

L ABORATÓRIO OBJETOS PERFORMÁTICOS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO: ANANSE NAS RUAS

Gilson Motta*
Professor Associado
Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: O presente artigo discute algumas práticas artísticas desenvolvidas no Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da UFRJ, laboratório dedicado à pesquisa de teatro de formas animadas em espaços cênicos não convencionais. Neste sentido, abordaremos as performances Exercícios 1 e Exercício 3, ambas baseadas nas lendas de Ananse – personagem da mitologia axânti, de Gana, na África – e realizadas em espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. As performances aqui descritas operam numa região liminar, onde dialogam teatro de formas animadas, performance, artes visuais, vídeo, ativismo social e a relação entre atividade artística e espiritualidade. Desta forma, o conceito de Liminalidade, compreendido como um estado psicológico e metafísico onde um sujeito situa-se numa zona limite, tendo consciência de estar entre dois níveis existenciais, perpassa as reflexões sobre tais performances.

Palavras-chave: Teatro de formas animadas; Performance; Cultura afro-brasileira; Ananse; Liminalidade.

ABSTRACT: This article discusses some artistic practices developed in the Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. The research of this Laboratory is dedicated to the practice of Puppets Theatre in unconventional spaces. In this way, we discuss two performances created from the legends of Ananse (an important character of Ashanti mythology, of Ghana) and performed in public spaces of the city of Rio de Janeiro. These performances are called Exercise 1 and Exercise 3. They work on a liminal area where several arts intersect, as the Puppets Theatre, the Performance Art, Visual Arts and Video and where the social Activism and the spirituality are considered as part of artistic activity. The concept of Liminality runs by analysis of those performances. This concept is understood as a psychological and metaphysical state where a person is located in a boundary zone, with the awareness to be between two existential levels. In this sense, this concept is essential to understand the performance arts.

Keywords: Puppet Theater; Performance Art; Afro-Brazilian culture; Ananse; Liminality.

INTRODUÇÃO

Performing objects é um conceito formulado por Frank Proscham¹ para se referir às imagens materiais de seres humanos, animais ou espíritos que são criados, expostos e manipulados numa narrativa ou numa performance dramática. Segundo John Bell², tal conceito valoriza o objeto em performance e abarca diversas técnicas, que contemplam o teatro de bonecos e de objetos, o teatro com imagens projetadas (sombras, vídeo, computação gráfica), assim como a atuação com máscaras. Com a expressão “objetos performáticos” – que dá nome ao Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – busco preservar estes sentidos. Esta expressão aponta também para uma proposta estética situada para além do Teatro de Objetos ou do Teatro de Formas Animadas, aproximando-se das artes visuais e da arte da performance. Em suma, nos inserimos aqui numa região liminar, onde dialogam teatro de formas animadas, performance, artes visuais, vídeo, ativismo social e a relação entre atividade artística e espiritualidade. Este artigo apresenta parte do trabalho de pesquisa realizado no Laboratório Objetos Performáticos³. Sob minha coordenação, este Laboratório foi criado em 2012, com apoio da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro⁴. A pesquisa artística propriamente dita só teve início no segundo semestre de 2013, orientada por temática relativa à cultura afrobrasileira e à condição do negro na sociedade brasileira. Estes temas foram trabalhados a partir das lendas de Ananse, personagem da mitologia axânti, de Gana, na África. Conforme veremos no decorrer do texto, este personagem tornou-se objeto de nosso interesse por diversos fatores. Já no que diz respeito à linguagem artística, a pesquisa se concentra nas formas de atuação (performance) com formas animadas (bonecos de diversos tipos, objetos, sombras, máscaras) em espaços diferentes do edifício teatral tradicional, como ruas, praças,

centros comerciais e lugares públicos. Em ambos os casos – a temática sendo indissociável da pesquisa de linguagem – nos deparamos com a ideia de liminaridade, compreendida aqui como o estado psicológico e metafísico onde um sujeito situa-se numa zona limite, tendo consciência de estar entre dois níveis existenciais. Liminaridade nos remete assim a ideias como ambiguidade, ambivalência, zona transitória, estar “entre”, margens, passagem, metamorfose. O conceito de Liminaridade, oriundo da Antropologia, contém ressonâncias psicológicas, culturais, estéticas. Assim, este conceito irá perpassar as reflexões do presente texto, no qual comentarei uma performance realizada três vezes, em locais diferentes. Baseada mais na figura de Ananse do que em suas histórias, denominamos esta performance simplesmente de Exercício 1 (realizado na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, em novembro de 2013) e Exercício 3 (realizado no Mercado de Madureira, em Madureira, Rio de Janeiro, em março de 2014)

AS HISTÓRIAS DE ANANSE: SAINDO DAS SOMBRAS

Antes de discorrer sobre os Exercícios 1 e 3, é importante fornecer informações gerais sobre o personagem Ananse e sobre o modo como o abordamos em nossa pesquisa. No ano de 2012 me envolvi com um projeto de pesquisa artística sobre cultura negra e tive contato com as lendas de Ananse⁵. Na língua dos axânti, “ananse” significa “aranha”. Figura mutante, metade ser humano e metade aranha, Ananse é uma espécie de herói civilizador: ele é filho de um deus e cria o sol, a lua, o dia; ele ensina a agricultura aos homens, rouba todas as histórias que se encontram guardadas no céu e as distribui para os seres humanos, entre outras façanhas. As histórias deste homem-aranha africano dividem-se em várias categorias: algumas são explicações sobre a ordem do mundo e das coisas, outras têm um cunho moralizante, outras constituem histórias que revelam a esperteza de Ananse, envolvendo

animais, deuses e homens. Se Ananse estabelece a comunicação entre a terra e os céus, entre o mundo dos deuses e o dos homens, entre os homens e os animais, é importante notar que o modo como essa comunicação se dá implica, na maioria dos casos, um jogo entre forças, no qual a esperteza e a malandragem se tornam elementos essenciais para a sobrevivência. Assim, Ananse se configura como um herói malandro, um trapaceiro⁶. Como tal, um dos atributos de Ananse é justamente a metamorfose, enquanto modo de subversão e de adaptação, possibilitando-o enganar os seres, nem sempre para o benefício próprio (como a vontade de saciar sua fome, presente em várias histórias), mas também para beneficiar uma comunidade. Ananse é assim uma figura liminar.

