimento”. E dessa forma sem uma política de negociação possível, uma vez que existe apenas uma possibilidade, já dada de antemão.

A tragédia que originou os estudos do método trágico-coercitivo de Aristóteles tem em sua estrutura um personagem, o herói trágico que caminha para sua tragédia independente do que tenta fazer. O espaço dos estruturalistas, os mapas tradicionais são semelhantes, na medida em que estimulam uma visão de mundo já estabelecida de antemão, pontuando um final já estabelecido e portanto o único possível. Esse é o fechamento político o qual Massey critica, essa é a tragédia dos países “em desenvolvimento” com seu desfecho já ensaiado.

E visando desarticular essas representações sincrônicas, essa narrativa única é que utilizamos a teoria cartográfica pós-representacional, a fim de desestabilizar essas imaginações espaciais libertando o espaço de seu fechamento, de sua atemporalidade.

Assim como Deleuze e Guattari (1997b) afirmam que um conceito se constitui mais por seu movimento, por sua linha de fuga, por seu devir, do que por uma estrutura estática, mais por um acontecimento do que um fato isolado no tempo. Associando essa visão com as proposições de Massey podemos afirmar que tal representação não compreende o espaço, pois o espaço tem como condição a multiplicidade, o tempo, os fluxos, o devir.

Esses autores nos auxiliam a transgredir o mapa de um produto, a um processo, a uma prática, proporcionando um paradigma que implica, não em buscar uma forma, uma linguagem que seja “correta” de representar a realidade, mas uma linha de fuga da própria linguagem cartográfica tradicional, trata-se de uma desterritorialização da linguagem, a qual concebemos como performance.

E caminhando em direção à Cartografia contemporânea onde os mapas não mais são vistos como comunicação separada da pessoa a ser comunicada mas num processo que envolve ambos é que se pode compreendê-lo como performance, como esclarecem Nobre e Pedro:

As performances sugerem uma realidade que é feita e performada e não observada. Em lugar de ser vista por uma diversidade de olhos (...) a realidade é manipulada por meio de vários instrumentos no curso de uma série de diferentes práticas (NOBRE e PEDRO, 2010, p.49).

Portanto a performance nega a possibilidade de um observador objetivo, e emprega recursos para subverter a posição estável do observador e assim obter um jogo contínuo de pontos de vistas parciais, nenhum deles estável, seguro ou completo. Outra contribuição na elucidação desse conceito encontramos em Randy Martin (apud CARLSON, 2009), afirmando que o corpo performático está, naturalmente envolvido no que ele chama de “simbólico”, a tentativa da autoridade da arte ou da política de reforçar uma estrutura monolítica e unificada oposta à qualidade “fluida” do corpo que se move, que age e deseja.

O simbólico tenta limitar tanto em nível pessoal e público os significados da ação e do corpo para canalizar os fluxos de desejo, contudo tal limitação está em conflito com o corpo performático potencial, carnavalesco e desafiador do simbólico. Em certa medida ocorre um retorno à expressão teatral antes do teatro se tornar opressivo, como inferimos anteriormente apoiados por Boal (1977). Onde o teatro era publicamente feito pelo povo e para o povo.

A performance pode criar tensões no corpo social de modo que ao destruir a estrutura de autoridade, sujeito e objeto são realinhados para substituir a “autoridade solitária” do simbólico com a circulação polifônica dos sentimentos humanos. Desafiando as representações sem oferecer “mensagens”, mas estimulando os processos de criação de afetos e sentidos variados.

E é juntamente desse desafio, dessa desestabilização da representação que buscamos pensar o espaço, a Cartografia e a performance, amalgamados numa expressão espaço-corporal construída com a liberdade do método cartográfico, a potência teórica, e os fluxos inestancáveis do espaço e da vida, ao invés de se prender à escrita exclusivamente. A performance que criamos acaba produzindo agenciamentos que são

arranjos, combinações de elementos heterogêneos que fazem surgir algo novo, que não é nenhum dos elementos originais, mas novas compreensões de variadas significações, criadas e coexistindo ao mesmo tempo.

Pois como defende Artaud (1996) convém compreendermos que a palavra não passa de um mero acordo de aceitação social que fazemos para a suposta designação de objetos, sejam eles concretos ou abstratos, isso significa afirmar que todo símbolo ou toda palavra são signos arbitrários, no sentido de que nenhuma palavra em si mesma dá conta de re-presentar ou tornar presente à nossa consciência aquilo que ela discursa ou pretende se revestir de um determinado objeto, ou seja, há um abismo entre o que a palavra nomeia e o objeto que é nomeado. Pois como nos ajuda a compreender esse fenômeno, Camila Nunes (2014) baseada no trabalho de Damásio, que é pesquisador das ciências cognitivas, afirma que, os:

Conceitos não são apenas palavras, pontas de um grande iceberg, são também imagens e representações. A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala anterior, antes de dizermos ou de escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. (DAMÁSIO apud NUNES, 2014, p. 128/129).

Tanto a proposta visceral de Artaud quanto a de Damásio estão em consonância com nossa perspectiva de uma Cartografia que não busque aquela representação fiel da realidade, uma vez que é impossível, nem que tragam uma pedante visão de “verdade” sobre o espaço representado, mas que os mapas possam potencializar pensamentos espaciais de modo a “abrir” o mapa às novas políticas e não à repetição em decalque das mesmas espacialidades que funcionam restringindo a política a um fim pré-determinado, assim como nos sugere Doreen Massey:

Imaginar o espaço como sempre em processo, nunca como um sistema fechado, implica insistência constante, cada vez maior dentro dos discursos políticos, sobre a genuína abertura do futuro. É uma insistência baseada em tentativa de escapar da inexorabilidade que, tão frequentemente, caracteriza as grandes narrativas da modernidade (...) Apenas se o futuro for aberto haverá campo para uma política que possa fazer a diferença (MASSEY, 2008, p. 31-32).

Com o fito de buscar essa abertura no espaço e conseqüentemente nos mapas é que nos propomos uma cartografia baseada nos corpos, como na performance criada. Gostaríamos de esclarecer que, sustentados pelos escritos de Rolnik (2006) defendemos que o trabalho do cartógrafo, o qual nos propomos a fazer quando escolhemos o método da cartografia para orientar a pesquisa, diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. De modo que o mais importante é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana. Independente de qual seja sua teoria norteadora, ele sempre partirá da teoria da cartografia, essa sempre associada às paisagens cuja formação ele acompanha.

Todo o possível a criar matérias de expressão é almejavél. Ele é como um antropófago, se perde, experimenta, se encontra, absorve, refaz, despeja fora, se contamina por outras ideias, vive e deixa viver. Não busca representar, mas compreender, sentir, inventar, expressar, criar e se deixar criar. Buscando construir espaços, realidades que lhe auxiliem nas escolhas que sejam mais afinadas com as sonoridades do desejo. Seu estímulo imparável é a criação de sentidos.

Essa criação de sentidos está intimamente relacionada com uma micropolítica ativa, como coloca Suely Rolnik (2015) em sua palestra “pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial”. Ao invés de despejar no público mapas que reproduzam já certos significados escolhidos pelos autores da obra, estimular a criação de outros...

Se o capital dita formas homogêneas de ser e fazer é preciso saber que elas não são as únicas. O espaço para a alteridade, num contexto como este, não preexiste a nada, ele é criado, precisa ser agenciado. É preciso transgredir a dominação e isso não é só possível como é inerente ao próprio processo de dominação, é sua linha de fuga.

Provocando fluxos do âmago da corporeidade qual caminhos que nunca se percorreu, só é possível saber para onde vão, permitindo-se experimentá-los. A performance aqui é entendida como uma ato de rebeldia, de inovação, de afecção, contra o decalque, contra a noivinha que gora e gruda (ROLNIK, 2006), contra o espaço homogêneo em sua imaginação, contra o fechamento, salpicadas de abertura a gosto. A dança é a dança das micropolíticas, a dança gera desejos e o desejo sempre quer mais...

Eis porque Espinosa lança verdadeiros gritos: não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação (DELEUZE, 2002, p.130).

Não sabemos o que será produzido do encontro do corpo do performer em seu ritual com os corpos dos co-performers que vivenciam aquele ritual conjuntamente. O que se busca é a criação a partir dos corpos, seus encontros e suas múltiplas possibilidades de combinações. Valorizando os processos, os fluxos, as variações, as invenções, as fabricações... Arrastando pesquisador, pesquisa, conceitos para que saiam do congelamento do tempo no mapa que como saindo de uma foto se movimenta num filme sem fim. Para que, de uma pose estruturada, os conceitos possam dançar, os mapas possam dançar como dança o performer, pois como dizia Pina Bausch: “dance, se não estaremos perdidos” (BAUSCH, 2000).

