

2011
UNESP
1950

A ação
disruptiva no
espaço urbano:
um treinamento
ativista

Antônio Araújo
Universidade de São Paulo (ECA/USP)

Tania Alice
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Disrupção é sinônimo de quebra, de fratura, de interrupção do curso normal de um processo. No caso de espaços públicos, uma *ação disruptiva* é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo causar uma interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante seus deslocamentos nas vias urbanas.

A circulação se integra no movimento maior das grandes metrópoles contemporâneas, onde espaço, direção e intensidade dos fluxos são regulados pelas necessidades econômicas, conduzindo a uma funcionalização sempre maior do espaço urbano, inscrita na própria arquitetura das cidades. O número crescente de praças cercadas por grades e fechadas ao público ou de bancos de praça com barras transversais são exemplos claros de que o fluxo urbano não é voltado para o ócio criativo ou o descanso, mas sim para um aumento funcional da produtividade. Os conjuntos arquitetônicos pós-modernos, pelos quais circulamos movidos pela pulsação rítmica dos nossos onipresentes relógios de pulso e pelo som ininterrupto de nossos celulares, conduzem a uma funcionalização do comportamento, do corpo e do próprio olhar sobre o espaço urbano. Neste contexto, a ação disruptiva surge como uma proposta de experimentação: que capacidade de afetar ou ser afetado ainda nos resta? De que forma podemos intensificar esta afetação? Como podemos treinar nossa capacidade de afetar e ser afetado?

Em nossa perspectiva comum de trabalho, tanto no Teatro da Vertigem quanto no Coletivo Heróis do Cotidiano, a realização de tais ações constitui-se tanto como ato artístico quanto como treinamento para os performers, além de ser instrumento pedagógico de grande valia. Os processos de hibridação, característicos da arte

contemporânea, tornam-se o fermento que vai fazer brotar aula, atividade artística e treinamento do ator/performer em um mesmo movimento. Este eixo poderia ser chamado de "artivismo", atividade de diluição das fronteiras entre arte e movimento social ativista e procedimento de resistência dentro do contexto de homogeneização, massificação e controle coletivo exercido pela máquina produtivista. De fato, durante a experimentação prática de ações disruptivas, as três instâncias – pedagógicas, criativas e de treinamento – se justapõem e dialogam entre si. Foi o que percebemos ao longo dos últimos anos, tanto nos processos de criação desenvolvidos em São Paulo pelo Teatro da Vertigem, quanto nos processos interdisciplinares realizados pelos Heróis do Cotidiano nas ruas e, mais recentemente, na ocupação de espaços culturais do Rio de Janeiro. Em ambos os casos, tanto na esfera de aquecimento ou de treinamento diário, quanto na experimentação de elementos a serem trazidos para a criação, estas ações têm se mostrado um aspecto importante do processo, trazendo o conceito de presença para o centro da prática artística. Conforme escreve Gumbrecht em seu livro "Produção de presença": "*Minha primeira preocupação, mais pessoal, era ser um professor suficientemente bom para evocar nos alunos e fazê-los sentir momentos específicos de intensidade*" (GUMBRECHT: 2004, 125). Questionando e invertendo a tendência da Modernidade que consistia em criar e analisar o sentido de uma obra artística, Gumbrecht propõe para o artista/professor de se voltar para a questão central da presença, observando que a obra de arte contemporânea – e mais ainda, uma ação disruptiva – se situa em uma perpétua alternância entre produção de sentido e produção de presença. No caso de ambos os treinamentos, a questão da ação disruptiva como geradora de presença constituiu o eixo norteador dos processos.

De acordo com nossas investigações práticas, as ações disruptivas poderiam ser agrupadas em quatro diferentes categorias: ações corporais; ações inter-relacionais, ações contextuais e ações

coletivas. A fim de tornar mais claras tais categorizações e o tipo de trabalho que vem sendo desenvolvido, tentaremos descrever alguns de seus elementos norteadores.

No caso das *ações corporais*, o foco – como o próprio nome diz – encontra-se na conexão com o próprio corpo, com a respiração, com a sensação térmica interna, com o contato dos pés – ou de outras partes do corpo – com o piso da calçada, os ruídos urbanos, enfim, com outras formas de percepção da cidade por meio da presença física no espaço. Trata-se, muitas vezes, de uma meditação realizada ao longo da rua. Esta meditação pode ser realizada de maneira formal, sentado em lótus ou deitado, com algum figurino específico ou roupa comum, com foco em uma sensação corporal específica, em algum som, objeto ou na respiração, definindo-se como o que o budismo tibetano qualifica de "*shamata impura*" (meditação com foco específico). Ou ainda pode ser integrada na deambulação ou em movimentos executados de forma consciente, durante os quais a mente é mantida com foco aberto, seguindo a tradição tibetana da "*shamata pura*" (meditação sem foco). Conforme o mestre zen ativista da paz Thich Nhat Hanh, esta meditação se caracteriza pela ausência de metas concretas.