As histórias de Ananse cruzaram o Atlântico, chegando na América do Norte, na Colômbia⁷, na Venezuela, no Caribe⁸ e no Brasil, em especial, no Maranhão e no Pará⁹. O que se nota é que Ananse não é apenas um conjunto de histórias originadas na África e desenvolvidas em todos os países onde se deu a diáspora africana enquanto formas de adaptação e de sobrevivência, mas ele constitui também um culto religioso praticado em alguns lugares do Brasil. Em ambos os casos, como culto ou como oralidade, Ananse aparece-nos como um modo de resistência cultural ou como afirma Victorine Grannun-Solomon: “Trickster tales showed that the oppressed and downtrodden had within them the power to overcome those who exploited and abused them” (Grannun-Solomon, p. 120, 2012). Desta forma, meu interesse por este personagem se deu por vários motivos interdependentes.

Em primeiro lugar, tratava-se de se falar da diáspora africana, da cultura afrobrasileira e, conseqüentemente, de lidar com diversos temas problemáticos, como a exclusão social, o preconceito racial e a discriminação. Considero de grande importância a inserção de temas de matriz africana no âmbito das pesquisas artísticas reali-

zadas no interior da Academia, pois, conforme observam alguns estudiosos¹⁰, no Brasil, o tema da cultura negra é indissociável do problema da discriminação racial que, por sua vez, está intimamente relacionada à classe social. Uma das conseqüências deste processo de exclusão social, de dominação cultural e de marginalização da população negra é a representação problemática da população negra na mídia, representação esta que tende a ser marcada pela ambigüidade, pois, ora serve para exaltar algumas características identitárias do povo brasileiro, ora serve para indicar aspectos da desigualdade social, em particular, a criminalidade. A imagem da população afrodescendente no Brasil é ambígua, variando conforme o status econômico do indivíduo e, por conseqüência, transitando entre aceitação e rejeição, sucesso e fracasso, reconhecimento e não-reconhecimento, visibilidade e invisibilidade.

Outro motivo que levou-me a interessar-me pela figura de Ananse associa-se à transmissão da cultura e de ensinamentos pela oralidade, pela contação de histórias. Ora, uma das mais conhecidas histórias de Ananse fala sobre a origem das histórias, isto é, ela mostra que sem a intervenção de Ananse, que com sua astúcia adquiriu todas as histórias que se encontravam sob o domínio de um deus nos céus, não haveria histórias para contar. Assim, Ananse nos remete a uma espécie de proto-história: é esta história que possibilitou o surgimento de todas as histórias. Esta valorização da fala do espectador/participante já vinha se mostrando como elemento fundamental em minha experiência como membro do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano¹¹, cujas performances, tendo como base alguns princípios da estética relacional, de Nicolas Bourriaud¹², tendiam a enfatizar o elemento discursivo, em especial, dos seres em condição de marginalidade ou de invisibilidade social. Desta forma, nesta performance sobre Ananse, no Laboratório Objetos Performáticos, eu buscava preservar esta ideia do resgate da oralidade, da contação de histórias, da “teia de histórias”.

Outro aspecto que me interessava em Ananse era o fato de ele ser um malandro, isto é, de suas histórias envolverem a capacidade de trapacear. Segundo Allan Chinen, Ananse se enquadraria nas narrativas que, centradas no universo masculino da maturidade, mostram o estado do homem para além do arquétipo juvenil do herói:

Os contos de homens transmitem uma surpreendente mensagem. Além do herói e do patriarca está o masculino profundo, personificado pelo caçador pelo xamã e pelo Malandro. Esse tríplice arquétipo da masculinidade é a essência da alma masculina. Ele é “mais profundo” ou está “além” do herói de muitas maneiras. Normalmente, o arquétipo do Malandro aparece depois do herói na vida dos homens. Somente os homens que dominaram a natureza do herói conseguem lidar com as energias primordiais do inconsciente e do masculino profundo. O malandro é pós-heróico. O masculino profundo também vem antes do herói num sentido histórico, pois o caçador-Malandro surge na aurora da civilização, muitos milênios antes do rei-guerreiro (Chinen, 1998, p. 19).

Para Chinen, o arquétipo do Malandro apontaria para uma recusa do ideal heroico, visto que, tratando-se de seres de meia-idade, este tipo de herói não precisa comprovar sua força, seja por já percebê-la em estado de decadência, seja ainda por saber criar outros meios para sobreviver ou se adaptar sem o uso da força, como, por exemplo, a capacidade de trapacear. De modo complementar, o arquétipo do Malandro implica uma recusa do domínio unívoco do logos, como princípio fundamental do patriarcado e do racionalismo. Um dos meios de se enganar é justamente a recorrência ao absurdo, aos pensamentos que desafiam a lógica e a razão. Esta recusa conduz a uma liberação do homem de seus papéis masculinos convencionais, afirmando um modo de ser pluralista, mais aberto às diferenças de opinião e mais tolerantes com a própria complexidade do real. O Malandro e Ananse transitam numa zona intermediária, de

luz e sombra, de masculino integrado ao feminino, enfim, eles consolidam um modo de ser que nega o princípio da não-contradição, um modo de pensar que supera dicotomias de valores, colocando-se num espaço entre ou além da oposição.