6- Cartografias e Performances

O performer em cena, precisa se despir das micropolíticas engendradas pelo capitalismo, onde os desenhos do desejo, os mapas, já tem sua orientação moral estabelecida. No corpo capitalístico os propósitos políticos já estão determinados, caminharão por mapas prontos. Ao contrário um corpo onde os automatismos foram superados as intensidades reverberam, é um corpo sem órgãos, as micropolíticas ativas atravessam o corpo refratadas pelo mesmo, e todo seu conteúdo construído com a vida. Dando novos sentidos que podem ser cartografados pelo performer para que o re-presente ao público que a partir de seus corpos se contaminem por esses afetos, criando outros, numa criação imparável, múltipla e coetânea.

6.1- Cartografando ideias

Os mapas criam imagens do mundo. As pessoas criam mapas. As pessoas criam imagens e mundos junto com mapas. Tanto as que fazem quanto as que leem. A criação é inerente à existência, tanto dos mapas quanto das pessoas. Somos co-criadores, ambos. Mas os mapas só criam o que lhes permitem as pessoas. E tanto os grupos quanto as pessoas que criam os mapas sempre tem intencionalidades. Logo os mapas podem ser usados para se criar mundos, ou também vários mapas podem reafirmar um mundo. Os mapas de um estado-nação reafirmam suas características escolhidas para serem enaltecidas. Os mapas de todos os estados-nação submissos a um sistema econômico imperialistas o reafirmarão. Mas um é muito pouco. Por que não reafirmar mundos tantos quanto pessoas? O mundo criado a imagem e semelhança do capital cria em seu corpo um mundo de imaginações de como o mundo deve ser. E de como você deve ser no mundo. A arte tem alguma experiência em estimular as pessoas a criarem seus mundos. Sobretudo a arte da performance que é a arte mais rebelde. Quem sabe a performance não pode dar um empurrãozinho nos mapas para que eles falem as línguas das pessoas e não dos sistemas. Talvez nesse mundo saturado de ordens arborescentes, as palavras já não sejam as mais

indicadas para darem o recado. Talvez o próprio corpo fale melhor sobre o corpo do mundo, para que o corpo das pessoas que virem este corpo em performance reverbere suas próprias criações e não imposições incorporantes e emoldurantes que doem de tanto forçar as juntas contra as cadeiras. Adoecendo os sonhos do corpo que padece a vida de ser criada para ser privatizada. A arte gosta de falar, o corpo gosta de falar, o mapa gosta de falar, eu não paro de falar. Mas nem sempre sabemos as entrelinhas do que sabemos, do que ouvimos e tossimos. Impõem-nos entrelinhas direto em nossos sonhos noturnos, e sonâmbulos, nos confundimos em nossas próprias entrelinhas. Por isso buscamos mapas que tenham linhas, entrelinhas, superlinhas, mas que reflitam nossas próprias linhas. Para que possamos nos dependurar do jeito que quisermos, e não do jeito recorrido, pois assim como desmembraram a África, não se acanham em criar máquinas para nos aquinhoar em distrações até o final de nossas escravidões. Para escravizar os negros tinham mapas, para atravessar o oceano tinham mapas, para criar um mundo de indústrias tinham mapas, para criar muitas cidades tinham mapas; a vida agora segue muitos mapas feitos sob medida para quem não cabe no mapa. O corpo não cabe no mapa, o corpo não cabe nesse mundo medido, o corpo reclama com palavras inauditas. Enquanto o mapa dita; o corpo grita, canta, gira, rodopia...

6.2- Cartografias das performances

6.2.1- Um ponto de partida

Eu acabei fazendo Geografia juntamente com o Curso de Teatro na FAFI e sempre vi possibilidades de junção dos dois cursos, apesar de nunca ter experimentado na prática, sempre dizia aos meus professores que era possível utilizar o teatro para se pensar a Geografia e vice-versa. Certa vez uma professora que trabalhava aulas de Cartografia me perguntou com ar inocente:

- Iure você acha que é possível ensinar cartografia por meio do teatro? Sem pensar muito eu respondi depressa:

- é claro. Ela continuou: e você acha que você consegue fazer isso? Eu com ar de tranquilidade e confiança respondi:

- é claro que eu consigo. A professora muito satisfeita pegou sua agenda na bolsa e começou a escrever alguma coisa e disse:

-ah, que bom. Porque estou reservando um dia para a sua apresentação teatral no colóquio para crianças e escolares que irá acontecer aqui na UFES daqui a três meses. Eu, enfim, percebendo toda a situação em que havia me envolvido, comecei a suar e senti que empalidecia. Já havia respondido, já havia afirmado que era possível e que conseguiria com tranquilidade, não podia simplesmente voltar atrás, eu tinha uma moral a defender, e em meio a toda essa ação interna eu sorri disfarçadamente e disse que estava tudo bem e que faria. Assim eu me senti como uma aranha que se enreda em sua própria teia, mas sabia que podia fazer alguma coisa e me pus a pesquisar e experimentar, afinal tinha cerca de 3 meses para preparar esse tal teatro que “ensinasse cartografia”.

6.2.2- A primeira performance

Comecei por um exercício muito comum realizado na escolas que era pedir para que o aluno fizesse um mapa com seu trajeto casa-escola-casa, mas ao invés de desenhar o mapa num papel busquei representar com meu corpo no espaço meu trajeto casa-academia-casa. E passei a experimentar isso, de modo que no fim eu fazia uma representação no palco, dos lugares que passava para sair de casa e chegar a academia.

A marcação dos meus movimentos no palco é um tipo de mapa pois a medida que me deslocava no palco seguia um mapa mental traçado no chão, associando a fala e expressão corporal de cada ponto do mapa no palco com o trajeto realizado na cidade. Ao mesmo tempo explicitava minhas relações com cada lugar e pessoas a que os locais me lembravam. Evidenciando tanto uma Cartografia, pois meu deslocamento no palco era baseado num mapa mental que se sobrepunha ao palco, quanto uma cartografia pois ia deflagrando os processos corporais resultantes dos encontros do meu corpo ao passar por pontos do corpo da cidade representados. O texto representado nessa cena está em anexo a este trabalho, após a bibliografia.



Figura 1: imagens da primeira cena¹⁷.

Fotos por: magno monteiro

Dessa maneira o personagem representado era eu mesmo e o cenário, ainda que invisível, era a representação mimética dos lugares por onde passava nesse trajeto. Ainda que não houvesse nenhum adereço físico, minha encenação os evocava vicariamente, tanto os lugares quanto objetos. Algumas vezes eu me relacionava com o público

¹⁷ A filmagem dessa cena encontra-se em: <https://www.youtube.com/watch?v=hUT1uCmzn9s&t=193s>
acesso em 07/08/2018

realizando uma triangulação¹⁸. Outras “saía do personagem” e falava diretamente com o público. Ao falar sobre o personagem realizava algo que Brecht utilizava muito em suas peças, constituindo um das possíveis manifestações do efeito de distanciamento. O qual ocorre quando o ator se “distancia” do personagem, ele abandona o personagem para falar como ele mesmo, expressando opinião, defendendo ou mesmo apontando falhas do personagem, com o intuito de tornar mais claro para o público a realidade tanto psíquica quanto social desse personagem, ajudando assim o público a tomar partido diante das questões sociais destacadas, característica marcante do teatro Brechtiano.

A cena terminava e eu falava com o público sobre o que viria a acontecer, explicando e contando a cena que faria em seguida. Novamente evidenciava um elemento do distanciamento de Brecht. Pois destacava o fato de que se tratava de uma apresentação teatral ao invés de simplesmente embalar o espectador para que se deixe levar pelos acontecimentos acreditando na realidade mimética evocada pela cena e assim torcer pelo personagem principal como ocorre por exemplo nas tragédias clássicas de Aristóteles a qual teve sua estrutura dramática aplicada a inúmeros filmes e suas muitas aplicações e releituras feitas até os dias atuais.

Eu contava a cena inclusive para as pessoas da plateia saberem a hora de ligar e desligar o vídeo e também a hora de desligar a luz, pois quem fazia essas funções eram pessoas da plateia. Isso era feito tanto para aumentar a participação do público na cena quanto para estimulá-los a criarem a cena comigo, inclusive possibilitando o erro já que o conjunto dessas operações nunca fora ensaiado antes.

