



031

Imagem da
performance
Rubra Fluidéz.
Fonte: Laboratório
de Pesquisa em
Performance
Arte e Cultura
(LAPARC//UFSM)

Gisela Reis Biancalana
Doutorado (2010) e Mestrado (2001) em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP e Bacharelado em Dança (UNICAMP, 1991). Atua na área de Artes com foco no corpo em estado de Arte, performance e processos colaborativos. Professora Associada no Curso de Dança da UFSM pelo qual foi responsável pela criação e implantação exercendo a função de coordenadora. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGART/UFSM) desde 2010. É líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura-CNPQ e coordena o Laboratório de Performance, arte e cultura (LAPARC). Realizou pós doutorado na De Montfort University, UK investigando processos colaborativos. giselabiancalana@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-7153-0197

"CO": prefixo latino que traz consigo o sentido de "com"

"CO": Latin Prefix that carries a sense of "WITH"

Resumo: O trabalho aponta os desafios da criação CONjunta e apresenta duas performances artísticas, *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidéz*, desenvolvidas por integrantes do Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC/UFSM). Ao discutir as práticas de colaboração e entrecruzamentos de saberes, ou seja, "saberes-fazer advindos das experiências conjuntas", desenvolve o pensamento sobre o termo colaboração em artes e o modo de fazer arte junto, debruçando-se nas considerações do norueguês Florian Schneider, da boliviana Maria Galindo, entre outros, assim como a evidência de outros termos que versam sobre a produção artística com autoria compartilhada.

Palavras-chave: Criação CONjunta; Performance; Colaboração; autoria.

Abstract: *The work points to the challenges of joint creation and presents two artistic performances, Aqui ou AliXo and Rubra Fluidéz, developed by members of the Research Laboratory in Performance Art and Culture (LAPARC of the Federal University of Santa Maria/UFSM, Brazil). When discussing the practices of collaboration and knowledge intersections, which is "[the] know-how arising from joint experiences", the paper reflects on the term 'collaboration in the arts' and ways of making art together, considering Norwegian author Florian Schneider and Bolivian Maria Galindo, among others, as well as other terms that deal with artistic production with shared authorship.*

Keywords: CO; Joint creation; Performance; Collaboration; authorship.

A composição de obras performativas na arte contemporânea tem se deparado, entre outras questões recorrentes, com o desafio da criação CONjunta. Na esteira desse pensamento, fervejam termos que, de algum modo, advêm dessas práticas. Entre essas proposições encontram-se os COletivos e os COLaborativos como termos frequentemente assumidos no campo das artes para caracterizar modos de operar em grupos ou via colaboração, via participação, entre tantas, absorvendo inúmeras formas de atuação. O prefixo de origem latina CO significa, a princípio, COM e reverbera-se em noções que remetem às ações COMpartilhadas, ou seja, àquelas que de algum modo envolvem mais de uma pessoa. Esse tipo de trabalho vem sendo discutido no âmbito de diversos campos de conhecimento, como educação, filosofia, entre outros, por suas qualidades dialógicas multiplicadas, seu caráter antiautoritário e sua postura acolhedora da diferença sem supressão de singularidades. Portanto, nas artes torna-se fundamental refletir sobre esses saberes-fazer que urgem abordagens dinâmicas transbordando antigas fronteiras agora borradas por atravessamentos constantemente mutantes. Há um manancial de transformações ocorrendo no mundo contemporâneo, sobretudo nas últimas décadas, no qual se insere a arte contemporânea. Este texto reflexivo vai se debruçar sobre como têm repercutido os trabalhos artísticos em conjunto nas artes performativas em relação com a antropologia, edificando-se um campo de conhecimento transversal de diálogos socioculturais. Para tal, o texto evoca duas performances artísticas desenvolvidas por integrantes do Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC) do Centro de Artes e Letras (CAL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Atualmente, as pesquisas voltadas para poéticas da criação na arte contemporânea acabam perpassando discussões que reverberam as tentativas de superação dos desdobramentos da modernidade e sua postura calcada em verdades absolutas. Sobretudo, os discursos de resistência têm focado diversas formas de dominação, como, por exemplo, as questões que envolvem as diferenças de modo geral, a selvageria capitalista, a globalização e, mais recentemente, atentam para os efeitos do pós-colonialismo, das relações sul-sul, entre tantas abordagens fundamentais nos dias de hoje. Na arte, os ecos do cartesianismo e do pensamento positivista ainda atravessam uma rede de enfrentamentos com o capitalismo exacerbado e os efeitos do desenvolvimento tecnológico, claramente percebidos em suas materialidades que surgem com força intensa nas criações. Grande parte desses aspectos que marcam os modos de operar do/no/pelo mundo contemporâneo são efeitos dos cruzamentos e atravessamentos que iniciaram com as navegações e passaram pelas facilitações do intenso desenvolvimento tecnológico detonado pela modernidade. Desde invenções como os sistemas de transporte ferroviários e automotivos até os de aviões e foguetes, a telegrafia até a internet, são incontáveis os modos, presenciais e virtuais, de viajar e conhecer o mundo. Esses cruzamentos, aliados ao intenso crescimento demográfico do planeta, inevitavelmente provocam milhares de formas de encontros e trocas, entre elas as questões que recaem sobre as ações conjuntas de compartilhar, colaborar e cooperar.

Especificamente, neste momento, não é objetivo deste texto listar e investigar cada uma destas mudanças paradigmáticas empreendidas no/pelo mundo, nem mesmo pontualmente, pelos artistas contemporâneos. O foco desta escrita reflexiva foram

as particularidades que despontam nas artes performativas no que se refere aos trabalhos em colaboração e a uma relação entre eles e o entrecruzar de saberes não mais estagnados em sua profundidade autônoma. Portanto, ao que tange aos trabalhos conjuntos, este texto reflete a pluralidade do mundo contemporâneo que corrobora redefinições de estatutos referendando a atuação dos grupos. O novo panorama justifica o reposicionamento de comportamentos e o estabelecimento de outras regras diferentes das vigentes até então. Os termos *coletivo* e *colaborativo* são recorrentes nos meios artísticos em que prevalecem os trabalhos conjuntos. Por esse motivo, abordamos esses termos, em especial, para chegar a dois trabalhos performativos de artistas membros do LAPARC.

Os saberes-fazer advindos das experiências conjuntas em questão, mesmo que repensados continuamente, têm revelado uma incalculável fonte de flexibilidades, mobilidades, transversalidades e pluralidades de formas possíveis na arte. Essa imensidão de percursos também decorre, ainda, dos cruzamentos com saberes provenientes daqueles envolvidos na *práxis* e que se arriscam no ato da criação compartilhada, gerando um campo em expansão significativo na arte contemporânea. Nesse contexto multifacetado, foram levantados alguns pontos fulcrais dos dois trabalhos desenvolvidos de forma compartilhada em trânsito com a antropologia, particularmente, evocando a pesquisa de campo, a etnografia e a autoetnografia. Assim sendo, o texto parte de um passeio por autores reconhecidos pelo discurso objetivo sobre os trabalhos conjuntos, como Schneider e Ruhsam. Subsequentemente, recai-se sobre recorte um específico focado nas relações transversais advindas dos cruzamentos