Assim, a partir destes fatores surgiu o projeto Histórias de Ananse. A ideia inicial era a criação de um espetáculo infanto-juvenil com algumas histórias de Ananse a partir da técnica do teatro de sombras, já que tais histórias continham um elemento de ancestralidade, de primitivismo, de mistério e de metamorfose, que poderiam se adequar bem à linguagem das sombras. Porém, em função de uma série de dificuldades encontradas com o grupo de pesquisa – como indisponibilidade de tempo dos alunos, mudanças na equipe, inexperiência do grupo em atuação – este projeto inicial sofreu alterações radicais. Podemos dizer que Histórias de Ananse deixou de ser um projeto de montagem de um espetáculo com técnicas do teatro de sombras para ser um projeto de criação e produção de performances que dialogavam com técnicas do teatro de formas animadas. Diferentemente da arte teatral que envolve um maior tempo de preparo, treinamento e ensaios, a arte da performance é mais direta e imediata, implicando maior experimentalismo e exigindo a disponibilidade integral do artista-pesquisador, podendo ainda ser desenvolvida com menos recursos financeiros. A arte da performance revelou-se assim como um meio mais eficaz de atingirmos os objetivos almejados na pesquisa.

Neste sentido, a equipe elaborou performances inspirada menos nas histórias do que na própria figura do personagem Ananse, a fim de discutir temas como a condição do negro e do idoso na sociedade brasileira, a situação de exclusão social e de marginalidade do negro e a religiosidade de matriz afrobrasileira. Entre novembro de 2013 e março de 2014 o grupo, batizado com o nome de NÓS NA TEIA, realizou

três ações performáticas, que denominamos simplesmente de Exercícios. Por intermédio desses Exercícios, para além das questões específicas sobre a cultura negra, o grupo se inseriu em discussões sobre o treinamento do Performer, a atuação com máscara, a Arte Pública, a relação entre Arte e Espiritualidade, a Estética Relacional, entre outros.

EXERCÍCIO Nº 1

Esta performance foi criada a partir de uma circunstância bastante pessoal, a saber, a presença do mal de Alzheimer em meu pai e a dificuldade de locomoção advinda com a doença, a idade e outros fatores. Assim, além das discussões envolvidas nas lendas de Ananse vistas anteriormente, emergia a questão do “tempo da velhice”, em contraste com um ritmo cada vez mais acelerado nas cidades, no qual os idosos, assim como outras pessoas em situação de não-produtividade, tornam-se indesejáveis, adquirindo uma condição de invisibilidade social, marginalidade e exclusão. Assim, inicialmente, eu pensava numa longa caminhada feita com extrema lentidão, num tempo de velhice, por um ou mais performers mascarados por uma rua do centro da cidade do Rio de Janeiro. A figura de Ananse, enquanto velho sábio, foi a base para a confecção de uma máscara, na qual foram acentuados os traços de envelhecimento da personagem, numa proposta que rompia com a representação realista e buscava a estilização. O resultado obtido consistia numa máscara de um negro idoso que, tanto continha algo mórbido, quanto uma fragilidade, uma tristeza que despertava certa compaixão. Tal duplicidade nos remetia à própria condição ambígua do negro em nossa sociedade.

Se, por um lado, a imagem de um negro velho desperta certa afetividade, certa atração, na medida em que remete a um “preto velho”, entidade da Umbanda que representa o espírito de um ancestral africano que viveu como escravo

negro e que, suportando o sofrimento, adquiriu sabedoria e paciência. Por outro lado, tal imagem também pode gerar aversão, por apontar para uma população que é excluída da sociedade, como é o caso de boa parte dos negros idosos que se encontram em diversas situações de marginalidade (miséria, ausência de moradia, doentes, encarcerados, etc). Em ambos os casos, deparávamos com valores ambivalentes: compaixão e aversão, atração e aversão, sagrado e secular, passado e presente, espírito e corpo. A ideia de liminaridade se mostrava assim como parte integrante da pesquisa, já que a máscara remetia a uma oscilação de identidades, a uma indefinição entre um e outro, que inviabilizava a busca de uma categorização unívoca.

Completava a composição uma espécie de manto elaborado com diversas camisas sociais brancas, umas amarradas às outras. Por intermédio destas camisas, busquei fazer referência ao traje dos “homens de negócios” excessivamente apegados às suas tarefas, numa espécie de luta contra si e contra os outros. De modo complementar, busquei fazer uma espécie de multiplicação dos braços, dando volume à figura e sugerindo que fosse um ser com vários membros, assim como são as aranhas. Um bastão, como um cajado completava a imagem de Ananse.

Mas, digno de nota é o fato de que, para além deste estudo e projeção da performance, um fator casual foi decisivo para sua concepção. Na ocasião em que o grupo ensaiava com a máscara, uma das performers colocou-a sobre a parte de cima da cabeça, em vez de fixa-la contra o rosto como é habitual em todas as máscaras. Consequentemente, devido às suas dimensões maiores que a escala humana, a máscara passava a cobrir a parte de cima da cabeça e a face do performer, inclusive os seus olhos, de modo que o performer ficava “cego” com a máscara. Assim, a técnica de uso da máscara modificou-se totalmente, pois, como os olhos da máscara se situavam acima dos olhos do performer, para que a máscara olhasse

para a frente, o performer tinha que olhar para baixo; para olhar para baixo, era necessário um movimento maior de curvatura do pescoço e da coluna. Estabelecia-se assim uma forma de usar a máscara totalmente diferente das máscaras convencionais, pois o campo de visão de cada performer era mínimo: apenas uma fresta entre o queixo da máscara e o seu próprio queixo. Com esta nova configuração, a ideia de caminhar numa rua extremamente movimentada sem o suporte da visão tornou-se bastante atraente para todos os integrantes do grupo. Seis performers se revezaram, cada um vestindo a roupa/máscara de Ananse uma única vez.