Essa segunda cena que se inicia não era uma continuação da primeira, mas uma cena independente assim como nos 18 happenings de Kaprow (apud CARLSON, 2009). Ela se inicia, com a projeção na parede, de um trecho do filme de Milton Santos baseado em seu livro: Por uma outra globalização. Em seu livro ele fala de três “globalizações possíveis”. A primeira é aquela que nos fazem crer, como uma fábula. Um mundo belo e harmonioso, onde não existem fronteiras e todos podem transitar entre países e continentes tornando o mundo uma bela aldeia global.

¹⁸ Ocorre quando um ator se relaciona com o público geralmente por olhar. A origem do termo se associa com a ideia de que existam pelo menos dois atores, um olha para o outro mudando o foco de atenção para o colega de cena que olha para a plateia, mudando novamente o foco para ela, essa mudança de foco percorre uma trajetória formando a figura de um triângulo. <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21632/12467>

Eu entro na frente da projeção como se me colocasse dentro dos acontecimentos mostrados no filme, o corpo do artista passa a ser parte do filme e da relação entre eles surgem novas possibilidades de significações. O filme trata da cidade e de como ela não serve mais para o homem, é a globalização como perversidade, a que não querem que vejamos. Então a seguir eu grito: chega! A partir disso faço uma série de movimentos ao som de uma música chinesa, misturando gestos do yoga e da capoeira. Além da própria ideia de mistura de culturas expressada na cena, busco executar movimentos mostrando beleza, harmonia e equilíbrio, fazendo uma alusão à globalização como fábula. Uma globalização para todos, receptiva, amorosa e harmoniosa. Nessa cena eu abandono a representação teatral que evoca uma realidade mimética e passo a apresentar movimentos onde o corpo expresse essa ideia de harmonia, equilíbrio e beleza, tal qual a globalização aludida.



Figura 2: imagens da segunda cena, equilíbrio e harmonia¹⁹.

Fotos por: Magno Monteiro

Em seguida eu passo à última cena, onde o palco fica sem iluminação, e peço para que alguém da plateia me ilumine. Ao pedir a alguém da plateia que me ilumine novamente faço um estranhamento. A magia da cena acalentadora da globalização “como nos fazem ver” é interrompida. É uma pessoa da plateia quem irá me iluminar com uma lanterna. Não é um equipamento de última geração nem um canhão de luz é apenas uma lanterna na mão de quem aceitar manuseá-la.

Ao iluminar a cena o espectador performer alude ao fato de que é o público quem vai iluminar a cena; é o público quem vai colocar os sentidos nesse tencionamento da

¹⁹ A filmagem desta e da próxima cena encontram-se em: <https://www.youtube.com/watch?v=vJkrYSXjGy8> acesso em 07/08/2018.

representação. Uma vez que não existem signos a serem decodificados, mas cada um é que vai colocar os sentidos na cena, de acordo com suas vidas, suas percepções, suas geografias vividas...

É dessa maneira que buscamos a abertura política tão falada por Massey (2008). Ao invés de um discurso ainda que voltado para as minorias, mas carregado pelo poder da representação, o próprio processo representativo é tencionado. Nesse momento buscamos a superação da representação. Ao invés de uma voz dizendo que o espectador está sendo explorado como fazia Brecht, o que ocorre é uma performance ritualizada que busca estimular percepções múltiplas a respeito da cena, nunca impor um significado. Ao invés de impor uma imaginação espacial carregada com suas ideias políticas, as quais, como qualquer mensagem correm o risco de se estabilizar e se tornar molar, o próprio processo comunicativo é colocado em variação contínua, devir, ao estimular múltiplas interpretações.

Assim buscamos desarticular o espaço e como dizia Laclau (apud MASSEY, 2008, p. 71) “a desarticulação é a fonte da liberdade”. Nesse caso a liberdade de criar mundos, de criar interpretações, possibilidades de se estar no mundo. O que buscamos é a abertura política, pois ao se estimular as criações de cada performer da plateia que toma papel ativo nesse processo, cada criação vem acompanhada de um posicionamento político efetivo em relação ao espaço. Portanto o objetivo de superar a representação do espaço é buscar uma abertura política.

Enquanto o performer ilumina, o outro performer reage a luz fazendo movimentos que geram sombras. Essas sombras vão ser vistas por cada um da plateia de maneira diferente, já que estão dispostos em diferentes lugares da sala, o que possibilita ainda mais as variadas percepções a respeito da cena. Dessa maneira estamos querendo tornar a percepção da cena uma multiplicidade coetânea, já que cada lugar da sala, que apresenta variações significativas na percepção da cena, irá possibilitar uma leitura diferente das sombras da cena que foi pensada com esse objetivo. Abaixo, fotos de um espectador que estava à frente e esquerda da plateia, de frente para o palco.

Na cena executo movimentos semelhantes aos de uma animal que rasteja e busca alguma coisa de vital importância. Ao encontrar esse algo, o ser se coloca de pé e ao desenrolar sua coluna o animal é um homem que encontrou algo, um trabalho, uma fonte de renda pra sobreviver. Contudo seu trabalho é humilhante, ele se submete apenas por necessidade. No fim da cena o trabalhador se sufoca com suas próprias mãos, assim como o trabalho faz com seu próprio corpo. Tira seu ar pouco a pouco. Sufocando-o dia após

dia, numa rotina sufocante e aparentemente sem possibilidade de mudança. Se fosse um teatro como no expressionismo²⁰ alemão, essas características seriam exaltadas, reafirmadas e não haveria saída, inclusive o cenário em tons negros e cinzas estaria de total acordo, mas não é assim que acaba. Pois da imposição do trabalho degradante é que surge a força da resistência, das alianças de quem sofre e não se entrega.



Figura 3: desestabilização da representação, um devir-trabalhador. Fotos por: Magno Monteiro

E é nesse momento que estamos apresentando o segundo sentido de devir proposto por Deleuze (2010), um devir que é um objetivo ao qual o performer se engaja. Um devir-trabalhador, um devir do qual todos tem uma versão, um devir minoritário universal do trabalhador e de todas as sufocações as quais ele deve suportar para viver, a condição animalésca com a qual é tratado e toda a potência de existir que daí advém.

Pois apesar de sufocado, cansado, ele muitas vezes, se reinventa para sobreviver, ele luta, faz alianças com outros, transforma sua dor em potência de vida, em criação, em resistências, É nesse contexto que Deleuze (2010) afirma que o teatro pode surgir como uma função política específica. Como um teatro menor.

Por fim o ator sai do personagem e canta uma música de capoeira. De acordo com Roberto Freire (1993) a capoeira pode ser utilizada para se trabalhar a opressão, pois a medida que a pessoa se coloca na luta diante do perigo real para seu corpo, experimentando momentos de defesa e de ataque ela trabalha as possibilidades de reagir à opressão. Trabalha os reflexos de quando se defender, quando esquivar e quando atacar,

²⁰ O expressionismo e seus representantes tinham como intuito a revelação e a representação do mundo interno, obscurecido, enigmático e estranho à realidade iluminada pela razão” Kohatsu (2013, p.114). O cenário torna-se esquemático, dando-se ênfase total ao diálogo e à representação dos atores, já que raramente há um enredo propriamente dito nas peças de vanguarda” Ribeiro (1964, p. 135). O vazio do cenário é o vazio do homem moderno, com valores estraçalhados

tornando assim o indivíduo mais apto a se relacionar com a opressão onde quer que ocorra.

A capoeira também tem uma perspectiva política, libertária.

E assim por meio da prática da capoeira vislumbramos uma possibilidade para o mundo em que Santos fala da globalização como ela pode ser, a globalização com a potência da minoridade, com toda a força de criação que advém do fato de que o devir menor é quem tem a maior quantidade numérica e também a maior força, é quem constantemente se reinventa. E assim se encerra a performance.

6.2.3- A segunda performance

Outra performance realizada por nós ocorreu no seminário de pesquisa do Programa de Pós-graduação da UFES em Geografia. A performance foi uma experimentação a partir da primeira performance buscando explorar outras possibilidades expressivas com o mesmo tema, cartografia e corpo.

A performance se inicia com um personagem, um professor, fazendo a apresentação de um mapa. O mapa do Espírito Santo com o índice de Gini representando a concentração de renda em cada município.