com saberes antropológicos. Finalmente, o texto se debruça sobre duas performances desenvolvidas no Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC) do Centro de Artes e Letras da UFSM: *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidéz*. Longe da ideia de esgotar as possibilidades de compartilhamento que se apresentam frequentes nas artes corporais, busca-se apenas percorrer discursos e experiências criadoras no intuito de tocar alguns desdobramentos assumidos perante os desafios dos tempos atuais. *Coletivo* e *colaborativo* são termos trabalhados neste texto e eleitos por muitos grupos de artistas que evocam as diferentes abordagens assumidas por eles. Entre os autores que se debruçam sobre os processos conjuntos está o pensador norueguês Florian Schneider (2007). Seus apontamentos são bastante objetivos na abordagem dos trabalhos conjuntos e estão contextualizados no *modus operandi* do mundo atual. Se, por um lado, o discurso desse autor não está direcionado para a produção artística especificamente, por outro, seus argumentos auxiliam a pensar nos trabalhos conjuntos que vêm se intensificando nos meios artísticos contemporâneos. Diante da objetiva teia crítico-reflexiva e argumentativa do autor, é possível gerar alguns pensamentos concernentes aos novos caminhos do trabalho conjunto. Para tal, ele se debruça, em especial, sobre o termo *colaborativo*. Desse modo, *colaborativo* seria mais que trabalhar em conjunto e teria suas especificidades, dentre as quais a mais contundente é que a atitude colaborativa forma uma rede de abordagens e esforços interconectados sem objetivar a neutralização do indivíduo diante de algum tipo de ideologia comunitária, como costumava acontecer nos coletivos surgidos em meados do século XX. Os indivíduos daqueles coletivos precisavam

se amalgamar, perdendo a própria identidade em nome de uma ideologia aglutinante. Nesses contextos supracitados prevalecia o homogêneo, o unificado, o similar, a conformidade, o consenso. Nas artes visuais, esses coletivos compunham-se de participantes que compartilhavam suas ideias e se subordinavam a uma identificação comunitária. As ideias dos coletivos, na dança e no teatro, também emergiam de artistas que queriam superar a sensação de atuar como mero acessório de uma companhia. Antes disso, concentrava-se o poder nas mãos dos grandes mestres, diretores, coreógrafos e esvaia-se qualquer possibilidade de atuação ou singularização dos seus discípulos, sejam artistas visuais, atores ou bailarinos.

Na arte contemporânea há uma espécie de coexistência que visa a respeitar as singularidades dos encaminhamentos individuais. A preservação das singularidades vem, também, como uma das ondas do pós-fordismo, na tentativa de escapar da produção massificante e alienadora, valorizando o indivíduo no grupo. Surgem, então, os grupos de trabalho que assumem uma atitude cooperativa nas mais diversas tarefas, tais como planejar, decidir e agir. Os pressupostos do autor ainda atravessam questões de cunho histórico em circunstâncias específicas de alguns lugares da Europa. A França, por exemplo, foi um país que não absorveu o nome colaborativo. Isso ocorreu quando alguns franceses foram convidados a contribuir com os alemães nazistas. Nesse contexto histórico, social e político as forças de resistência francesas, estarecidas, os chamaram de colaboradores. Assim, o termo está fortemente associado ao seu contexto histórico e não tem sido transportado confortavelmente para outros contextos. Os trabalhos em grupos, na França, continuam sendo denominados coletifs.

Ruhsam (2016), por sua vez, traz uma frase da boliviana Maria Galindo sobre essa postura contemporânea do trabalho colaborativo: “Eu quero trabalhar com você porque eu posso falar por mim mesmo”. Para ela, essa poderia ser a bandeira dos trabalhos autodenominados colaborativos. Aqui não se trata de participantes constituindo um conjunto de membros operantes do coletivo. Trata-se de exacerbar o confronto dos envolvidos e suas proposições individuais entrelaçadas. Há um sistema de fluxo no qual as estruturas estáticas são evitadas. A noção romântica de comunidade se dissipa e aparece o respeito a valores como lideranças e experiências, mas que repelem a arrogância absolutista, incondicional e esvaziada de sentido. A igualdade padronizadora afasta as perspectivas que buscam absorver o instável, o risco, o erro, o diverso, assim como as dimensionalidades plurais do espaço-tempo.

Frequentemente, os grupos que participam de trabalhos colaborativos têm compreendido a vacuidade como uma força potencializadora de seus fazeres cruzando fronteiras reconhecíveis da experiência para adentrar territórios móveis e nebulosos do contato na relação com outros. Os indivíduos são heterogêneos e definidos a partir de suas singularidades descontínuas e imprevisíveis que geram inesperadas redes e pontos de contato incertos, provocando deslizamentos entre os modos de sentir, pensar e agir de cada um. Aqui, os esquemas de trocas nada estagnadas são permitidos. Portanto, a atividade colaborativa em si já é uma atitude política de um *modus operandi* inclusivo, diversificado, propositivo e irreverente.

Atualmente, por um lado, as reflexões sobre trabalhos em conjunto nas artes ainda se encontram num nível preliminar, eclético e incompleto de compressão e definição. Por outro lado, talvez,

esse seja mesmo o seu espaço-tempo de existência que não se estabiliza, não se enquadra definitivamente e admite diversos percursos de compreensão. Os debates fazem parte de um momento que urge por discussões, mesmo que elas contribuam para gerar ainda mais (in)compreensão e (in)definição. De acordo com Schneider, nos discursos pedagógicos, por exemplo, o termo colaboração surge já na década de 70 do século XX, supostamente na tentativa de romper com sistemas centralizadores e autoritários de ensino. Começa a aparecer uma ideia de time de trabalho que coopera no pensar, planejar, decidir e agir no ambiente educacional. Dessa maneira, a palavra *colaboração* tem sido dirigida por uma realidade complexa que se situa além da noção romântica de comunidade. É uma relação paradoxal entre coprodutores que afetam uns aos outros. O trabalho colaborativo, supostamente anti-hierárquico, pode diminuir, amenizar ou diluir essas hierarquias, mas elas se mantêm, de alguma maneira, para evitar o caos, assumindo um formato apenas menos romantizado. Os colaboradores não estão questionando uma autoridade óbvia nem pretendendo uma utópica igualdade, pelo contrário, valores como lideranças e experiências são compreendidos apenas evitando-se a arrogância do poder absoluto, incondicional e até, muitas vezes, esvaziado. Além disso, a igualdade seria padronizante, o que se afasta das perspectivas de ser no mundo contemporâneo que absorvem a instabilidade, o risco, o erro, a pluralidade, a diversidade, as múltiplas dimensionalidades do espaço e do tempo. A colaboração não busca um sistema de trocas de posses, mas de fluxo em que as posições estáticas de manutenção do poder são evitadas.

Os processos colaborativos se desenvolvem pelo interesse próprio dos participantes. Desse modo, eles não são guiados por

razões sentimentais, filantrópicas ou por obsessões de eficiência e produtividade. Muitas vezes eles não produzem nada e absorvem a vacuidade como possível força propulsora. Esse modo de funcionar não está interessado em transmitir saberes cumulativos, mas em promover um movimento que gere chances de acessos não previstos. A colaboratividade emerge da necessidade de cruzar fronteiras já reconhecidas pela experiência própria, das habilidades e dos recursos intelectuais, para adentrar territórios até então tidos como estranhos, diferentes. As habilidades daqueles envolvidos em ações colaborativas emergem do próprio contato e do estado de relação com o outro. Ao trespassar fronteiras estagnadas de operações previsíveis, os envolvidos podem se encontrar em inesperadas, múltiplas e móveis redes de pontos incertos de contato que provocam deslizamentos, cruzamentos e trocas. Aqueles agentes intencionalmente envolvidos em processos colaborativos não apenas aceitam, nem apenas sabem lidar com eles, eles os escolheram por vontade própria. Comumente são pessoas que não têm aversão de enfrentar o desafio de sair das zonas de conforto.