Encontramos no budismo a palavra paranihita. Significa ausência de desejo ou de meta. A ideia é esta: não colocamos nada diante de nós e não corremos atrás disto. Quando praticamos a meditação andando, andamos neste espírito. Apenas desfrutamos do prazer de andar, sem meta ou destino especial. Nosso caminhar não é um meio para um fim. Andamos pela simples razão de andar (THICH NHAT HANH, 2006: 13).

Os performers se colocam conscientemente em estado de deriva, como diria Debord, à margem do fluxo urbano e de suas velocidades características. Conscientes dos movimentos físico-afetivos do próprio corpo, os performers geram comportamentos

alternativos que alteram a geopolítica urbana de um ponto físico, afetivo e energético, introduzindo lentidão e consciência no meio do movimento urbano. Como nos lembra Paul Ardenne, ao discutir sobre os atos de presença:

Circunstancial por natureza, a arte realizada em contexto real é primeiramente, para o artista, uma colocação em ato da sua presença. Inúmeras obras contextuais se caracterizam por esse gesto elementar: o artista oferece seu corpo ao público, corpo que se torna lá mesmo sua assinatura, sua grafia. Primeiro objetivo: realizar um ato de co-presença, habitar o mundo, mover-se nele, operá-lo sem intermediários (ARDENNE, 2002: 65).

A busca pela intensificação da presença, iniciada com a atividade meditativa, pôde ser experimentada por meio de alguns recursos, tais como a alteração nos regimes de velocidade ou a perturbação nos modos de percepção auditiva e visual. Evidentemente, esse estado intensificado de percepção ocorre – ainda que centrado no próprio corpo – em diálogo com a paisagem circundante. Pois, “a cada instante há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber [...]. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às seqüências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas” (LYNCH, 2006: 21). Neste sentido, as técnicas de composição descritas por Anne Scharf e Tina Landau em *The Viewpoints Book* constituíram uma ferramenta interessante para a experimentação temporal – explorando duração, velocidade, resposta cinética e repetição das ações – mas também oferecendo ferramentas para a exploração espacial investigando formas, gestos, arquitetura, relação espacial e topografia neste “espaço da rua”, rua essa tanto de aula quanto de ensaio, materializando-se como alternativa à sala fechada.

No que concerne às ações inter-relacionais, a ideia é que o foco esteja no diálogo físico ou verbal entre os performers e os

transeuntes. A ação ocorre justamente na interação – concretizada, pretendida ou frustrada – entre esses dois polos. Evidentemente, trata-se de intercâmbios inesperados, realizados com qualquer pessoa que esteja em deslocamento por aquela via ou praça, naquele determinado momento. Deve-se também – como no caso das ações corporais – evitar explicar ao passante o porquê da realização da ação, tanto após sua realização e, principalmente, durante sua concretização. Ainda que ele possa suspeitar do caráter artístico envolvido na ação, ela deve ser antes experimentada do que justificada. O objetivo não é iludir ou enganar o transeunte – se ele insistir em dialogar ou em buscar explicações, não há porque não respondê-lo –, mas sim criar uma perturbação que não se configure de forma nítida como ato artístico ou teatral.

Como o foco encontra-se no diálogo ou interação com uma pessoa não-conhecida, os performers vão exercitar, necessariamente, um estado de abertura a qualquer tipo de reação, desde a possibilidade de serem completamente ignorados até o risco de serem agredidos. Porém, o risco é também um gatilho para a intensificação da presença e para a criação da intervenção. Contudo, é fundamental que a atitude envolvida na realização da ação inter-relacional não seja – e nem transpareça ser – de derrisão, escárnio, ou ridicularização dos transeuntes. Neste sentido, trata-se certamente da forma de ação mais difícil de ser realizada, pois além desta questão fundamental do respeito pelo outro, corre-se facilmente o perigo de se criar um vínculo reprodutor dos padrões de relação vigentes. A dificuldade consiste em pensar e estabelecer em um espaço-tempo definido uma relação transformadora, que afete performer e transeunte e que seja questionadora dos próprios moldes de relação vigentes, reforçados pela invasão crescente das redes sociais nas nossas vidas, as quais estabelecem relações pautadas pelo esvaziamento, a rapidez, o lado descartável e a superficialidade. Aprofundando o conceito de Estética Relacional proposto por

Bourriaud, em "*Antagonism and Relational Aesthetics*", a crítica de arte Claire Bishop aponta justamente para a dificuldade de dar sentido a estas relações geradas pela ação performática. Neste sentido, torna-se fundamental questionar em que medida as relações criadas pelas ações disruptivas não se tornam reprodutoras de esquemas relacionais já instituídos a fim de pensar de que maneira podem, de fato, propor uma reorganização dos afetos seguindo uma lógica poética e gerando microutopias afetivas no espaço urbano.