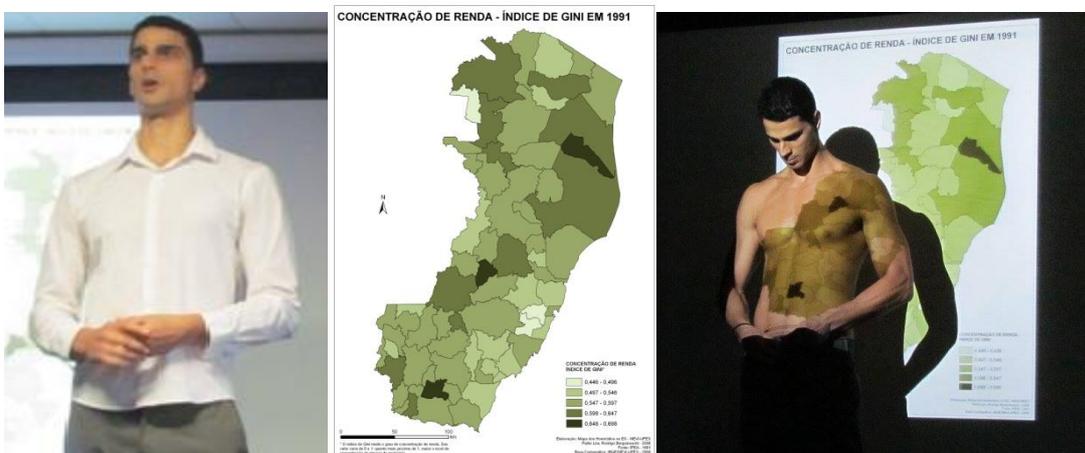


Figura 4: se despojando da representação.

Fotos por: Vitor Bessa

O performer ao evocar um personagem o faz em tom satírico como muitas vezes utilizado em diversas performances como nos afirmam Goldberg (2006) e Carlson (2009), o performer ironiza a própria representação, a mimese teatral (o Realismo de Stanislaviski) e suas limitações. O próprio performer caçoa do personagem e do processo de representação em si, das imposições destiladas por um professor bem vestido, dos comentários óbvios a respeito do mapa... Ele coloca o personagem apenas para despir-se dele, para dizer o que não quer mais, analogamente àquela representação do Espírito Santo ele também não quer mais, quer encontrar outras e para isso se despoja de ambas.

Primeiro se despe dos figurinos e da postura caricata de seu personagem, o professor, enquanto isso a projeção do mapa passa a ter seu corpo como espaço para a representação, inicialmente mais como uma superfície, depois enquanto relações, com a representação do mapa, seus conteúdos e todas as geografias vividas por esse corpo, que a partir dessas relações escolhe algumas para re-presentar no palco.

Um paralelo pode ser traçado entre a representação no teatro e também na Cartografia. A representação cartográfica tradicional, muitas vezes, cria mapas buscando uma representação mais verídica possível do mundo, contudo o mundo é irrepresentável em sua totalidade. O que se mostra é uma criação de mundo, ao escolher alguns aspectos para serem representados.

De maneira semelhante a representação teatral evoca uma realidade inexistente para o palco, levando o espectador a crer nessa realidade criada por meio do ator, sua representação do personagem e também do mundo que é o cenário no qual o personagem está presente. Ainda que nesse cenário não tenha nenhum objeto físico visível para a plateia. Portanto é uma dupla sátira à representação e suas limitações, ou imposições, já que os signos de ambas representações instituem significados. A performance pelo contrário, busca criar sentidos e significados através do contato com o público e as infinitas criações a partir desse encontro.

Outra crítica se relaciona ao fato do professor explicar o mapa simplesmente descrevendo-o, de maneira fria, como se o mapa fosse distante de sua vida, como se simplesmente representasse algo que não lhe diz respeito. O método científico muitas vezes distancia o pesquisador de suas relações com o mundo. O personagem faz alusão a essa questão enquanto descreve o mapa com a frieza e obviedade do que não lhe diz respeito.

Nessa parte o ator está representando um professor, contudo ele busca ir além dessa representação superficial, essa “casca”. Para isso o ator performer se posiciona em frente à projeção cartográfica e começa a tirar sua roupa, como se abandonasse a superficialidade do mapa representativo distante que traz informações “frias” que não dizem respeito às pessoas, nem ao próprio professor, pois nesse caso, trata-se de um mapa científico, logo sem estímulos propositais de relações de afetos, geralmente; a partir daí o mapa bidimensional passa a ter um relevo que é o próprio corpo do performer iluminado pela projeção.

Como a performance buscava pensar sobre o tempo e o espaço, passou a ter dificuldades de expressar tais condições em objetos bidimensionais como uma tela para pintura ou projeção por exemplo e encontrou no corpo do artista o próprio espaço e a duração do ato performativo o tempo e a partir disso a exploração de interação entre ambos.

Na primeira cena eu busco trabalhar a partir da Cartografia tradicional e sua representação pois utilizo um mapa no chão do palco como marcação da cena e além dessa representação espacial faço uma representação teatral. Na cena em que projeto o mapa em mim estou buscando sair da dessa Cartografia, do instante congelado e passo ao mapa como movimento. Posso chamar a performance de mapa pois estou a performar o espaço, logo colocando o mapa em movimento, expressando um processo, estimulado pelo próprio mapa projetado, porém para além dele, selecionei reverberações desse mapa em meu corpo e as re-presentei (tornei presente novamente) no palco. Dando vida ao mapa que passa a produzir cartografias estimuladas pelo mapa da concentração de renda no Espírito Santo.

O corpo se torna algo semelhante a uma tela onde o mapa é projetado. A partir daí o performer faz uma releitura do mapa projetado em si mesmo, re-presenta o mapa, agora em seu corpo, não é mais uma superfície para projeção, qual o espaço absoluto que contém elementos, mas seu corpo é o próprio mapa pois está a re-presentar o espaço geográfico ao se relacionar e recriar os elementos contidos na pretérita representação. Tal qual afirma Ciane Fernandes: “O corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se assunto da apresentação. Algo novo começa na história da dança: o corpo está contando sua própria história” (2007, p.135).

Na representação cartográfica científica a influência do pesquisador na pesquisa é tida como pequena, ou irrisória. Analogamente ao ser humano na imagem cartográfica vista de cima. Nessas imagens o pesquisador é colocado como observador acima da projeção e portanto distante do próprio espaço que habita, ou muito distante e de maneira irrisória nem aparecer no mapa, como nos afirma Massey (2008). Ao entrar na frente da representação cartográfica estou buscando um movimento diferente. Ao invés de um cientificismo neutro, uma pesquisa científica que reconheça a voz do corpo que a fez, e para isso, utilizamos a arte da performance buscando colocar esse mapa em variação contínua, estimulando cartografias múltiplas nos seus múltiplos contatos e relações com o público, venham a se efetivar ou não. Para que assim a Cartografia seja uma cartografia menor, um teatro menor, em performance.

A Cartografia transforma a superfície curva do planeta e a transforma num plano, excluindo as mãos humanas em seu método positivista. Nós fazemos o contrário, pegamos a projeção plana e a projetamos sobre o relevo de nosso próprio corpo, assumindo nossa influência na pesquisa. Além disso aquela informação distante do pesquisador, fria, pobre em afetos, passa a afetar esse corpo que, assim, apresenta aquele espaço descrito pelo mapa. Dessa forma buscamos que a performance agencie a cena e o mapa para além das representações.

Estamos assumindo que o mundo não independe de nós, mas se constrói em nossa relação com ele. Por sua vez ao exhibir essa performance para o público é ele quem reconstrói suas relações com o mundo estimulado pela performance e as geografias vividas de cada um, criando outras ainda que por si só são uma possibilidade de cartografia menor, uma vez que ao invés de imposição de valores ou ideias ou mesmo signos, a criação é que é estimulada.

O mapa deixa de estar exclusivamente na superfície e passa a fazer parte desse corpo de modo que a apresentação do espaço almeja dar voz ao espaço nas proposições de Massey, produto de interconexões, em devir, aberto, relacionando-se diretamente com a plateia que participa se relacionando com o performer e absorvendo, criando, misturando, agenciando significados que surgem desse encontro. O espaço apresentado pelo performer passa a ser interpretado e sentido por esse público que participa dos sentidos que vão sendo criados, cada um a sua maneira, uma vez que cada um tem seu próprio ponto de vista em relação ao que está sendo feito. Tanto do ponto de vista físico, pois cada um está em uma cadeira vendo a performance de diferentes locais, quanto das geografias vividas

(OLIVEIRA, 2011) de cada pessoa que vão sendo evocadas pela performance, revividas, alteradas...