A colaboração, desse modo, implica a aceitação do instável, do incerto e atua na corrente oposta às definições imóveis. Ela realiza trocas de conhecimento movimentando o conhecimento independente de territórios cristalizados. O colaborativo desenvolve relações diferenciadas entre indivíduos heterogêneos definidos como singularidades. As discontinuidades e imprevisibilidades permanecem nas ações colaborativas mesmo quando os objetivos gerais do grupo assumem uma direção particular durante o percurso. A racionalidade oferece lugar à relacionalidade que decompõe e recompõe informações para uso temporário nessas inesperadas dinâmicas. Entender a

inabilidade de prever resultados exatos e atravessar estados de risco é fundamental nesse tipo de relação não linear e não causal. O conhecimento oriundo das estruturas imprevisíveis dos processos colaborativos prolifera exuberantemente, tendendo a começar e a terminar em estruturas fragmentadas e descontínuas. Em última instância, os trabalhos colaborativos são dirigidos pelo desejo de lidar com a diferença em liberdade de produção e recusam o poder absolutista das organizações. Eles carregam um imenso potencial social como uma forma de realização e experimentação ilimitadas.

Um dos pontos de partida para discussão sobre os trabalhos desenvolvidos por grupos de artistas nas artes performativas contemporâneas também busca repensar as hierarquias históricas nos atributos e *status* dos artistas em suas funções convencionais de mestre, pintor, escultor, diretor cênico, ator, coreógrafo, bailarino, encenador, entre outras, com efeito nas autorias. Inclusive, esses termos muitas vezes não desaparecem por completo, mas são revistos a partir dos recentes modos de atuar nos grupos. O esclarecimento sobre esses termos reverbera, ainda, nas atribuições dos modos de operar dos artistas. As compreensões dos atos criadores nas artes performativas são ressonadoras dos seus contextos expandidos nos corpos-arte em relação com o mundo e, inevitavelmente, abarcam as antigas hierarquias instituídas bem como os efeitos das mudanças de postura nas autorias das obras. Não se trata de afirmar a total ausência de hierarquias, mas de uma postura antiautoritária de sua atuação, bem como não se trata de excluir o artista de sua autoria, mas de reconhecer os diferentes níveis, intensidades e modos de cooperação nos processos que se estabelecem pela via das ações compartilhadas. Nesse contexto, optou-se por

repensar a discussão sobre algumas hierarquias relacionais que são históricas nas artes e refletem posturas políticas na arte. Como supracitado, a ideia aqui não é eliminar qualquer entendimento da noção de hierarquia sob o risco de recair no caos. Buscou-se, no entanto, atentar para sua funcionalidade e adequação, desprezando apenas seu componente de poder esvaziado.

Em que plano residiria a eliminação, ou seria melhor falar apenas em diluição, reposicionamento, realocação, redistribuição, equanimidade das hierarquias? Se ela desaparece por completo, aparecem alguns percursos possíveis, como a consciência de como agir nesse estado, ou se estabelece o caos. Se o autoritarismo cai, a eliminação se banha em respeito mútuo e apenas se dilui. Se a questão é retirá-la de seu posto magistral, ela se reposiciona ou se realoca, podendo chegar à equanimidade de importância em um grupo. Quando restam caldos férteis para manutenção de hierarquias não ditatoriais, como ela se assenta? Talvez seja na liderança resultante de experiência ou de um saber pronunciado e acordado pelo grupo. Em outros casos, talvez, ela recaia sobre as influências sociais, culturais ou econômicas de determinados componentes do grupo. Sem o antigo componente de poder, como ela se estabelece atualmente? Como os componentes dos grupos têm pensado a si mesmos nesse contexto, como tem se autodenominado quando os poderes e as funções são reinventados em novas formas de ser-estar na arte? Essas são discussões em andamento que urge por mobilidade de pensamento sobre o saber-fazer nas artes de modo geral. Um dos pontos de fuga frequentes nesses contextos é a tentativa de renomear ações artísticas. Medeiros (2019) tem feito esse exercício de modo bastante perspicaz. Entre suas sagazes proposições estão *fuleragem* para suas

performances e *mixuruca* para efêmero, entre outras que valem a pena ser conferidas.

Ao insistir na discussão sobre hierarquias pode-se perceber que essa atitude, conseqüentemente, gera e passa a abordar questões relativas às autorias. Esse olhar investigativo sobre trabalhos conjuntos, quando voltado para estudos culturais, esbarra, de certo modo, também no compartilhar autorias com os universos de pesquisa estudados bem como com os representantes desses universos, sem pensar, ainda, nos trabalhos que envolvem participação do público e, portanto, ainda podem compartilhar autoria com ele. Em que lugar estaria essa autoria conjunta que talvez não seja necessariamente apenas na obra, como, por exemplo, ao considerar o processo criador pautado em alguma forma de participação do público na criação. Esse compartilhar com o público, quando vivenciado como impulsionador de processos de criação, poderia ocupar algum lugar na autoria ou ele tem outra posição? Há espaços e tempos diferentes dentro e fora dos grupos e entre os membros do grupo. Quando se investiga uma manifestação cultural específica como elemento instigador de uma prática artística também se poderia pensar no lugar da autoria que pode estar entre os membros de uma comunidade investigada e os artistas assim como entre estes últimos e o público da comunidade e mesmo entre outros públicos fora dela. Além disso, apesar de essas contribuições advindas de contextos culturais fazerem parte constituinte de uma obra, seus colaboradores não seriam considerados autores?

Ruhsam (2016) mostra que os trabalhos que vêm reformulando posições hierárquicas solidificadas e que adotam autoria compartilhada não são novos. Eles remetem a meados do

século XX, mas apresentam desafios renovados no século XXI. Esse tipo de experimentação tem uma de suas principais origens nos Estados Unidos da América, na década de 60, com Judson Church. Artistas como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton e muitos outros detonaram os questionamentos sobre os modos de organização dos grupos convencionais. Segundo Ruhsam (2016), na Europa isso começa a prevalecer nas décadas de 80 e 90. Sendo assim, os comportamentos hierárquicos autoritários que já haviam começado a se diluir reconfiguram-se. Agora, as aproximações e distanciamentos podem ocorrer sem comunhão e unificação. A autora propõe um modelo de colaboração pós-consensual nas artes pelo qual os envolvidos possam ter garantido algum grau de autonomia a ponto de preservar sua singularidade. Portanto, a partir do século XXI parece haver uma redefinição contemporânea das noções que envolviam processos conjuntos de criação e atuação performativa. Assim, proliferam-se os trabalhos colaborativos que permitem a singularização dos participantes recusando a diluição do indivíduo a uma massa homogênea na qual não há, necessariamente, cumplicidade.

Essa reflexão abarcou apenas algumas questões que gravitam em torno do surgimento desses termos, uma vez que esse esclarecimento aponta para os modos de operar dos grupos, seus objetivos, seus procedimentos, sua ética, enfim, seu modo de entender a criação na arte com ressonância nas concepções expandidas da arte contemporânea. Mais que isso, esse debate tem ressonância nos corpos em estado de arte bem como em suas relações com outros artistas e outros campos de conhecimento. Esse texto não pretendeu abarcar todas essas ressonâncias, tarefa árdua diante de tantas

proposições emergentes na arte contemporânea. Desse modo, elas serão reduzidas às pesquisas realizadas que resultaram nos dois trabalhos artísticos escolhidos para esta reflexão escrita. Como dito anteriormente, os trabalhos partem dos referenciais em questão e foram dedicados aos estudos em poéticas contemporâneas performativas desenvolvidas no LAPARC envolvendo a colaboratividade e a transversalidade, especialmente nos diálogos com a antropologia.