A performance consistiria numa caminhada de Ananse pela Avenida Rio Branco, principal via do centro do Rio de Janeiro, não somente pelo seu valor histórico, econômico e arquitetônico, mas também por seu poder simbólico, visto que, ao longo dos anos, as principais manifestações políticas se concentram no trecho que vai da Igreja da Candelária até a Cinelândia. Considerando as manifestações do mês de junho, que ainda se estendiam até os últimos meses do ano, a ideia de fazer este percurso se justificava, pois trazia um eco político. Assim, sem uma determinação prévia, cada performer percorreria um trecho e, quando sentisse a necessidade de abandonar a máscara, ele ofereceria o bastão para outro performer, que o receberia junto com as roupas e a máscara, dando início a uma nova caminhada. E assim foi feito, numa manhã chuvosa de novembro, numa performance que durou 2 horas e 30 minutos.

Embora a proposta seja simples em termos de execução, como podemos ver no vídeo¹³ filmado e editado pela aluna-bolsista Flavia Cristino, o foco final do trabalho é um pouco mais complexo, visto ser constituído pelos discursos proferidos pelos transeuntes durante e após a passagem de Ananse. Isto é, partindo do princípio de que Ananse é um contador de histórias, julgamos fundamental registrar as fa-

las proferidas pelos transeuntes a partir do contato com Ananse. O que se nota assim é que, mais do que um registro do trabalho, o vídeo é a própria construção dramática, que denomino de uma “dramaturgia dos vestígios”. Esta dramaturgia afina-se com a perspectiva de Fernando Pedro da Silva em relação ao sentido da arte pública: “Partindo dessa perspectiva temos a Arte Específica do Lugar como um dos paradigmas da arte pública contemporânea, na medida em que esta transforma espaços urbanos, locais de trânsito rápido e moderno, em espaços de permanência, de recuperação da palavra viva e da ação vivida”. (SILVA, 2005, p. 23).

Retomando uma imagem de Walter Benjamin sobre uma tipologia dos grupos de narradores¹⁴, Ananse aparece-nos como o “viajante”, como alguém que vem de longe no tempo e no espaço e que, como tal, teria algo para contar. Porém, o performer mascarado é não somente “cego”, como também é silencioso ou mudo. Assim, cabe justamente ao outro grupo – o dos sedentários, segundo Benjamin – construir a fala. Ora, diferente do “camponês sedentário” e de seus aprendizes trabalhando na mesma oficina, temos aqui um conjunto de vendedores ambulantes de diversos produtos dos quais desconhecem a feitura e a procedência: guarda-chuvas, pendrives, softwares piratas, itens de informática de origem asiática, jornais e revistas, artigos religiosos, bebidas e comidas diversas. Diferentes do silencioso Ananse, este grupo é essencialmente barulhento e falante. Mas, junto com eles, temos os transeuntes: aqueles que simplesmente estão de passagem pelo centro da cidade, apressados, em atitude dispersa, em passeio, fazendo compras, etc.

Toda a complexidade do trabalho residia no fato de termos, de um lado, o performer-Ananse, que atuava “cego” e silencioso, recebendo e reagindo aos estímulos sonoros do espaço urbano (sons de automóveis, de vendedores ambulantes, de transeuntes, de máquinas, etc) e bus-

cando interagir a partir destes limites e, de outro lado, os performers que, enquanto não atuavam com a máscara, deviam ficar atentos aos discursos que eram gerados pelo grupo “barulhento e falante”. Na ocasião em que estas falas eram geradas, cabia à performer que registrava o evento, abordar mais diretamente a pessoa que discursava. Desta forma, muitas falas se perdiam pelo fato de não poderem ser registradas em tempo hábil. Assim, muitos dos vestígios se perderam.

Devemos entender que a dramaturgia aqui proposta não se limita aos discursos gerados, abrangendo as reconfigurações corporais, gestuais e espaciais promovidas pela performance. Ananse passa e causa estranheza, modificando os olhares, interrompendo os fluxos cotidianos, fazendo os transeuntes olharem-se entre si (buscando eventuais explicações para o que está acontecendo) e voltarem seus corpos, olhando para trás, como se duvidassem do que vissem. A passagem de Ananse foi, portanto, geradora de novas relações, baseados em afetos diversos: riso, admiração, emoções, zombaria, provocação, desconfiança. Ela gerou atitudes e discursos que tocaram em diversos aspectos da vida social: o descaso das autoridades frente às necessidades dos idosos, o questionamento acerca da necessidade das reformas urbanísticas advindas com os eventos esportivos que ocorrerão na cidade, os processos de exclusão social, a necessidade de atitudes mais solidárias em relação aos excluídos sociais, entre outros. Ora, enquanto organizadores da ação performática, já tínhamos uma expectativa prévia em relação a estes discursos, sobretudo devido ao contexto político a que nos referimos. Assim, a ideia de Ananse gerar discursos e histórias foi correspondida, de forma que a proposta relacional se afirmava, seja com discursos incoerentes e confusos, seja com discursos críticos. Porém, dois fatores nos surpreenderam.