A plateia dessa forma funciona como um conjunto de co-performers, tal qual na teoria cartográfica contemporânea, o observador não está separado do “objeto” observado, eles se relacionam, se compõem, recriam.

Ao mesmo tempo em que o corpo compreende um mapa, pois está apresentando um espaço, ele produz mapas de intensidades no público, os mapas de Deleuze e Guattari, rizomáticos, conectáveis, misturáveis, quem assiste participa criando esses mapas em seu corpo, a partir do encontro com o corpo do performer. Portanto está a ocorrer uma cartografia a partir de uma Cartografia.

Além disso, o pesquisador assume que seu trabalho artístico e científico não é neutro. Pois diferente do mapa tradicional onde não se veem as mãos que o fabricaram, nem os grupos que estão por traz com suas intencionalidades, nessa performance o pesquisador está lá. De corpo e alma. Não tem como dizer que utilizou um método neutro, que não houve envolvimento, pois seu corpo está lá, vivo, presente e gritando para os olhos.

Desse modo as imaginações espaciais do “espaço dos estruturalistas” que Massey (2008) critica podem ser tencionadas. Na performance o mapa não pode ser homogêneo pois ele é criado a partir dos encontros com cada pessoa presente, buscando também a desarticulação, tão almejada por Laclau na obra citada por Massey, como sendo a fonte de liberdade. Nessa direção encontramos valiosa contribuição em Fonseca e Kirst (2003):

Acontece que a linguagem, como o cérebro, está ligado ao corpo, que não se exprime simplesmente de maneira racional, mas através das potências de viver, das potências expansivas, de liberdade que o autor (Deleuze) chama de afetos. Portanto a vida afetiva se torna uma das expressões da ferramenta de trabalho encarnada no corpo (FONSECA e KIRST, 2003, p. 141). Grifo nosso.

E são esses afetos que formam os mapas, que ressignificam as ideias, que produzem imaginações espaciais pois o corpo, já atentava Deleuze (1997) é gerado pelas ideias e histórias de corpo. E assim como os dramaturgos que valorizavam o corpo como Grotowski, Barba e Artaud, fazemos coro ao defender que as palavras são traiçoeiras ou insuficientes quando o corpo quer se expressar e por isso buscamos expressões onde o próprio corpo encontre sua linguagem, sua expressividade, mas sem a mordça gramatical

da língua. Como o corpo poderia dizer o que se passa em seu interior? Em suas relações espaciais? Foi o que passamos a experimentar.

Nas duas primeiras performances apresentadas buscamos utilizar técnicas de Brecht como o gestus social, o distanciamento; técnicas de Grotowski, do teatro pobre, o corpo dilatado, a pré expressividade; o teatro da crueldade de Artaud, seu ritualismo, ainda que superficialmente; elementos do happening; zombamos do realismo, da representação, buscando supera-la.

Ao usar o teatro brechtiano como crítica da representação e na cena seguinte utilizar uma performance estou aludindo ao meu próprio processo de mudança do pensamento saindo dos signos e representações, ainda que buscando supera-los, para uma concepção espacial em devir que é a de Massey, a qual se baseia em Deleuze e Guattari. Durante a qualificação fui questionado de o porquê permanecer na crítica se podia ir além.

6.2.4- A terceira performance

Passamos a experimentar uma performance, na qual não tenha mais representação, mas que o corpo guiasse o próprio processo de experimentação. Fui percebendo que o corpo pode puxar o processo comunicativo, que deixando-o guiar os movimentos, a mente traz memórias, imaginações, pensamentos a partir dos movimentos que o corpo quer fazer. Percebemos que o corpo envia sinais a nós mesmos, o tempo todo, mas o foco nas palavras faz com que as vozes corporais fiquem em segundo plano.

A cidade chama, seduz, clama, sufoca, embriaga... Distrai com suas propagandas luminosas, sua chama que comprime e inflama nossos egos, nos mantendo ocupados olhando o mundo criado por nós, nossa reinvenção de ambiente, bela, sem os esgotos, sem o lixo absorvido e saturado pelo corpo que padece, enfraquecido, esquecido ou superestimulado visando o inatingível.

Como a maior parte de nossa vida ocorre na cidade achamos que as espacialidades citadinas fossem um bom assunto para o corpo dialogar. Afinal as influências da cidade em nosso corpo são imensuráveis. Desde os momentos de tranquilidade em algum lugar escondido dentro da própria cidade até os maiores estresses aos quais o corpo é levado

além do limite do saudável ou suportável onde ele se reinventa, tudo ocorre, na maior parte do tempo, na cidade.

Assim encontramos em Michel Agier (2011) um bom ponto de partida para pensar sobre a cidade. Mais especificamente sobre o que faz a cidade. Pois muito mais do que a cidade, nos interessa o espaço, no qual o corpo se relaciona compondo-se juntamente. O autor parte da pergunta: o que faz a cidade? Pois lhe importa o efeito da cidade sobre o ser humano e não a cidade exclusivamente.

De maneira semelhante achamos mais importante a relação de construção do espaço onde a cidade tem influência gritante, mas que o diálogo parta do corpo para evidenciar essa construção espacial onde o corpo muitas vezes é ignorado. Como nas imagens cartográficas de satélite por exemplo, onde a escala utilizada faz com que as pessoas, e o próprio criador do mapa fiquem, diluídos homeopaticamente na imagem.

Portanto passamos a experimentar a criação de um mapa em movimento feito pelo corpo em cena. Uma vez que o mapa é compreendido como uma leitura de mundo, ou melhor uma criação de mundo a partir do ponto de vista de alguém ou algum grupo. Então buscamos deixar que o corpo apresentasse suas espacialidades a partir dos efeitos que a cidade lhe causa. Buscamos assim um mapa da cidade. A princípio buscamos mapear as cidades em geral. Mas percebemos uma influência preponderante da cidade onde estamos há muito tempo.

Claro o corpo traz memórias e marcas das viagens, vivências, alegrias e assaltos vividos em outras cidades, mas percebemos a influência grande da cidade de vitória em nosso corpo ainda que muitas outras cidades tenham algo semelhante, ainda que nunca tivéssemos ido até elas. E que em cada parte da cidade o corpo se coloca de certa maneira. Em cada contexto espacial existe uma reverberação corporal. Num ambiente hostil o corpo se comporta de maneira muito diferente de um ambiente aconchegante. E assim deixamos o corpo falar.

O vídeo do Milton Santos utilizado na primeira performance trata da cidade, projetamos esse vídeo na parede, e ficamos em frente ao vídeo a fim de potencializar as imagens. Pois o vídeo teria um resultado sobre as pessoas, a performance sem o vídeo teria outro ainda, e a performance sob as projeções do vídeo teriam outros ainda.



Figura 5: Performance na Má Companhia²¹

Fotos por: Filiph Broeto

E foi a partir desses experimentos que apresentamos a performance “cartografias do corpo” no dia 27/10/2017, como exposto acima, dentro do festival de teatro “Mostra Off Proibidão”. O festival apresentou além dessa performance, diversos trabalhos de grupos de artistas ou solos que ocorreram paralelamente ao Festival de Teatro de Vitória. Um dos objetivos desse festival é protestar contra a escolha de espetáculos considerada tendenciosa por muitos artistas capixabas de modo a valorizar mais espetáculos, grupos e artistas de fora do estado. Essa valorização pode-se perceber pelo cachê pago aos artistas, horários de apresentações mais adequados, dentre outras características.

²¹ A filmagem desta cena encontra-se em <https://www.youtube.com/watch?v=IU1GyT-cZF0> acesso em 07/08/2018.

Por isso um coletivo de artistas e grupos faz esse festival já há algum tempo durante os mesmos dias em que ocorre o festival de teatro de Vitória, tanto levantando a discussão sobre o tratamento recebido pelos artistas do Espírito Santo desvalorizados em relação aos artistas de fora do estado reafirmando uma lógica onde o que vem de fora e das cidades maiores tem mais valor, quanto buscando maiores acolhimentos e estímulos à arte capixaba, que sofre com o descaso do governo.

Outro estímulo tanto à ocorrência do festival quanto do próprio tema foram as recentes ondas de protestos em relação as artes que ocorreram no país buscando censurar as artes que muitas vezes foram colocadas como pornografia, por diversas pessoas tanto na internet quanto em outras mídias. Por essas características menores do festival, achamos que seria um ótimo espaço para a apresentação da performance criada.

Nessa performance buscamos experimentá-la sob a influência de um diretor de teatro, mais especificamente diretora, foi a atriz, diretora e dramaturga Margareth Galvão quem nos auxiliou nesse processo fornecendo uma direção, algo que ainda não havíamos experimentado. A direção dessa respeitada figura do teatro capixaba trouxe significativas contribuições tanto para o conceito da cena quanto para a discussão entre, Cartografia e Arte.