Ao pensar nos modos de vida urbana e da vida rural quase urbanizada, o que acontece hoje recai sobre um mundo no qual o tempo parece ter acelerado suas vinte e quatro horas, os espaços redimensionam-se, multiplicando-se a exemplo dos computadores ligados em redes via internet e dos aparelhos celulares multifuncionais que mantêm as pessoas conectadas ininterruptamente. Essa amplitude dimensional das conexões permite o olhar para as diferenças socioculturais, econômicas, políticas, religiosas, entre tantas, deste mundo. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se lida com o diverso, prega-se mais que a aceitação dessa diversidade, prega-se a coexistência livre e equilibrada de direitos organizados nas vozes das resistências. Enfim, o ser, o estar, o pensar, o sentir e o agir humanos são plurais, multifacetados e convivem, dialogam, transbordam as resistências que afetam os modos de ser convencionais e suas tradições. Esse contexto dilatado e em constante expansão em que se inserem os seres humanos é amplificador das trocas inter e transdisciplinares que reverberam os modos de operar das pessoas em seus grupos sociais. Ao trazer essa questão para as organizações de artistas, neste caso o LAPARC, buscou-se pensar sobre como operar diante do dinamismo sistêmico de mudanças paradigmáticas.

Sendo assim, as colaborações assumidas pelo grupo e que aparecem nos dois trabalhos a serem comentados posteriormente são afetadas pelos atravessamentos transdisciplinares escolhidos – a saber, as ferramentas provenientes das pesquisas antropológicas. Esse percurso investigativo orientado pelos diálogos transdisciplinares também esbarra, deliberadamente, na porosidade das fronteiras territoriais entre artes. As fronteiras, ora quase intransponíveis, são agora diluídas pelos trânsitos de saberes, estabelecendo constantes e surpreendentes conexões. Nesse contexto, o primeiro ponto a ser abordado nessas trocas estabelecidas é o diálogo com saberes antropológicos. O ato de permitir-se o lançamento de olhares diferenciados para as coisas do mundo, a tentativa de ver-se pelo outro (própria dos processos denominados alteridades) e os encontros que refletem sobre os limites e desmanches territoriais de fronteiras e individualidades são pontos de reflexão fundamentais para se pensar os trabalhos artísticos em conjunto no trânsito com saberes antropológicos. Os pontos de contato realizados remetem, especificamente, à pesquisa de campo, à etnografia e à autoetnografia.

A pesquisa de campo foi primeiramente delimitada no intuito de elucidar o instrumental teórico que embasa as pesquisas do LAPARC. A pesquisa de campo é um procedimento metodológico próprio das ciências sociais, especialmente dos estudos antropológicos. Esse encaminhamento propõe a presença e o contato direto com seus focos de estudos em suas organizações sociais. Laplantine é um antropólogo francês que define claramente esse procedimento metodológico afirmando que a pesquisa de campo “provém de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não estaria baseado na observação

direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana” (LAPLANTINE, 1996, p. 149). A etnografia, por sua vez, resulta da observação participante e consiste na reflexão escrita descritiva a respeito das dimensões socioculturais investigadas pelo pesquisador que busca expressá-la em seus pontos de vista. Assim, esse procedimento é próprio das investigações antropológicas, sobretudo no que diz respeito a sua escrita oriunda da pesquisa de campo. Nesse contexto, entende-se que pesquisar “não consiste apenas em coletar, através de um método estritamente indutivo uma grande quantidade de informações, mas em impregnar-se dos temas obscuras de uma sociedade, de seus ideais, de suas angústias” (LAPLANTINE, 1996, p. 149). A aproximação com esse procedimento metodológico tem promovido os percursos transdisciplinares nos trabalhos realizados pelo LAPARC. Essa aproximação também tem levado à mais recente noção de autoetnografia. Versiani (2005, p. 87) escreve acerca do termo que teria sido proposto para caracterizar uma forma diferente de etnografia, em que, segundo o autor, o prefixo *auto* serviria para

impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito – autor, enquanto o termo *etno* localizaria, parcial e pontualmente, estes mesmos sujeitos em um determinado grupo cultural. Assim poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o “encontro de subjetividades”, a interação de subjetividades em diálogo.

A investigação autoetnográfica promove uma atitude de reconhecer que um pesquisador se coloca na sua pesquisa assim como a pesquisa reverbera-se nele. Desse modo, ela pode ser uma potente ativadora de sensibilidades que constituem

atravessamentos incessantes entre pesquisador e sujeitos pesquisados. Fortin é uma pesquisadora da área de artes que defende a adoção da autoetnografia como uma ferramenta metodológica acolhedora nas pesquisas em poéticas artísticas. Para ela, “a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior” (FORTIN, 2009, p. 83) na pesquisa em arte. Ou seja, é preciso cuidado para que a pesquisa em arte não se reduza apenas à experiência do pesquisador, tornando-se um discurso egocêntrico e vazio. Pelo contrário: antes de tudo, é fundamental compreender a experiência pessoal como potencializadora da pesquisa. Quando se trata de poéticas performativas, nas quais o corpo é o centro irradiador dessas práticas, é fundamental considerar que são corpos em contato, pesquisador e pesquisados compartilhando experiências.

Os estudos no/pelo/sobre o corpo, ao longo da história, receberam olhares diversos oriundos dos múltiplos campos do conhecimento que se debruçaram sobre ele. Nas práticas performativas, os recentes estudos no/pelo/sobre o corpo são de extrema relevância. Uma característica intrínseca às artes performativas é que o próprio corpo é arte durante a ação. “Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte.” (STRAZZACAPPA, 1998, p. 164). Nas artes performativas, o corpo é a referência máxima das ações polissêmicas que veiculam questões discursivas instauradas em si, na carne, e são compartilhadas com o público. As contaminações socioculturais, por sua vez, travam conflitos entre o singular/individual e o plural/coletivo em sua convivência necessária. Portanto, os dois trabalhos aqui desenvolvidos visaram, sobretudo, trazer à tona as discussões supracitadas pelo corpo em performance, não entendido como instrumento, tampouco como veículo, mas sim

como ser/estar/agir/sentir/pensar arte: o corpo-arte. Atualmente, o desenvolvimento científico e tecnológico, por exemplo, adquire proporções avassaladoras numa rapidez quase instantânea que atropela o corpo-natureza e o tempo. Além disso, ele corrobora um artificialismo que pode promover uma corrida desenfreada para adquirir controle sobre si. De acordo com Le Breton (2003, p. 22), surgem milhares de formas de intervenção no corpo, desde a genética até a mediática. O corpo retificado constantemente vai tornando-se obsoleto e essa metamorfose insuficiente transforma-o em matéria-prima de si mesmo. Essa postura afeta o corpo enquanto identificação de si.

No que se refere aos atravessamentos transversais entre linguagens artísticas, a arte do/no/pelo corpo, ao promover o trânsito e escapar das fronteiras rígidas asseguradas historicamente pelos territórios autônomos, também pode subverter referências, ideias, comportamentos e valores cristalizados. Essa postura estimula uma atitude investigativa, alavancando processos criadores e oferecendo suporte para a construção dos saberes transversais nas artes. O *performer* em processo na arte contemporânea assume uma atitude de reelaboração de si enquanto estado de arte, impulsionado pelos procedimentos criadores ilimitados, sobretudo quando desafiados pelo cruzamento entre artes e outros campos de conhecimento. Essa postura não deve restringir-se aos discursos sobre arte, mas construir-se na carne dos artistas que atravessam experiências práticas a serem instauradas em seus corpos. Para tal, os dois trabalhos aqui referidos acessam modos de colaboração que foram experimentados no sentido de gerar um campo mais expandido na arte contemporânea, pois permitem atitudes de risco atuando em múltiplos atravessamentos em seus níveis de funcionamento e organização.