Um primeiro aspecto que nos surpreendeu foi o fato de muitos dos transeuntes manterem com a máscara uma relação de intimidade,

como se não a reconhecessem como um objeto que esconde alguém e cria uma nova identidade. Em outras palavras, muitos lidavam com Ananse como uma pessoa real, apesar da máscara não ser, de modo algum, realista. Deste modo, muitos comentários tinham como base um sentimento de compaixão (“coitado!”, “quer ajuda?”). Os limites entre realidade e ficção pareciam diluir-se, como se os transeuntes não percebessem a natureza do jogo proposto pela performance. O ponto culminante desta relação se deu no momento em que um senhor de idade se aproximou do performer – e era eu mesmo quem estava sob a máscara neste momento – e começou a conversar: “quer uma água?”, “está com fome?”, “está indo para onde?”. Como eu não podia ver a pessoa que me abordava e, evidentemente, não sabia se ela estava “jogando” comigo ou não, fiquei desconcertado: tentei criar uma relação de cumplicidade, deixando-o me conduzir, até o momento de sentir-me à vontade para oferecer-lhe o bastão, de modo a quebrar tal relação inicial e propor-lhe algo como “vista esta máscara também”. Contudo, a estratégia foi totalmente malograda: a pessoa que me acompanhava parece ter sofrido uma grande decepção, como se estivesse sendo enganada. O contato com este senhor foi muito comovido, daí a ideia de Flavia Cristino fechar o vídeo com as imagens dele.

Esta confusão entre realidade e ficção se intensificou, em especial, na parte final da performance, quando alteramos o percurso original e decidimos concluir a performance no Largo da Carioca. Porém, de modo mais surpreendente ainda, após a performer Gabriele Lima ter oferecido o bastão e deixado a máscara sobre as roupas, formando um pequeno monte, observamos, de repente, que um grupo de pessoas começou a se aglomerar em torno da máscara. Estas pessoas começaram a criar histórias, a ver coisas que não haviam se passado. Exemplar foi o fato de um transeunte afirmar ter visto uma performer contorcionista dobrar seu corpo até se esconder em baixo dos tecidos. Daí a expecta-

tiva de que alguém pudesse estar escondido sob a máscara\roupa! Assim, notamos que as histórias mais absurdas vinham sendo geradas. Elas surgiam da imaginação das pessoas, da expectativa delas diante de algo que poderia acontecer. Com isso, a performance nunca chegava ao fim! As pessoas esperavam algo acontecer. Para dar um fim à situação que já se prolongava, abordei uma pessoa e, com muito esforço, consegui convencê-la de que não havia ninguém embaixo das roupas e que ela poderia pegar as roupas e a máscara e as oferecer a mim. No vídeo, eu agradeço ao homem que, com muito receio, retirou as roupas e máscara de um local e me as ofereceu. É este receio que o faz dizer ao fim do vídeo: “está bom, meu querido, mas estou suando, viu?”

EXERCÍCIO Nº 3

Motivados pelo resultado da primeira in-

tervenção, resolvemos apresentá-la mais vezes e, nesse sentido, surgiu a oportunidade de realizarmos uma parceria com o performer Marcel Asth que, além de atuar junto ao Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano, desenvolve pesquisa sobre a performance com idoso¹⁵ Assim, decidimos realizar novamente o experimento, sendo que, agora, Ananse conduziria um grupo de mulheres idosas pelo Largo do Machado, no Rio de Janeiro. Estas senhoras traziam cartas escritas por elas mesmas – descrevendo seus modos de vida, suas dificuldades advindas com a idade, suas memórias, entre outras questões – e estas cartas eram doadas a um passante que elas escolhessem. Esta pessoa deveria dar continuidade ao processo, enviando uma carta de sua autoria para outra pessoa. Nesta estrutura, Ananse aparece como uma espécie de corifeu que, cego e silencioso, conduz o coro das senhoras. Ele não constituiu o foco da relação. Denominamos essa



Exercício Nº 1. Foto de Alessandra Queiroz

performance de Exercício nº 2.

Diferente do Exercício nº 1, onde atuamos numa rua movimentada de modo a modificar as rotinas diárias, acentuando as temporalidades distintas¹⁶ (o tempo do trabalho e o tempo da velhice) e criando um ritual urbano, aqui, o lugar escolhido se deu menos por razões sociais, políticas e estéticas do que por razões funcionais. Sendo o Largo do Machado é um lugar marcado pela familiaridade (muitos idosos e estudantes circulam por lá) e pelo controle (há uma cabine da Polícia Militar), não houve uma estranheza radical entre os performers e os transeuntes. Esta harmonia e identidade entre o performer e o espaço não possibilitou que a performance operasse de modo desorganizadora das relações habituais. Mais precisamente, podemos dizer que não houve a experiência de suspensão dos padrões de leitura e percepção da realidade e a consequente criação de zonas liminares, visto que havia uma integração entre os performers e o espaço. A partir destas questões, reafirmou-se a ideia de que o espaço estabelece o sentido da ação artística, quer dizer, que nossa leitura sobre o que é ou não é artístico é extremamente condicionada por padrões mentais já estabelecidos, por convenções sociais e culturais diversas. Desta percepção, surgiu o Exercício 3.