Nessa performance não utilizamos personagem. Tudo o que fazemos, fazemos em nosso próprio nome. É nosso corpo quem tem a palavra, para falar sobre o que lhe faz a cidade. Utilizamos uma série de movimentos que exibissem equilíbrio, sua busca a todo custo, o desequilíbrio em que muitas vezes se cai. Levando o corpo aos seus limites. As diversas espacialidades vividas na cidade, de modo que o corpo era protagonista de toda a cena.

Algumas coisas não funcionaram bem nessa apresentação. Primeiro o som da fala de Milton Santos estava baixo demais e acabou ficando apenas como um ruído de fundo, o que por um lado dificultou a compreensão do que ele dizia mas por outro favoreceu a audição da respiração do performer que se tornou mais presente na cena. Outro elemento que não funcionou foi a projeção que ocorreu numa parede escura, o que dificultou a visualização das imagens tanto na parede quanto no corpo do performer, devido a falta de nitidez da imagem e pouca iluminação do ambiente.

Contudo esses contratempos fizeram da performance o que ela é, viva, imprecisa, com elementos inesperados, com a surpresa tão presente no espaço, o acaso, o imprevisível. De modo que a apresentação que buscava ser a versão final da performance feita para complementar esse texto, acabou sendo o estopim para mais uma apresentação.

6.2.5 A quarta performance

Fomos convidados para apresentar nosso trabalho no Colóquio 50 anos – Reverberações de maio de 1968 na França e no Brasil, que ocorreu durante os dias 22 a 25 de maio de 2018 no Cine Metrópolis na UFES. No dia 25 de maio apresentamos a última versão da performance feita para complementar esta dissertação, no final da noite como um encerramento do colóquio.

Buscando ampliar as possibilidades de produção de afetos, mantivemos apenas a narração de Santos a respeito da cidade e trocamos o vídeo pelos últimos cinco minutos de um documentário cujo título é “a servidão moderna” veiculado pelo *youtube*.

Pois a partir do encontro do corpo com as projeções, a voz narrativa deslocada de seu elemento narrado e a respiração do performer, buscamos aumentar as possibilidades de reverberações no público de imagens, afetos, sensações... algo parecido com o que Kaprow (apud CARLSON, 2009) chama de *collage*, que era a justaposição de cenas ou elementos que não necessariamente tivessem alguma relação entre si, mas que a partir da associação entre elas, possam vir a ter sentidos que de outra forma não seriam possíveis, associada com a ideia de *mixed media* que é a exploração de mídias mistas visando criar sentidos a partir dos encontros e atravessamentos das mesmas.

Nesse mapa ou nessa performance não utilizamos palavras, apenas sons da respiração do performer, ora subsumido pelas palavras de Milton Santos em seu filme, assim como as vozes numa avenida movimentada, ora se associando aos sons do vídeo e criando novos sentidos, de sorte que o corpo fala pela respiração. Assim como dizia Artaud (1996), cada estado afetivo, cada sensação tem uma respiração correspondente.

Cada sentimento, cada intenção, exige uma respiração adequada, e buscar movimento é também, buscar as respirações que sustentem esse movimento.

Como a performance se trata de criar imaginações espaciais menores a partir dos afetos provocados pela cidade, a performance se inicia com o performer de sunga pedindo para que o público escreva nele, nomes de cidades, as quais se tenha alguma relação de afeto, não somente afeto de sentimento, mas afeto no sentido de Rolnik (2006), cidades que lhes afete de alguma maneira, e as pessoas escrevem então o nome de várias cidades no corpo do artista que fica cheio de nomes.

O performer executa sua ação. Os nomes ali escritos são um pouquinho dos afetos sofridos pelo público, que participa da performance fazendo a toponímia afetiva no corpo



Figura 6: performance no colóquio reverberações de maio de 68

Fotos por: Vitor Bessa

do artista que por sua vez executa uma ação que irá provocar outros afetos, dos quais o público performer participa novamente retrabalhando os afetos a partir da apresentação

dos afetos do artista. Objetiva-se uma multiplicidade coetânea, de afetos em devir, que são possíveis, somente se o público se permite ser afetado.

Contudo não é a toponímia quem dirige os afetos, é o próprio corpo do artista que assume ser influenciado pelas cidades e agora regurgita, sensações, intenções, memórias, imaginações, afetos...

Por fim o artista, completamente suado, com os nomes sendo apagados, se observa. Seu corpo coberto por muitos nomes de muitas cidades, que trazem consigo imagens diversas a respeito de cada uma, ele então começa a apagar com a mão os nomes escritos em seu corpo, como se quisesse reinventar nomes, afetos, relações, imaginações, como se quisesse abrir as imaginações, criar, mas de maneira que o corpo seja valorizado e não a cidade.

7- Concluindo

O que nos motivou inicialmente a enveredar por essa pesquisa foram, principalmente, alguns dos desafios lançados por Doreen Massey em seu livro: pelo espaço. Além do próprio livro ser considerado por nós uma grande obra, suas provocações com relação ao espaço, sua defesa em relação a uma maior atenção para com o espaço, sua visão de espaço alternativa e sobretudo os desafios lançados à Cartografia calaram fundo em nós de modo que fomos capturados por desejos de se trabalhar, experimentar e viver algumas dessas questões. Junte-se a isso as provocações da professora Dra Gisele Girardi que nos estimularam e auxiliaram em nossos primeiros e desajeitados passos.

Buscamos pensar o espaço a partir das proposições de Massey e todos os desafios que isso implica. Aglutinamos nossas vivências, nosso corpo, nossos estudos, desejos e tudo que experimentamos ao longo de nossa vida vislumbrando pôr em prática tais concepções espaciais. Apesar do caminho percorrido andamos muito menos do que esperávamos, o que não chega a ser completamente uma insatisfação, mas um novo estímulo a percorrer outros e outros caminhos possíveis. Pois tal qual o espaço apresenta conexões que podem ser efetivadas ou não, experimentamos algumas, todavia deixamos muitas mais apenas como possibilidades.

O método da cartografia se mostrou um aliado encorajador, contudo como tudo que se experimenta, tem todas as alegrias e insatisfações de ser utilizado de maneira inexperiente. Entretanto não percebemos método melhor para o tipo de pesquisa almejada.

Com relação à Cartografia e seus desafios lançados por Massey, longuissimamente distante de respostas, obtivemos experimentações e vivências que indicam caminhos a serem seguidos. Em verdade penso que o trabalho serviu mais para evidenciar o debate apresentando-o e chamando atenção para as questões levantadas pela autora. Possivelmente o corpo do artista ao apresentar o espaço geográfico apresenta uma visão de mundo que não objetiva impô-la e nem conseguiria já que não existem signos como nas linguagens cartográficas e teatrais tradicionais onde os significados são decodificados para a compreensão dos seus conteúdos.

Por conseguinte o corpo em performance pode apresentar o espaço sem representá-lo, o que por si só já é um estímulo a criação de sentidos e o mais importante, apresenta uma abertura política para o espaço que passa a fazer sentidos nos encontros com o público que dessa forma se torna co-performer. Isto posto, acreditamos que conseguimos mostrar o espaço como aberto; como uma multiplicidade coetânea já que os múltiplos sentidos vão sendo criados de maneira diferente nos diferentes contatos com pessoas da plateia que vão sendo criados e recriados ao mesmo tempo.

Além disso ao apresentar o espaço com o corpo não o estamos colocando como superfície, que é uma das críticas de Massey aos mapas da Cartografia. O espaço é mostrado como produto das múltiplas relações com o próprio corpo do artista e ainda do encontro desses sentidos com os diferentes corpos do público. Portanto aquela visão de cima da cartografia que mostra o espaço como uma horizontalidade não ocorre na performance.

Uma possível possibilidade para se mostrar o espaço enquanto multiplicidade coetânea seria utilizar outros performers na cena. Pois cada um apresentando sua visão de espaço poderia ser um estímulo a percebê-lo como múltiplo e produto de inter-relações já que os performers teriam que se relacionar de alguma maneira em cena.

Outro elemento que acreditamos ter tocado com as performances foi apresentar o espaço valorizando os fluxos, as relações e processos ao invés de coisas inertes. Mais uma

vez pensamos que isso seria ainda mais evidente se houvessem outros performers em cena. Pois como afirma Massey (2008, p.163) “(...) mapas não devem pretender impor sincronias coerentes”.