O exercício de possibilidades diversificadas no/pelo corpo, instauradas por esse processo criador, afogam estados de alienação e massificação aos quais os seres humanos estão submetidos. Esse fenômeno acontece em meio ao bombardeio de informações acrílicas que assolam os veículos de comunicação, congelando e padronizando o pensamento.

Nesse contexto, a pesquisa de campo, a autoetnografia e as artes performativas em diálogo transdisciplinar buscam oferecer ao *performer* um olhar para si quando traz não apenas os seres humanos investigados, mas também a si mesmo. Algumas vezes, saberes ancestrais atravessam o percurso investigativo advindos de relatos orais, comportamentos, costumes, entre outros vestígios do contato estabelecido. Essa experiência tem demonstrado a grande flexibilidade e a transdisciplinaridade decorrentes da abertura aos cruzamentos com saberes e de ações provenientes daqueles que se arriscam ao ato da criação conjunta (BIANCALANA, 2016). Se as artes performativas acontecem mediante corpos em ação, estes são a matéria concreta, indispensável, propulsora e irradiadora das criações. Essa atitude endossa os trânsitos por campos de saberes ora milimetricamente territorializados e atualmente expandidos. São imprevisíveis as conexões que se estabelecem na arte contemporânea, estimuladas pelas contaminações dinâmicas de conhecimentos. Sendo assim, a principal questão dos atos criadores empreendidos pelos *performers* do LAPARC aqui abordados residiu em como poderia ser uma ação colaborativa nas práticas artísticas de fundo cultural em diálogo transversal com procedimentos antropológicos. Essa questão norteadora emerge, sobretudo, porque a colaboratividade se faz presente nos modos de ser, estar, pensar, sentir e agir do mundo contemporâneo.

No que se refere ao termo performance, interessa o campo das artes como foco de estudo. Sendo assim, este texto não abarca a abrangência da palavra em sentido *lato*, mas atravessa os Estudos da Performance shechnerianos para chegar à Performance Arte. Os Estudos da Performance também se debruçam sobre questões artísticas, porém evocam um amplo espectro conceitual e investigativo que se refere, em primeira instância, às manifestações humanas organizadas para “mostrar-se fazendo” (SCHECHNER, 2006). Ao atravessar as noções de corpos que se preparam para alguma ação, o trabalho de criação aqui desenvolvido esteve apoiado na elaboração de obras fundamentadas na Arte da Performance, manifestação própria do campo das artes.

Assim, antes de empreender um mergulho sobre os modos de fazer Performance Arte é imprescindível situar o enfoque teórico voltado para os Estudos da Performance. Segundo Schechner (2002), os Estudos da Performance caracterizam o momento em que se manifestam um ou diversos corpos para apreciação de outros com suas formas e funções definidas. Esse enfoque teórico está enraizado na prática e tem como premissa a interdisciplinaridade e a interculturalidade. As diretrizes transdisciplinares e interculturais são próprias dos Estudos da Performance e constituem uma opção nesta pesquisa. O campo investigativo aqui referido tem o corpo do *performer* como primeira referência em eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e/ou tradição em que se insere. De acordo com o autor, as performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam os corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p. 27). O ato de fazer uma performance está imbricado ao ser, ao fazer, ao mostrar-se fazendo e ao explicar ações demonstradas.

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e a formações supergalácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações performadas é o trabalho dos *Estudos da Performance* (SCHECHNER, 2003, p. 26).

O conceito schechneriano de performance é bastante amplo e capaz de absorver os campos das artes, dos rituais, dos esportes e, inclusive, do cotidiano. Nesta reflexão interessa o campo das artes como foco de investigação. Contudo, inseridas no campo das artes, as pesquisas em andamento no LAPARC estão apoiadas na elaboração de obras fundamentadas na Arte da Performance, tipo de manifestação artística que começa a acontecer por volta dos anos 60 nos Estados Unidos da América. Segundo Goldberg (2002, p. 7), o nome passou a ter aceitação como meio de expressão artística por volta da década de 60 e tinha, como pressuposto básico, o entendimento do corpo como obra de arte. Seu caráter experimental emerge de diversas outras manifestações artísticas anteriores com ancestrais recentes reconhecidos nas vanguardas do início do século XX. Assim, no que se refere à Arte da Performance, os estudos estão amparados pelos referenciais bibliográficos que se remetem, principalmente, a autores como Taylor (2012), Phelan (1997), entre outros. Independentemente da transbordante discussão sobre a Arte da Performance caracterizar-se ou não como uma linguagem própria a “performance [...], por ser uma construção social, aponta para artificialidade, uma simulação ou ‘encenação’, antítese do ‘real’ e ‘verdadeiro’. As suspeitas remetem às mesmas línguas de origem: ‘arte’ está linguisticamente ligada a **ARTIFÍCIO**” (TAYLOR, 2012, p. 33).

Desse modo, o não enquadramento estético dessas manifestações artísticas tem operado na diluição de fronteiras territoriais sem perder o estatuto de arte, provocando ironicamente as antigas formas autônomas do fazer. Portanto, entre suas proposições está, ainda, a aproximação entre arte e público, que aparece com um viés ao mesmo tempo deselitizante, porque promove o acesso ao destituir os museus e o teatro como únicos lugares da obra, e se torna elitizante, uma vez que se ancora em princípios estéticos da arte contemporânea de difícil compreensão para o público leigo. Há, ainda, as proposições que se aproximam do público não apenas por estarem nas ruas, mas por possibilitarem participação, interação, entre tantas formas de relação, instigando-o a experimentar outros estados de fruição que não apenas o contemplativo. Nesse contexto de aproximação e troca com o público a incorporação do acaso vai se fazendo cada vez mais presente com a abertura para o improvisado em graus inusitados. Aqui, o corpo-arte precisa saber lidar com o inesperado, com os acasos, e valer-se do improvisado como recurso do ato criador.

O cunho transgressor desse tipo de arte, por sua vez, é intenso, pois as obras comumente carregam um tom subversivo formatado pela construção artística que flerta diretamente com questões culturais. O apelo a outros sentidos para além da visualidade também aparece com frequência nessas obras. São sonoridades, cheiros, toques que podem se fazer presentes nas obras, oferecendo outras formas sensoriais de apreciação estética. Nesses casos, recorre-se a Peggy Phelan (1997, p. 01), que reflete sobre a ontologia da performance. De acordo com a autora, a

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

Mesmo considerando a lógica coerente da autora, é imprescindível lembrar que, no século XXI, a convivência com as virtualidades tornou-se quase inseparável das formas de organização da vida humana. Artistas trabalham em diferentes grupos e em diversos contextos geográficos facilitados pelos recursos tecnológicos cada vez mais desenvolvidos. Termos como videoperformance, fotoperformance e performances *online* multiplicam-se. As poéticas elaboradas pela via dos processos conjuntos assumem um complexo e, às vezes, um incompreensível ato de interação nos grupos em compartilhamento. Consonante com o pensamento de Glusberg (1987), as performances se apropriam de signos – dos cotidianos aos mais complexos – os quais, complexos ou não, são compartilhados nos percursos dos artistas, seja entre artistas, seja entre eles e outros colaboradores, seja em trocas virtuais.