O Exercício 3 foi realizado em março de 2014 no Mercado de Madureira, localizado no bairro de Madureira, zona norte do Rio de Janeiro. Diferente do Exercício 2, a escolha deste local se deu por questões sociais, culturais e artísticas. Em primeiro lugar, buscamos deslocar a ação para um bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, simplesmente pelo fato óbvio de haver na cidade do Rio de Janeiro uma péssima distribuição dos equipamentos culturais, de tal forma que as atividades culturais tendem a ocorrer, predominantemente, na região do Centro e da Zona Sul da cidade. Assim, fazer uma ação artística gratuita na Zona Norte contém o gesto político de buscar formas de democratizar o

acesso à cultura, atenuando as diferenças sociais. Mas, além disso, Madureira é um bairro que tem forte ligação com a cultura negra, seja pelas Escolas de Samba tradicionais, seja pelos terreiros de Umbanda e Candomblé, seja pelas diversas manifestações culturais, como o Jongo da Serinha, a Feira das Yabás e o Baile Charme, sob o Viaduto de Madureira. Deste modo, as atividades culturais predominantes no bairro são de matriz afro-brasileira e possuem um caráter popular.

A escolha do Mercado de Madureira como local para a realização da performance baseava-se, em parte, nos dados acima, visto que é no Mercado de Madureira que se concentram lojas onde são vendidos artigos relacionados às religiões afro-brasileiras. Porém, por outro lado, havia o fato de o Mercado de Madureira ser um local de comércio intenso, envolvendo uma grande circulação de pessoas (conforme se deu no Exercício nº 1), e, como tal, conter um aspecto formal ou estético que nos interessava.

Em Pós-produção¹⁷, Nicolas Bourriaud aborda a produção artística realizada a partir da apropriação e reprodução de produtos culturais realizados por terceiros, incluindo não somente as obras de arte, mas também uma série de mercadorias ou artigos de consumo, que se estendem desde os objetos mais simples, até as logomarcas de empresas e a própria estrutura de mercados ou feiras. Neste quadro cultural, as diferenças entre consumo e produção se diluem. Segundo Bourriaud, esta discussão sobre a transferência do processo capitalista da produção para a esfera da obra da arte remete a Marcel Duchamp, tem sua continuidade na década de 1960, com a Pop Art e o Novo Realismo, sendo reconfigurada nas décadas de 1980 e 1990, pelos artistas filiados ao Simulacionismo. Neste percurso, o autor observa que, na virada de uma década para outra, dá-se uma mudança do sistema formal, de modo que o modelo visual do mercado, do bazar e das feiras livres passa a ser mais atuante no imaginário dos

artistas.

Por que o mercado se tornou referência ubíqua das práticas artísticas contemporâneas? Em primeiro lugar, porque representa uma forma coletiva, uma aglomeração caótica, borbulhante e sempre renovada, que não depende de uma autoria individual: um mercado é formado por múltiplas contribuições pessoais. Depois, porque, no caso da feira de coisas usadas, é um local onde se reorganiza, bem ou mal, a produção do passado. Por fim, porque o mercado encarna e materializa fluxos e relações humanas que tendem a se desencarnar com a industrialização do comércio e o surgimento do comércio eletrônico (Bourriaud, 2009, p. 27).

Enquanto que Bourriaud fala de práticas artísticas configuradas a partir deste modelo do mercado popular e que valorizam o objeto e\ou mercadoria produzida por terceiros, a performance que elaborávamos não poderia fazer uso dos objetos comercializados no Mercado, limitando-se a usá-los como uma espécie de ambiente. Este ambiente poderia se tornar estranho e ter suas rotinas alteradas, a partir da intervenção de uma figura liminar, transitando entre o religioso-sagrado e o secular, configurado pelas diversas mercadorias de um espaço comercial ostensivo.

A partir deste conjunto de ideias julgamos que fazer Ananse caminhar no Mercado de Madureira, tendo em sua volta não somente um grande fluxo de pessoas, mas também lojas com produtos diversos (utensílios, brinquedos, embalagens, alimentos, artigos religiosos, roupas, animais, entre muitos outros) e com uma sonoridade peculiar, poderia ser de grande interesse, como ação performática e como registro visual (vídeo e foto), já que havia a expectativa de se gerar um outro tipo de discurso, isto é, a chamada dramaturgia dos vestígios ganharia outra configuração, pois partíamos da hipótese de que um discurso mais radical sobre as manifestações da cultura afro-brasileira poderia emergir.

No que diz respeito à relação entre Ananse e os frequentadores do local, notamos uma relação muito mais próxima, com pessoas fazendo fotos e filmagens pelos aparelhos celulares. Além disso, a pergunta sobre o que estava acontecendo ou sobre a finalidade da performance era muito mais frequente. Logo no início do trajeto, um rapaz se aproximou do performer Bruno Santos e começou a segui-lo de muito perto, fazendo perguntas com insistência e agachando-se para tentar ver por debaixo da máscara. Ele pergunta: “o senhor é da Igreja?”, “o que significa isso aí?”, “sua coluna não vai ficar doendo não?”. Assim, o rapaz tinha uma atitude curiosa, pois, ora se relacionava com a máscara, ora tentava se relacionar com o performer sob a máscara. A presença ostensiva do rapaz levou uma das pessoas da equipe, o performer André Perret, a travar um diálogo com ele a fim de lhe desfocar a atenção e para esclarecer-lhe sobre o que estava acontecendo. No decorrer da conversa, o rapaz disse que aquilo poderia ser uma espécie de “enviado de Deus”. Leitura semelhante foi feita por uma mulher, que disse mais ou menos o seguinte: “primeiro, a figura me passou uma coisa fúnebre, uma coisa de depressão, mas depois eu pensei que podia ser a figura de Deus em forma de uma coisa ruim para chamar a atenção das pessoas, porque, como as pessoas estão muito violentas, isso pode ser um jeito de chamar a atenção das pessoas”. Tais comentários feitos ainda na área externa do mercado nos apontavam para uma dimensão que subvertia a nossa hipótese, posto que, nos deparávamos com discursos construídos a partir de uma perspectiva cristã-evangélica.