A autora coloca ainda que “finalizações em aberto e histórias em curso são verdadeiros desafios para a cartografia” (MASSEY, 2008, p.161). Talvez a performance possa passar a ideia de que o espaço está sempre sendo feito, uma vez que a performance tem sua duração interrompida, mas está sempre em processo, ela não acaba no final do ritual, é apenas uma pausa, para voltar a estar viva em outro espaço-tempo. O caráter de imprevisibilidade do espaço também se torna presente na performance pois por mais que se ensaie, durante o ritual aparecem acontecimentos e situações inesperados, assim como em qualquer teatro, forçando o performer a se relacionar com o imprevisível, esse é outro elemento destacado pela autora que afirma que os mapas tradicionais não o apresentam.

Outra questão ainda que pensamos ter colocado com a performance foi a de mostrar o espaço e tempo como inseparáveis, já que a apresentação é feita no próprio espaço, seja um palco, um cinema um auditório e tem um tempo de duração, bem diferente de um instante congelado no tempo onde todas as coisas são dadas umas já diretamente em contato com as outras; outra crítica de Massey.

Penso que um ponto de valor do trabalho tenha sido o estímulo ao diálogo com as questões propostas, a disseminação dessas questões com quem viu e participou das performances, estímulos ao pensamento a respeito do espaço, da Cartografia e do corpo. Além de nos possibilitar ouvir opiniões diversas, sempre enriquecedoras, de pessoas de diferentes áreas que se propuseram a compartilhar conosco seus pensamentos e que ainda hoje nos encontram em diversos e inesperados lugares para compartilhar esses afetos, mostrando que mesmo tempos depois essas performances reverberam de alguma maneira em seus corpos. O que é considerado por nós como um sucesso da performance, considerando os tempos em que vivemos onde alcançar o outro, afetá-lo, é cada vez mais difícil.

Portanto acreditamos que conseguimos expressar, ou melhor, apresentar pensamentos a respeito do espaço e que estimulamos imaginações espaciais sem impor as nossas, mas claro, sem nenhuma neutralidade onde nosso posicionamento político se fazia presente, contudo como a própria performance não impõe pensamentos espaciais, mas os estimula a partir dos encontros, conseguimos causar afetos diversos o que pôde

ser observado a partir dos retornos dados pelas pessoas, não só após as performances, onde sempre tínhamos um tempo reservado para a discussão, quanto depois, nas ruas, festas e supermercados onde pessoas nos procuraram para dividir suas afetações.

Outrossim foi a potente relação entre Arte e Geografia na proposição de estimular o pensamento sobre o espaço, sobre a arte, sobre a Cartografia, sobre como imaginamos o espaço, sobre como estamos criando mundos coletivamente e quotidianamente. Percebemos que a performance ao utilizar o corpo para apresentar o espaço geográfico, tem um grande potencial a ser explorado, indicando por si só, tanto um resultado satisfatório da pesquisa quanto um caminho a ser percorrido com maiores profundidades. O que pretendemos continuar experimentando.

Portanto, longe de respostas, encontramos experimentações, vivências, diálogos que nos enriqueceram e estimularam a trabalhar algumas questões propostas, que ao serem trabalhadas levaram a formulação de outras ainda, constituindo novos desafios e possibilidades de exploração. Logo ao invés de silêncios trazidos por boas respostas, o que jamais buscamos, encontramos inquietações e desejos de aprender mais, experimentar mais, viver mais.

8- Bibliografia

- AGIER, M. **Antropologia da Cidade**: Lugares, Situações, Movimentos. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda Ed., 1996.
- ADORNO, T. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.) **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986 (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- AZEVEDO, A. F. Desgeografização do corpo. Uma política de lugar. In: AZEVEDO, A. F.; PIMENTA, J. R.; SARMENTO, J. **Geografias do corpo**: ensaios de geografia cultural. Porto : Ed. Figueirinhas, 2009, p.31-80.
- BARROS, R.; PASSOS, E. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina 2012.
- BAUSCH, P. Dance, se não estamos perdidos. Folha de São Paulo, São Paulo, 27/08/2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>> acesso em 15/05/2017.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BAUMAN, Z. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BORNHEIM, A. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro : Graal, 1992.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CAZETA, V. As coreo-geo-grafias em Pina: para fazer a Geografia dançar. **Entre-lugar**, Dourados, MS, p.19-31, ano 4, n.7, 1. Semestre de 2013.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thaís Nogueira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COELHO, W. **Antonin Artaud**: a linguagem na desintegração da palavra. 2005. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COSTA, R. H. **O mito da desterritorialização**: do fim dos territórios à multiterritorialidade. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CRAMPTON, Jeremy. W.; KRYGIER, John. Uma introdução à Cartografia Crítica. In: ACSELRAD, Henri (Org.). **Cartografias sociais e território**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, 2008. (Coleção território, ambiente e conflitos sociais; 1), p.85-111. Disponível em <www.etern.ippur.ufrj.br/publicacoes/58/cartografias-sociais-e-territorio>.
- CRESPO, R. A. Cultura e ideologia. In: TOMAZI, N. D. (Org.) **Iniciação à Sociologia**. São Paulo: Atual, 1993.

DEL CASINO JR; V. HANNA, S. P. **Beyond the “binaries”**: a methodological intervention for interrogating maps as representational practices, **ACME** An International E-Journal for critical Geographies, 2006, v. 4, n.1, p. 34-56.

DELEUZE, G. **crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.

_____. **Espinosa**: filosofia prática. Trad.: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). São Paulo: Ed. 34, 1995b.

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. (trad. Aurélio Guerra Neto et al). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 146

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

QUEIROZ FILHO, A. C. O que pode uma Geografia como corpo que dança. *Geografares*, 2016, p. 11-20. Disponível em <<http://www.periodicos.ufes.br/geografares/article/view/14824/10852>>

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras/ Penguin, 2011.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes 2006.

GIRARDI, G. Apontamentos para uma cartografia da Cartografia Geográfica brasileira. **Revista da ANPEGE**, v. 7, p. 237-250, 2011.

_____. Política e Potência das Imagens Cartográficas na Geografia.

In: **Colóquio Internacional “A Educação pelas Imagens e suas Geografias”**, 2, 2011, São Paulo.

_____. A cartografia na geografia contemporânea, um território em desfazimento: estudo de obras de Gilles Deleuze e Felix Guattari em diálogo com imagens cartográficas. In: **Colóquio Internacional “A Educação pelas Imagens e suas Geografias”**, 3, 2013, Vitória.

_____. Aventuras da leitura de mitos em mapas. **Geograficidade**, Vitória, v3, p. 22-30, 2013.

_____. Cartografia: entre o não estabelecido e o não mais suficiente. **Ra’e Ga**, Curitiba, v.30, p.65-84, Abril/2014.

_____. Mapas alternativos e educação geográfica. **Percursos**, Florianópolis, v. 13, n. 02, pp. 39 – 51, jul./dez. 2012.

- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Editora perspectiva, 1987.
- GOMES, M. C. A. Velhos mapas, novas leituras: revisitando a história da cartografia. *Geosp*, nº 16, pp. 67 - 79, 2004. Disponível em: <http://www.repositorio.fjp.mg.gov.br/handle/123456789/196>, acesso em 15/07/2017.
- GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. 7ª edição, Rio de Petrópolis, RJ: Vozes 2005.
- FERREIRA, J. P. G. **Máquina de guerra e aparelho de estado: a geo-filosofia de Deleuze e Guattari em Mil Platôs**. 195 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.
- FREIRE, R. **Soma: uma terapia anarquista**. Volume 3. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara/Koogan,, 1993.
- HAESBAERT, R; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. Rio de Janeiro, 2009, disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/download/74/72>> acesso em 20/07/2017.
- HARLEY, J. B. Deconstructing the map. **Cartographica**, v.26, n.2, pp.1-20, 1989.
- KITCHIN, Rob; PERKINS, Chris; DODGE, Martin. Thinking about maps. In: KITCHIN, Rob; PERKINS, Chris; DODGE, Martin (Orgs.). **Rethinking maps**. New York: Routledge, 2009. Cap. 1, p. 1-25.
- KOHATSU, L. N. **Cinema expressionista alemão: o estranho, o Estranhamento e o efeito de estranhamento**. 2013, Artigo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP).
- LAMA, J, P. La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma Cartografía y máquinas, releendo a Deleuze y Guattari. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 121-145, set./dez. 2009.
- MARX, K. **O Capital: Volume I**, São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MASSEY, D. Massey, D. 1999. Power-Geometries and the Politics of Space-Time (Hettner-Lecture 1998).Heidelberg: Departamento de Geografia da Universidade de Heidelberg.Tradução: Rogério Haesbaert.
- MASSEY, D. **Pelo Espaço: Uma Nova Política da Espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- NEVES, H. **O mapa ou um estudo sobre representações complexas**. Visões Urbanas - Cadernos PPG-AU/FAUFBA Vol.V - Número Especial – 2008
- NOBRE, J.; PEDRO, R. Reflexões sobre possibilidades metodológicas da Teoria Ator-Rede. Cadernos UNIFOA. Volta Redonda, ano V, n. 14, dezembro 2010.
- NUNES, C, X, Geografias do corpo: por uma Geografia da diferença. Porto Alegre: IGEO/UFRGS, 2014. Tese (doutorado).
- OLIVEIRA JR., W, M. A educação visual dos mapas. **Revista Geográfica de América Central** Número Especial EGAL, 2011- Costa Rica II Semestre 2011 pp. 1-20
- _____. Mapas em deriva: imaginação e Cartografia escolar. **Geografares**, nº12, p.01-49, Julho, 2012.