Outra característica recorrente na Arte da Performance, e de modo mais amplo na arte contemporânea, é superar a plasticidade e a visualidade como categorias intrínsecas às artes. Esses dois valores rediscutem os recentes direcionamentos inclusivos e promovem a apreciação estética para além de seus aspectos primeiros calcados no olhar dirigido a um objeto artístico concreto e presente, apelando para outros sentidos. Além disso,

eles recaem também, mas não somente, sobre o fato de que os artistas podem trabalhar em diferentes grupos, em redes e em diversos contextos geográficos bastante facilitados, atualmente, pelos recursos tecnológicos cada vez mais desenvolvidos. Portanto, a visualidade inclui, há algumas décadas, as produções resultantes de dispositivos tecnológicos assim como conquista sua presença nos ambientes virtuais desde o seu processo de criação até a publicação da obra. A passividade foi atacada e passou a ser um dos focos de diversos estudos sobre recepção. Em muitos trabalhos o público é instigado à participação ativa, em outros ele é obrigado a participar, como, por exemplo, em diversas propostas da Fura Del Baus. Desse contexto controverso, surgem questionamentos sobre esse ataque e sobre os usos do termo *passividade* para trabalhos contemplativos. A atitude contemplativa do público gera um tipo de fruição que pode promover sensações e reflexões que não deixam de ser uma atividade, mesmo que invisível.

Em ambos os trabalhos apresentados neste texto há aspectos que tocam as questões abordadas até aqui de maneiras diferentes e peculiares às suas propostas. Nos dois trabalhos expostos a seguir, as afetividades foram inflamadas quando vieram à tona pelo exercício da pesquisa de campo. Os efeitos do mergulho em campo foram assumindo percursos próprios em cada performance enquanto se preparavam para serem lançados ao estado de arte que o corpo dos *performers* assumia. Em um primeiro momento, os artistas passaram a estruturar formalmente as performances, construindo suas matrizes de ações. Assim, o escrutínio laboratorial transbordou em ações que desabrocharam nas Performances *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidéz*.

A primeira performance, *Aqui ou AliXo*, foi concebida por Gilvani Bortoluzzi durante seu tempo no Mestrado do PPGART da UFSM entre os anos de 2016 e 2018. A obra é uma instalação interativa que consiste numa projeção de imagens capturadas, selecionadas via edição e projetadas em *looping* incessante. As imagens são do lixo da Central de Tratamento de Resíduos que fica no bairro Caturrita em Santa Maria-RS, Brasil. No chão, em frente à projeção, foi colocado um saco de lixo preto com uma cruz em cima feita de fita crepe bege. O público deveria assistir à projeção colocando-se sobre a cruz. Sua sombra na projeção passava a fazer parte do lixo projetado que, por sua vez, parecia escorrer sobre a cabeça do observador. Em seu percurso poético, o diálogo com a antropologia foi determinado pela pesquisa de campo realizada no local como parte das suas investidas de pesquisas. O entendimento subjacente do ato de entrar em contato com os investigados foi referendado pela ideia do “co-habitar” (RODRIGUES, 1997). Rodrigues destaca a potência da experiência cinestésica instaurada na carne dos artistas que se propõe a criar suas poéticas a partir do co-habitar com suas fontes de pesquisa. Outra noção adotada foi o conceito de “observação participante”, de Correia (2009). Para ela, a observação participante “é realizada em contato direto, frequente e prolongado do investigador com os atores sociais em seus contextos culturais” (CORREIA, 2009, p. 31). Gilvani frequentou a Central de Tratamentos e a Comunidade Associação dos Recicladores Pôr do Sol. Como ator de formação, sua proposta foi oferecer oficinas teatrais para catadores de lixo a fim de instaurar um tempo suspenso do cotidiano composto por atividades lúdicas em meio ao trabalho tão duro daquelas pessoas. Ao mesmo tempo, ele se aproximava dos sujeitos

investigados não apenas entendendo, mas vivenciando e sentindo seu dia a dia, mesmo que temporariamente, consciente de seu papel de pesquisador.



Figura 1. Foto em pesquisa de campo *Aqui ou AliXo*. Fonte: Mateus Scota.

O cheiro forte dos resíduos, a precariedade do trabalho e a insalubridade a que os trabalhadores estavam expostos pela falta de espaço físico e roupas adequadas trazem uma experiência na carne do pesquisador, a qual, por mais considerada que seja por algumas pessoas, evoca uma tomada de consciência visceral não somente pela aproximação com a situação a que aqueles seres humanos estão submetidos, mas pela experimentação *in loco* do contexto. A vivência em campo atenta para a excessiva produção de lixo dos seres humanos nos dias atuais aliada ao péssimo tratamento oferecido a ela e aqueles que trabalham em muitos desses locais (Figura 1). O crescimento demográfico

e os processos de urbanização contribuem para o aumento significativo da produção de lixo no planeta. Atualmente, não são poucos pensadores, filósofos, ativistas ambientais, entre tantos, que reclamam atenção para a vida do planeta. Entre suas preocupações está essa absurda produção de lixo. Félix Guattari (1990, p. 8), em sua obra *As três ecologias*, afirma que o “que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico.”



Figura 2. Imagem da obra *Aqui ou AliXo*. Fonte: LAPARC.

Para a criação da obra (Figura 2), a partir dos contatos realizados, a convivência com os focos investigativos já estabeleceu as primeiras formas de colaboração transportadas ao laboratório de criação. Esse momento de conceber a obra traz, antes de tudo, a experiência vivida em campo pelo atravessamento das sensibilidades poéticas do artista registradas em seu diário. Os

laboratórios de criação realizados pelo LAPARC costumam receber interferências colaborativas dos participantes. Assim, a proposta inicial de Gilvani Bortoluzzi submetida à discussão com outros participantes do grupo resultou na instalação interativa *Aqui ou AliXo*. Essa interferência foi outro contexto de colaboração ao qual a obra foi intencionalmente lançada. Em última instância, o derradeiro momento exposto à colaboração foi o de contato do público com a obra que acontecia mediante seu posicionamento entre o projetor e a projeção. Os procedimentos metodológicos oriundos do saber antropológico lançados ao universo cultural escolhido pelo *performer* foram extremamente férteis enquanto processo dialógico a ser aplicado na construção de outros saberes que diferem da antropologia – nesse caso, o saber das artes performativas viabilizadas pelo corpo.

Rubra Fluidez, de Camila Matezenauer, é a segunda obra a ser discutida neste artigo. O trabalho foi parte de uma poética performativa concebida no Mestrado do PPGART entre os anos de 2017 e 2019. Essa obra aborda a menarca a partir do relato de várias mulheres sobre sua primeira menstruação. A performance começa com a visão de uma tenda vermelha feita de tecido e um bambolê. A tenda remete às tendas da lua, nas quais algumas mulheres de tribos norte-americanas se reuniam no período menstrual. Para elas, o sangue era sagrado e revelava um momento de troca de saberes (GEIGER *apud* SAMS, 2014). O figurino era um vestido vermelho longo que cobria o chão da tenda, unindo-a à *performer* como se seu corpo emergisse dos tecidos da tenda, aflorando seu fluxo de memórias e vivências. A *performer* está sentada dentro dessa tenda falando sobre a experiência pessoal de sua primeira menstruação. Ao mesmo tempo, o som de um áudio gravado com vozes de mulheres

falando sobre suas experiências individuais se confunde com a fala da *performer*. Para a concepção desse áudio, Camila convidou mulheres para colaborar com gravações de suas vozes relatando sua história. O convite foi postado no Facebook e várias mulheres se dispuseram a colaborar. Durante a organização do material ele recebeu classificações diversas entre as quais estavam culpa, vergonha, desejo ou medo, indiferença, entre outras. Os relatos de várias fontes trouxeram aspectos diferentes e algumas vezes contrastantes sobre a experiência da menarca. As falas traziam fortemente questões de cunho cultural. De modo geral, as falas comportavam a ideia de tornar-se mulher e as de tomar cuidado para não engravidar. Muitas vezes as entrevistadas ainda meninas sequer sabiam como isso aconteceria. As falas machistas eram incontáveis e quase sempre traziam o homem – pai, irmão ou algum parente – como aquele que deveria proteger a mulher do perigo de outros homens.