Mas, para nossa maior surpresa, esta interpretação foi se tornando mais aprofundada e complexa. Foi o caso de um jovem vendedor, já no interior do mercado que, num discurso confuso, nos disse para que “tivéssemos cuidado, porque no Mercado há vários tipos de religiões” e que, se o performer passasse em alguns lugares poderia “absorver um Exu ou um Erê”. Isto é, ele

nos recomendava cuidado por acreditar que, ao passar pelas lojas de Umbanda e de Candomblé, o performer poderia absorver energias negativas oriundas destas entidades. Assim, malgrado sua boa intenção, seu discurso vinha carregado de preconceitos acerca das práticas religiosas afro-brasileiras. Em contrapartida, ao se referir à existência de várias religiões no Mercado, ele apontava para o fato de haver a presença de muitos comerciantes e vendedores evangélicos e que, muitos destes tendiam a ser intolerantes com outras religiões. Logo, de acordo com o lugar que Ananse fosse passar, “as pessoas poderiam tomar aquilo como uma ofensa”. Enfim, deveríamos ter cuidado redobrado!

No decorrer do trabalho, muitas outras pessoas tiveram uma relação de aversão em relação à máscara: crianças choraram, alguns se desviavam a fim de não estabelecer contato, outros associavam a máscara ao diabo, outros diziam que a máscara era feia e assustadora, outros diziam algo como “ficar vestido deste jeito com este calor”. Por outro lado, alguns mostravam admiração e respeito pela figura. Foi o caso de um senhor – cujos traços físicos são semelhantes aos da máscara, isto é, negro, grisalho com barbas! – que, carinhosamente, auxiliou Ananse, a performer Debora Soares, a subir as escadas. A mesma atitude acolhedora se deu quando a performer Zindi Gonzaga permaneceu junto ao setor que vendia animais diversos para alimentação ou para serem usados nos cultos. Enfim, o subúrbio de Madureira trazia assim estas oposições, estas contradições. Mas, diante da constância de pessoas que tinham aversão à máscara, decidi perguntar-lhes se aquilo que elas estavam presenciando era ou não arte. Como resposta, disseram-nos que aquilo não era arte, de maneira alguma. Este ponto me chamou a atenção, pois o critério para reconhecer a natureza estética da ação e do objeto se fundava apenas no fato de a máscara gerar um sentimento de desagrado e aversão. Isto é, as respostas eram dadas a partir das categorias estéticas mais elementares.

Tal fato me levou a insistir nesta pergunta. Foi neste ponto que se revelou uma das abordagens mais interessantes.

Perguntei a uma vendedora sobre o que ela estava achando da performance. Ela retomou alguns pontos comuns aos outros discursos: associou a máscara à figura de um Preto Velho, disse que a máscara era feia e assustadora, que era uma máscara que causava tristeza e que, portanto, aquilo não podia ser considerado arte. Mas, a explicação para aquilo não ser arte era bastante curiosa. De um lado, ela me disse que se o trabalho fosse feito na Zona Sul, com certeza diriam que era arte, mas ali no Mercado não era arte, era espiritismo! Por outro lado, ela me disse que, como ela trabalhava numa loja cujo patrão era evangélico, ela não podia dizer que aquilo era arte. Então, eu perguntei: se você sair de frente da sua loja e ficar na loja ao lado, seu discurso irá mudar? Ela me disse: “sim”.

Se no Exercício nº 2, compreendemos com maior clareza a relação entre o espaço e a construção da leitura e do sentido, com o Exercício 3 esta relação tornou-se mais radical, pois se percebia o condicionamento e a submissão da interpretação a convenções culturais, econômicas e sociais. Essa vendedora tinha a consciência de que, em outro ambiente, aquela ação seria “lida” em seu sentido estético. Essa afirmação, por si só, já revela uma pré-concepção do que, para ela, seria “artístico”: uma ação cujo sentido permanece obscuro; uma ação que não tem muito sentido, nem finalidade; uma produção feita por jovens de classe média que atuam na Academia; mas algo que subverte um estado de coisas e que somente os moradores da Zona Sul, com maior acesso à informação e ao estudo, teriam condições de entender. Deste modo, numa situação paradoxal, a pessoa via o sentido da performance, mas se recusava a admitir este sentido, como se a performance não devesse pertencer àquele lugar e sim a outro lugar privilegiado social e culturalmente. Por outro lado,

ela tinha total clareza do seu condicionamento ideológico e da relatividade de sua leitura. Mas, longe de parecer como uma ideologia opressora, esta também aparecia como algo descartável, como as mercadorias vendidas no Mercado de Madureira.

A ideia de liminaridade mostrava assim o seu revés, ao mesmo tempo em que adquiria espessa concretude, pois em vez de ser um lugar intermediário, um lugar de passagem, ela era aqui uma polaridade: neste local tal ação não é arte, em outro local, pode ser; enquanto que no local “x”, é necessário dizer “não”, no lugar “y”, é possível dizer “sim”. Parecia-me que, àquela mulher havia faltado a simples operação de atravessar os dois limites, isto é, de entrar no “como se”, no estado de jogo como elemento fundamental da performance¹⁸ e de toda situação estética.

No momento em que escrevia este texto, refleti muito sobre esta situação tão desconcertante. Eu, “nascido e criado” no subúrbio, em anos de Academia, deixara ver algo básico que, agora, era resgatado com o trabalho do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano e, sobretudo, com o Laboratório Objetos Performáticos. Então, lembrei-me da música Subúrbio, de Chico Buarque, onde o compositor-poeta diz:

Lá não tem claro-escuro
 A luz é dura
 A chapa é quente
 Que futuro tem
 Aquela gente toda
 Perdido em ti
 Eu ando em roda
 É pau, é pedra
 É fim de linha
 É lenha, é fogo, é foda



Exercício Nº 3. Foto de Fabiano Bernardelli

* GILSON MOTTA é artista e pesquisador, Doutor em Filosofia, professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde leciona as disciplinas *Teatro de Formas Animadas* e *Cena e Dramaturgia*.