- REICH, W. **A função do orgasmo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.
- RIBEIRO, L. G. **Cronistas do absurdo: Kafka Büchner Brecht Ionesco**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor S.A, 1964.
- ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; editora UFRGS, 2006.
- ROLNIK, S. **Pensar a partir do saber-do-corpo: uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial**. São Paulo 2015, disponível em: <<https://vimeo.com/173605359>>, acesso em 7/7/2018.
- ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectivas, 2012.
- STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ROUBINE, J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- WOOD, D. Cartography is dead (Thank God!). **Cartographic Perspectives**, n. 45, pp. 4-7, 2003.
- WOOD, D; FELS, John. Design on signs/myth and meaning in maps. **Cartographica**, v. 23, n. 3, p. 54-103, 1986.

ia ser maneiro, ia me divertir a beça, eu ia ser tipo o síndico, TIM maia, chama o síndico, TIM maia, opa, vamu embora que o foco é outro, já passei du ladu da casa do palmitinho, bixu doido, vejo outra padoca que nunca fui, um vigia de carros bem neguinho com cara de favela, passo na pracinha, vejo o banestes penso se não tenho que pagar nada? Se preciso sacar alguma grana... sigo sem ser atropelado mas toda hora... Quase! De olho em todos os lados ouvindo todos os barulhos, quais carros estão passando, se o ronco for grosso é ônibus, e não me cabe junto com eles aqui na rua, vou ter que parar, por enquanto vou indo, vejo a pracinha onde morei alguns anos, mas não na praça, na frente dela num apartamento é claro, sigo do lado, ih é aquele prédio que era um motel- puteiro sei la, foi demolido e já construíram outro, muito mais doido, bonito, com vidros azuis, passo pela rua tranquila e com arvores, Hélim turbina mora por aqui, enfim a rua do canal: já barrusquei muito por aqui, de olho no sinal atravesso a pista porque vem carro e na contramão passo o sinal olhando para ver se não vem nenhum maluco tentando pegar o ultimo segundo do sinal amarelo e entro na frente dos carros da outra mao que acabou de abrir e os motoristas de traz buzina pros da frente que tão lerdando, sem saber que eles tão me esperando passar porque não querem me matar, dou um gás pros motoristas verem que não to de bobeira e chegando perto da esquina vou bem rápido e faço a curva bem aberta a fim de curvar bem rápido, mas sem ser surpreendido por algum ciclista desorientado que desça muito rápido, mas não vem ninguém, sigo apressado subindo a ponte Ayrton Senna, o sol ta forte, os pescadores tão tudo de óculos escuros em cima da ponte olhando atentamente pra água como se o canal de Camburí ocultasse segredos que por frações de tempo se evidenciassem para olhares mais atentos, terminei de subir agora é só relaxar e descer a ponte, calma ae respiração, calma que o pior ainda nem começou, desço bem rápido e no final da ponte dou uma viradinha rápida para a direita (eu pegava uma menina que quando eu vinha por aqui descendo rápido, de propósito é claro, ela morria de medo e se encostava no meu peito buscando abrigo, aí eu curvava na maior segurança e ela sempre dizia, morro de medo quando você faz isso, detalhe que eu fazia isso todas às vezes, e ela também. Agora é só a rua de bloco soltos, essa rua é muito apertada e ta sempre cheia de mães gatas trazendo seus filhos pra escola e param o carro no meio da rua. A bicicleta aqui é tipo um disco voador, de tão rápido perto dos carros. Agora to chegando, será que eu to muito atrasado? Guardo a bicicleta no bicicletário evidenciando minha pressa, bem o mestre não gritou comigo, não devo ta muito atrasado, vou passar pela roleta da academia e tento dar um boa tarde pra menina da recepção que às vezes sorri e responde mas às vezes me ignora, por isso me certifico de que ela esta me

vendo antes de falar qualquer coisa, boa tarde, eu trouxe o cheque pra pagar a academia mas to atrasado posso acertar na saída, ela libera faço a reverencia pra entrar no tatame, fecho a porta a galera já ta la treinando enquanto, uns batendo papo sossegado relaxação sem treinar outros sofrendo com o treino pesado. Guardo minhas coisas e vou botar a atadura, o mestre como quem não quer nada chega do meu lado e da um soco não muito forte na minha barriga e diz: ta atrasado! Eu acelero o processo e menos de um minuto depois ele olha e eu to colocando a outra atadura, ele berra: porra bixu cinco minutos pra botar uma atadura? Caralho bixu! Então alongo e começo o treino PA PA PA pu boa PA PA PA pein borá Iuri ta muchibando PA clã clã PA insfun isfun isfun porra esses dois minutos não acabam nunca? Insfum insfum insgum insfum insfunm borá iuri se ta igual um camêlo, vamo vamo iuri sssshhhplaaah sssshhhplaaah caralho agora meu pulmão ta no limite meu coração já ta no meio do peito empurrando o externo pra fora! Pronto descansa fazendo abdominal, ufa que beleza vou poder respirar, chega aew Juliano pega a manopla. Iuri oh: jab direto, cruza, cruza, upper, swing, esquiva de direita cruza cruza, peito de pé, peito de pé swicht cobertura de dentro pra fora e high kick pegou? Não da pra fazer de novo? Caralho bixu vou ter que te explicar quantas vezes? Repete jab, direto, cruza, cruza, upper, swing, esquiva de direto cruza, cruza, peito de PE, peito de pé, swicht cobertura e high kick valendo. Pá pow pei pei plááá. Pá pow pei pei pláááááá. É isso aí ta treinando direito, ei você aí anda logo si fica muchibando assim vai ficar mole igual o iuru, pla plem pla pla insfun insfun insfum toma água e volta, agora é só abdominal e alongar aaaar aaaar nisso eu sou bom, e aew mermão treinozinho do laecio... Vocês devem ta pensando o que isso tem a ver com cartografia? Mas vai vendo! Alongo, faço reverência, saio do tatame, deixo o cheque, falo tchau enquanto assino o recibo vejo uma super gata de bunda pro alto, porra essa daí é aleijada, puta que pariu, pego o bike sem cadeado, ninguém quis. Saio na rua de bloquetes, vejo a outra academia subo a ponte, vejo os pescadores. Será que eles comem o peixe desse canal? Não é possível? Eles devem vender, desço devagar na esquina porque pode vim algum maluco curvando fechado, tomo cuidado com os carros vou pedalando sem as mãos tranquilo, passo na praça, vejo os puliça incaro pra mostrar que não devo nada sou um cidadão de bem, passo nos guardinha da mata da praia tranquilo tudo igual, olhando as folhas caírem, e fico pensando, bem isso não é pra mim não, os caras ficam aí não fazem nada são explorados, recebem quase nada inda tem que sustenta a família, to fora com o salário desses caras eu nun banco nem a gata que eu quero pegar quem dirá fazer a mágica de sustentar uma família. Passo na obra, já acabou o expediente, esses caras param de trabalhar cedo, esses,

sim encerram o dia logo, sexta feira intaum eles quase num se mexem, você sabe que tão vivo porque tão em pé porque se tivesse deitado ia dizer que já morreu, eles nem respiram pra não cansarem, passo no meio da obra agora num tem ninguém olhando, até pulo por cima do cano dobro a rua e chego em casa aaaaaah agora é só relaxar, mas rapidinho porque eu tenho que ir pra aula.