As falas misturadas suscitam a movimentação corporal da *performer* no interior da tenda. *Rubra Fluides* materializa-se pelos relatos da artista-pesquisadora e das mulheres que atravessaram seu percurso investigativo. As histórias contadas preenchem o espaço orquestrando a dinâmica que oscila entre os relatos sobrepostos, às vezes mais compreensíveis, às vezes menos. Assim, as intensidades da performance revelam a diversidade dos relatos ora alegres e leves, ora angustiados e tensos, entre tantas sensibilidades transportadas para o áudio. Quando o áudio começa a decrescer em ritmo e volume, a *performer* sai de dentro da tenda, pousando sua mão sobre o púbis, e recolhe vagorosamente o vestido entre as próprias entranhas, abrigando o manancial de memórias compartilhadas. Finalmente, a *performer* sai do espaço caminhando até não ser mais vista.

As memórias que remeteram às menarcas de tantas mulheres nesse momento de transição e as mudanças que o corpo passa nesse período carregam consigo o simbolismo da transição da infância para a fase adulta. Segundo Camila Matzenauer dos Santos (2019, p. 69), esse momento vem com

a ideia de “virar mocinha” com um corpo que já é capaz de gerar outra vida. [...] Em uma sociedade patriarcal na qual, de modo geral, homens não são educados a respeitar mulheres, torna-se necessário que mulheres sejam ensinadas a proteger-se deles. Todas estas mudanças e conselhos me assustaram, na época em que foram passados, fazendo-me tomar consciência maior das estruturas de uma sociedade machista.

Para obter histórias de vida sobre a menarca de mulheres, Camila distribuiu papéis e lápis em banheiros espalhados pela cidade de Santa Maria acompanhados por um cartaz dizendo: “você lembra de sua primeira menstruação? Poderia escrever sobre?”. Sua proposta consistia numa primeira tentativa para aproximar-se das mulheres que respondessem à pergunta. A materialidade das escritas seria sua primeira ligação com elas. O espaço inicial escolhido por ela foi o Centro de Artes e Letras da UFSM, seguido de outros locais no centro da cidade, e em pouco tempo Camila já tinha muitos relatos da história da menarca de algumas mulheres. Inesperadamente, a proposta tomou outra direção em menos de uma semana. Uma foto do cartaz nos banheiros foi postada em um grupo LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) do Facebook. Logo a postagem tinha em torno de mil comentários de diferentes mulheres que falavam sobre sua primeira menstruação. Além disso, muitas mulheres procuraram-na com o intuito de conversar sobre suas experiências com a menarca.

Assim, a pesquisa de campo reaparece nessa pesquisa em poéticas visuais como caminho que aproxima o pesquisador de seu foco de estudos. Aqui, as mulheres são valorizadas na dimensão sociocultural dos contextos em questão. Os elementos autoetnográficos trazem a experiência pessoal da *performer*, também mulher, claramente inserida na pesquisa tanto em seu fazer artístico quanto na relação estabelecida com as mulheres no seu percurso em campo. Portanto, tratou-se de um procedimento metodológico que acolheu a experiência da artista e da mulher tanto na pesquisa de campo quanto no processo criador ao estudar as relações culturais com o meio.



Figura 3. Imagem da postagem na internet que gerou *Rubra Fluidez*.
Fonte: LAPARC.

Rubra Fluidez foi uma performance solo concebida por muitas mulheres. As mulheres do papel, a mulher que postou na internet (Figura 3), as mulheres que fizeram parte do compartilhamento virtual, as mulheres que gravaram os áudios, as mulheres que entraram em contato com a Camila, as mulheres que contemplaram a performance, enfim, todas desejaram falar sobre suas menarcas por algum motivo. Trazer todas essas mulheres para o trabalho foi como permitir que elas fizessem parte dele até mesmo indicando percursos que talvez não acontecessem sem elas. É válido destacar que neste trabalho a observação e a descrição seguem presentes, mas aqui, o pesquisador passa a compreender-se também como parte do seu foco de estudos. A experiência do pesquisador é colocada em foco, pois não são desprezadas suas impressões e intenções. Portanto, compreende-se que elementos autobiográficos também fazem parte do procedimento autoetnográfico. Contudo, há uma nítida diferença entre autobiografia e autoetnografia. A autobiografia descreve os acontecimentos daquele que escreve; a autoetnografia, por sua vez, faz a mesma coisa, porém insere o procedimento etnográfico no seu percurso. Em *Rubra Fluidez*, Camila parte de elementos autobiográficos sem deter-se a eles, uma vez que relaciona aspectos pessoais a aspectos culturais advindos dos relatos (Figura 4). Discursos sobre investigações de natureza antropológica não são neutros. Os pesquisadores imprimem suas percepções nos seus discursos. Segundo Cattani (2002, p. 47), as obras devem presentificar-se na pesquisa. Aqui ela foi potencializada pela autoetnografia como meio de valorizar a experiência pessoal e coletiva na criação artística. De acordo com Rey (2002, p. 137), a pesquisa em arte “requer o difícil exercício da razão e da sensibilidade”.



Figura 4. Imagem da obra *Rubra Fluidéz*. Fonte: LAPARC.

Nesses dois trabalhos desenvolvidos no LAPARC, os pesquisadores-artistas envolveram-se com elementos encontrados nos seus momentos em campo para a construção de seu discurso poético. Os corpos investigadores estiveram em campo acolhendo e absorvendo colaborações de outros corpos investigados. Além disso, esse cruzamento com outros campos do conhecimento multiplicou a investigação do potencial criador da zona de intersecção entre as áreas envolvidas. Esse encaminhamento explora um percurso em performance que propôs “a eliminação de um discurso mais racional” (COHEN, 2002, p. 66), promovendo possíveis leituras polissêmicas das obras. Essa dimensão múltipla escapa da submissão a uma narrativa limitada a estereótipos caricatos. Assim, as performances, ao subverterem esteticamente ideias, valores e comportamentos enrijecidos e tidos como referência, podem provocar posturas investigativas crítico-subjetivas que têm alavancado as pesquisas em poéticas do LAPARC. O artista, quando em estado de arte, assume uma atitude que depende do ato de entender-se enquanto arte, antes de tudo, para que ele possa ser impulsionado pelos processos criadores ilimitados da contemporaneidade.