NOTAS

¹ PROSCHAN, Frank. *The Semiotic Study of Puppets, Mask and Performing Objects* In *Semiotica* 47, I/4:3-46, 1983.

² BELL, John. *Puppets, Masks and Performing Objects*. London: TDR Books, 2001.

³ Ver: www.objetosperformaticos.com.br

⁴ No decorrer dos anos de 2012 e 2013, o Laboratório foi contemplado com diversos Editais de apoio à pesquisa e à criação artística: 1) O Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) da UFRJ, que ofereceu bolsas de estudo a 5 alunos durante um período de julho\2013 a março\2014, para a criação do espetáculo *Histórias de Ananse*; 2) O Programa de Apoio a Eventos (APQ2), da FAPERJ, que resultou no evento *OBJETOS PERFORMÁTICOS - I Encontro de Teatro de Formas Animadas da Escola de Belas Artes da UFRJ*, realizado em junho de 2013; 3) O Programa de Auxílio à Pesquisa (APQ1), nos anos de 2012 e 2013, da FAPERJ, que possibilitou a aquisição de materiais de consumo e de equipamentos, permitindo uma intensificação do trabalho de confecção de objetos; 4) O Edital de Apoio à Produção e Circulação de Espetáculos, da FAPERJ, por intermédio do qual está sendo realizado o projeto *EBA ENCENA*, constituído pela proposta de

montagem do espetáculo *Histórias de Ananse*, pelo Laboratório *Objetos Performáticos*, e *Todos os que caem*, de Samuel Beckett, produzido pelo Centro de Pesquisa Teatral, coordenado pelo diretor teatral e professor Antonio Guedes.

⁵ Sobre as histórias de Ananse, cito as seguintes obras: BADOE, Adwoa. *Histórias de Ananse*. São Paulo: Edições SM, 2006; GRANNUM-SOLOMON, Victorine. *Ananse Folktales in the Diaspora*. 2012; GARNER, Lynne. *Ananse, The Trickster Spider: Traditional African Folktales retold by Lynne Garner* (vol. I and vol. II). Mad Moment Media Ltd. 2012.

⁶ Sobre o tema do Malandro, remeto ao estudo de Allan B. Chinen: *Além do herói*. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

⁷ Cf. AROCHA Rodríguez, Jaime. *Ombliados de Ananse: Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Colecciones CES, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

⁸ Cf. GRANNUM-SOLOMON, Victorine. *Ananse Folktales in the Diaspora*. 2012.

⁹ Em sua tese, chamada *Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade*, Zélia Amador de Deus descreve um pouco da trajetória de Ananse no Brasil, particularmente, no Pará, para, a partir daí, discutir as ações afirmativas relacionadas aos negros. Já Leo Vicente dos Santos, no artigo *Candomblé: Introdução à cultura Jeje Mahi*, comenta sobre o culto dos Voduns no Brasil e identifica os lugares onde o povo descendente dos Jeje fundou templos, entre os quais, a casa Fanti-Ashanti, localizada em São Luís do Maranhão, onde Ananse é cultuado.

¹⁰ Cf. GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. São Paulo: Cortez, 2012. Ver também: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo*

contrário: cor e raça na sociedade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

¹¹ Cf. ALICE, Tania (org). Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/NEEPA, 2013.

¹² Cf. BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=Jq8wQgnXbPs>

¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, IN Obras escolhidas, vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁵ Cf. <http://www.projetoperformancia.blogspot.com.br/>

¹⁶ Cf. Da Matta, Roberto. “Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil” In A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹⁷ Bourriaud, Nicolas. Pós-produção. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹⁸ Cf. LIGIERO, Zeca (org.). SCHECHNER, Richard. Jogo In Performance e antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

REFERÊNCIAS

ALICE, Tania (org). Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/NEEPA, 2013.

BADDOE, Adwoa. Histórias de Ananse. São Paulo: Edições SM, 2006

BELL, John. Puppets, Masks and Performing Objects. London: TDR Books, 2001.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHINEN, Allan B. Além do herói. São Paulo: Summus, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Da MATTA, Roberto. A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEUS, Zélia Amador. Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade . Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3060/1/Tese_HerdeirosAnanseMovimento.pdf . Último acesso: 08 de maio de 2014.

GARNER, Lynne. Ananse, The Trickster Spider: Traditional African Folktales retold by Lynne Garner (vol. I and vol. II). Mad Moment Media Ltd, 2012 (e-book).

GRANNUM-SOLOMON, Victorine. Ananse Folktales in the Diaspora. 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio A.
Preconceito racial: modos, temas e tempos. São
Paulo: Cortez, 2012.

LIGIERO, Zeca (org.). SCHECHNER,
Richard. Performance e antropologia de
Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X,
2012.

SANTOS, Leo Vicente. Candomblé:
Introdução à cultura Jeje Mahi. Disponível em:
<http://pt.scribd.com/doc/7128380/Candombl-Introducao-a-Cultura-Jeje-Mahi-Leo-Vicente-Dos-Santos>. Último acesso em: 08 de maio de
2014.

SILVA, Fernando Pedro da. Arte pública:
diálogos com a comunidade. Belo Horizonte: C/
Arte, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto,
nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na
sociedade brasileira. São Paulo: Claro Enigma,
2012.