Quanto às *ações contextuais*, o propósito é estabelecer um diálogo com o entorno, sua cartografia, seus usos e funcionalidades, sua dimensão histórica, simbólica e arquitetônica – e mesmo com aspectos mais "abstratos", tais como aqueles de natureza emocional, atmosférica ou energética. Em outras palavras, tais ações se propõem a criar tensões, falhas ou ruídos no ambiente, produzindo re-significações ou revelando contradições ali presentes, além de fazer emergir aspectos subterrâneos, camuflados ou recalcados. Em outras palavras, são ações *site specific*, projetadas especificamente para um determinado ambiente e só fazem sentido serem performadas e vivenciadas pelos transeuntes ali, naquele lugar.

Nesse sentido, a força e presença do local geram e/ou contaminam as ações criadas.

O espaço aparece como sujeito ativo e vibrante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivo com personalidade própria, um interlocutor que sofre mudanças de humor e com o qual é possível estabelecer uma relação de intercâmbio mútuo (CARERI, 2009: 83).

Nesta reorganização do espaço urbano, o elemento político e ativista é preponderante, já que a reorganização implica integrar o elemento político na própria ação artística, ao invés de torná-lo um elemento temático ou acessório. O caráter *site specific* pode ser adaptado ao espaço arquitetônico ou se inscrever como contraposição, propondo novas percepções possíveis para aquele

mesmo espaço e gerando um espaço de tensão onde as fronteiras entre ativismo e arte se dissolvem. Conforme André Mesquita:

A conjugação entre uma estética própria e um exercício organizacional, que enfatiza os processos de integração e a redefinição simbólica ou concreta das regras sociais ou políticas engendrou parte dos elementos que aproximam os coletivos artísticos do Brasil ao engajamento ativista. Não obstante, o dado visivelmente poético encontrado na diversidade plástica dos trabalhos de alguns grupos potencializa ações que reverberam na urbe como fluxos comunicativos e inusitados (MESQUITA, 2011: 226 - 227).

Por fim, chegamos às *ações coletivas*. Nesse caso, o grupo todo desenvolve uma única e mesma ação, realizada simultaneamente durante um tempo previamente determinado. Um aspecto de forte coralidade emerge dessa prática, ampliando o impacto da ação e o poder de sua interferência no espaço público. Tal dinâmica gera mapeamentos alternativos do território urbano, percebido a partir de corpos em movimento, os quais criam uma geografia coletiva – e do coletivo.

Ainda que tais ações não precisem ter exatamente o mesmo desenho corporal, elas devem apresentar a mesma natureza ou objetivo. Contudo, não se trata apenas de uma improvisação grupal de movimentos espelhados, pois se busca conexões, diálogos e tensionamentos com o espaço público. Nesta busca por uma heterogeneidade e intensidade corporal podemos perceber uma diferença entre este tipo de ação e os *flash mobs*, frequentemente criados para gerar um impacto visual a serviço de campanhas publicitárias e políticas. As ações coletivas podem se definir também por uma plasticidade maior, reforçada por vezes pela utilização de acessórios ou vestimentas específicas. Restituindo os corpos em suas densidades e diferenças, os performers geram um fluxo de resistência que possui sua plasticidade específica, fugindo assim da padronização dos comportamentos.



De forma geral, independentemente do modo como ocorram, as ações disruptivas problematizam o tempo-ritmo habitual e o uso funcionalista que fazemos do espaço urbano. Daí que outros regimes de atenção, outros modos de percepção e experiência são ativados, tanto naqueles que executam as ações como naqueles que as observam ou delas participam, afirmando a capacidade de afetar e de ser afetado. Desta forma, parece-nos tão importante realizá-las e provocá-las quanto estar atentos a elas no nosso dia a dia. Por vezes, é mais difícil ser espectador/transeunte do que ator/performer. O treinamento do olhar cotidiano nos permite oscilar entre estes dois polos de forma fluida, sem apegos a uma determinada posição ou identidade.

Nesse sentido, ocorre um imbricamento entre um modo singular de vivenciar e perceber a cidade, uma maneira de "preparar" e potencializar nossos corpos para uma prática realizada a céu aberto e uma forma de intervir artisticamente em contextos urbanos. Ou seja, invertendo a lógica de um treino que antecede a criação, as ações disruptivas são, simultaneamente, experiência, treinamento, prática pedagógica e ação performativa.

Além disso, ao promoverem uma produção temporária de espaço, as ações disruptivas interferem na dimensão pública dos lugares de circulação. Diferentes espaços e tempos se justapõem ou, ainda, são criados entre-espaços, fendas que se tornam visíveis, revelando a coexistência de distintas cidades em um mesmo território urbano, revelando que ainda há brechas e interstícios que podemos gerar e habitar juntos.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. *Un Art Contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.
- BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". MIT Press, Revista *Octobre*, 2004 (p. 51-79).
- BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.
- DAVILA, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Paris: Regard, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- LEMOINE, Stéphanie e Ouardi, Samira. *Artivisme - art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Alternatives, 2010.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume, 2011.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- THICH NHAT HANH. *Meditação andando*. Petrópolis: Vozes, 2006.