Considerações instantâneas

As considerações aqui realizadas são instantâneas, porque entendem a transitoriedade das reflexões sobre arte contemporânea. Os debates em curso são móveis, porque falar sobre o momento em que se vive, ainda sem um olhar distanciado no tempo, é uma tarefa árdua, nebulosa e instável. Do mesmo modo, o mundo contemporâneo assume essa mobilidade, muitas vezes aparentemente invisível, e essa instabilidade fugaz sem tanto medo, mas com certa ousadia assumidamente promíscua. Nesse contexto, o LAPARC compõe-se de participantes transitórios

como alunos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado que passam por ele, ficando mais ou menos tempo, dependendo de suas atividades investigativas. Muitos grupos transitórios unem-se por afinidades também transitórias. Nesse lugar as pontes que agregam as pesquisas aqui desenvolvidas são propostas que dialogam com saberes oriundos das ciências sociais, especialmente a antropologia, e ativam proposições conjuntas em seu espectro investigativo como o exposto. Ao percorrer os substratos teóricos que subsidiam as pesquisas desenvolvidas no LAPARC, ficam evidentes as formas de colaboração que aparecem nas pesquisas dos participantes, como foi mostrado nos dois exemplos selecionados. Esse modo de trabalhar também ofereceu ao grupo um modo de ser, pensar e fazer arte que lhes confere autonomia na condução de seu trabalho processual conjunto. Essa sistemática provocou o trabalho laboratorial, pois esteve livre de comprometimentos subjacentes.

Assim, a proposta inicial dos dois procedimentos foi referendada pela experiência em campo, local onde estabeleceu as primeiras formas de colaboração trazidas ao espaço de criação. Posteriormente, cada proposta sofreu o atravessamento das sensibilidades dos outros colegas do laboratório, desdobrando experimentações dos contextos de vida e dos objetos encontrados nos campos investigados e registrados em diários. As experiências vividas pelos artistas permitiram a ampliação das visões sobre os fenômenos abordados ao aproximá-los das interferências dos outros componentes envolvidos nas pesquisas de campo e laboratoriais, respectivamente, bem como suas singularidades lançadas às contaminações. Subsequentemente, as obras tomaram forma e foram a público quando sofreram também sua interferência via contemplação, interação, participação, entre

outras. Nesse contexto de trocas sistemáticas, cada *performer* foi elaborando formas inusitadas, algumas vezes incorporando o acaso das circunstâncias vividas. Foi perceptível, nesses contextos, a abertura dos horizontes éticos, estéticos e políticos dos *performers* à perspectiva colaborativa, sanando lacunas discursivas sobre os saberes compartilhados. O fazer esteve calcado no potencial criador de zonas de intersecção que se estabeleceram dinamicamente nas diversas formas de convívio. Essas pesquisas não estiveram simplesmente interessadas em explorar e descrever o *modus operandi* dos grupos investigados, elas buscaram ser fruto dos modos plurais de ser, pensar e agir contemporâneo nos contextos pesquisados.

Os diversos modos de colaboração intercultural, artística e instantânea via contato com o público, por sua vez, também geram um campo mais expandido na arte contemporânea, pois se permitem arriscar em vários níveis de organização e funcionamento. As possibilidades diversificadas oriundas desse processo revelam estados de alienação e massificação aos quais os seres humanos encontram-se submetidos em meio ao bombardeio de informações acríicas que assolam os veículos de comunicação, congelando e padronizando o pensamento. Tanto o ser humano entendido como parte do meio ambiente de Gilvani Bortoluzzi quanto as questões de opressão da mulher face ao domínio masculino de Camila Matzenauer aparecem como (de) formações culturais. As performances buscaram oferecer um olhar sobre o ser humano para si mesmo em contexto sociocultural e artístico. Essa experiência tem demonstrado a grande flexibilidade e transdisciplinaridade decorrentes da abertura aos cruzamentos com saberes e das ações provenientes daqueles que se arriscam ao ato da criação conjunta.

Finalmente, essa prática trouxe questões relacionadas às hierarquias históricas nos ambientes da arte que são, de alguma maneira, dissolvidas nos processos contemporâneos colaborativos. Não se trata de dizer que Gilvani e Camila não são os artistas que conceberam as obras mencionadas. Trata-se de trazer, com eles, tantas pessoas que estiveram também envolvidas no processo criador. Trata-se de dizer que há, sim, certa hierarquia de posição e função nesses dois casos, mas que esta não se pretende autoritária, onipresente, exclusiva, segregadora. Em ambos os casos, trata-se da ação de orquestrar uma proposta inicialmente pessoal que se relaciona e se contamina voluntariamente para emergir dos contatos realizados. A diversidade é reforçada pelo caráter itinerante dos trabalhos performativos que assumem formas particulares a partir dos contatos que se estabelecem nos ambientes em que se apresentam. Os elementos formais selecionados e suas ações performativas se redesenham em decorrência dessas interferências. Portanto, os *performers* que materializaram suas experimentações artísticas orientadas a partir do corpo instaurador da obra apontaram para a construção de uma poética investigativa em arte, na qual os trabalhos corporais de cunho colaborativo em diálogo com a antropologia se inseriram nos pressupostos da arte contemporânea.

Existem muitos grupos que se encaminham para trabalhos que, mais ou menos, adotam essa atitude conjunta nas relações que estabelecem entre si. Cuidado, rigor e respeito equilibrados aos interesses e necessidades pessoais parecem ser imprescindíveis. Por esse motivo, já proliferam-se investigações voltadas para a colaboratividade, se desdobrando em possibilidades diversas de organização e planejamento. A partir do século XXI parece

haver uma redefinição contemporânea de noções que absorvem o “CO”, tais como: comunidade, coletivo, conjunto, colaborativo, cooperar, coexistir, co-habitar. Os processos colaborativos, ao recusarem as posturas hierárquicas autoritárias, e a diluição das singularidades desenvolvem uma argumentação afirmativa de que é preciso construir outra noção ou estabelecer um entendimento ressignificado sobre o prefixo “CO” inserido na dinâmica dos trabalhos conjuntos no campo das artes – aqui as artes performativas, que não significam necessariamente cumplicidade. Os indivíduos puderam realizar aproximações e distanciamentos sem comunhão ou unificação a partir do modelo supracitado de colaboração denominado pós-consensual, no qual os participantes da configuração colaborativa podem garantir certa autonomia, preservando sua singularidade nas diversas configurações grupais de que participam. O trabalho colaborativo que preza pela não conformidade ideológica pode apontar para um horizonte de possibilidades.

REFERÊNCIAS

BIANCALANA, Gisela Reis. Fronteiras Porosas e Processos Colaborativos. In **Anais da ABRACE**, 2016.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORREIA, Maria da Conceição Batista. **A observação participante enquanto técnica de investigação**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2009.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, UFRGS, n.7, 2009.

GEIGER, Luciene. **Aprendendo a ser mulher**. Dissertação de Mestrado. PUC-RS. Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas-SP: Papirus, 1990.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: editora Brasiliense, 1996.

LE BRETON, André. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Composição Urbana: surpresa e fuleragem por Maria Beatriz de Medeiros e Natasha de Albuquerque. Disponível em: <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2014/05/composicao-urbana-surpresa-e.html> Acesso em: 23 abr. 2019.

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

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 123-140.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RUHSAM, Martina. I want to work with you because I can speak for myself. The Potential of postconsensual Collaboration in Choreographic Practice. In **Collaboration in performance practice**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

SANTOS, Camila Matzenauer dos. **O corpo feminino como metáfora do tempo em performance arte**. Dissertação de Mestrado, PPGART-UFSM, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In **Performance studies: an introduction**, Second Edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

_____. **Performance studies**, an introduction. London and New York: Routledge, 2002.

_____. O que é Performance. In **O percevejo**. trad. Dandara, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, número 12, 2003.

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

STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência: a formação do artista de dança**. Campinas: Papirus, 1998.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.