

HORTELÃ, UMA AÇÃO PERFORMATIVA NA BACIA KARIRI

Carlos Henrique Guimarães¹
Daniela Alves Pereira²

RESUMO

Esta escrita apresenta *Hortelã*, uma ação performativa realizada pelo Grupo de Pesquisa BACIA (Busca por Ações na Cena Expandida) da URCA (Universidade Regional do Cariri) a partir da reunião de cartas textuais e cartas visuais que foram desenvolvidas e trocadas pelo Grupo durante o fatídico ano pandêmico de 2020, quando os encontros presenciais tiveram que ser suspensos e não se sabia ao certo como interagir cotidianamente com as telas luminosas. O Grupo se concentrou em buscar uma criação em que se pudesse imaginar e construir futuros para adiar o fim do mundo (Krenak, 2019). Cartas textuais foram elaboradas a partir de um jogo de escritas-espontâneas; posteriormente, as cartas se transformaram em fragmentos de uma dramaturgia explodida e foram compartilhadas por meio de ligações telefônicas.

Palavras-chave: Cena expandida, performance, Cariri, cartas.

MINT, A PERFORMATIVE ACTION IN THE KARIRI BASIN

ABSTRACT

This writing presents *Hortelã (Mint)*, a performative action carried out by the Research Group BACIA (Search for Actions in the Expanded Scene) of URCA (Regional University of Cariri) from the gathering of textual letters and visual letters that were developed and exchanged by the Group during the fateful event. pandemic year 2020, when in-person meetings had to be suspended and we weren't sure how to interact with bright screens on a daily basis. The Group focused on seeking a creation in which futures could be imagined and built to postpone the end of the world (KRENAK, 2019). Textual letters were elaborated from a spontaneous-writing game; subsequently, the letters became fragments of an exploded dramaturgy and were shared through phone calls.

Keywords: Expanded scene, performance, Cariri, letters.

1 Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO). Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP). Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC/UFPB). Ator, performer, diretor, escritor. <http://lattes.cnpq.br/5651913037096669> <https://orcid.org/0000-0001-5464-6614>

2 Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (PPGAC- ECA/USP). Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (IA/ Unicamp). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp). Professora Assistente do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). <http://lattes.cnpq.br/979598692392311N>

HORTELÃ, UMA AÇÃO PERFORMATIVA NA BACIA KARIRI

COMEÇANDO...

BACIA surgiu em 2019 junto ao curso de Licenciatura em Teatro da URCA com o objetivo de fomentar pesquisas teórico-práticas acerca da *ação* na cena expandida (Diégues, 2010, 2014), considerando processos artísticos e criativos que repensassem transformações da/o própria/o artista e suas estratégias de intervenção no mundo. O termo *ação* é usado aqui partindo de um entendimento sobre a pluralidade de acontecimentos que envolvem não só a cena teatral, mas as diversas manifestações artísticas, políticas e culturais, ou seja, uma ação que ultrapassa a ideia de arte como evento isolado. Compreendemos a *ação* enquanto um caminho de *transformação* mais ampla do sujeito

A palavra “ação” tem ocupado um lugar central nos discursos de diversos artistas modernos e contemporâneos. [...] O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha num campo teatral mais tradicional. A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada num texto dramático ou em outro tipo de matriz narrativa que “representa a vida”. Ela pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e de interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transformadora (política, estética, existencial etc.) de suas estratégias (Quilici, 2015, p.107-108).

Nesse sentido, faz-se pertinente uma reflexão sobre processos formativos e criativos pós-coloniais e decoloniais do/a artista-pesquisador/a-professor/a (Florentino, 2022; Guimarães, 2023) com os quais dialogamos sob o prisma de atuações cênicas contemporâneas. Desta forma, o BACIA se coloca como um tempo-espço de estudos e práticas artísticas insurgentes junto à artistas-pesquisadores/as-professores/as em formação, que são afetadas por metodologias, epistemologias e pedagogias pós-coloniais e decoloniais, por meio da relação que procuramos tecer com as sabedorias dos povos tradicionais.

Nas tardes quentes da cidade do Crato/CE, o BACIA tinha como lugar de encontro entre professores e estudantes participantes do grupo, o *Geossítio Batateiras* (importante sítio arqueológico que reserva enorme volume de fósseis), mais especificamente, o *Sítio do Fundão*. Trata-se de um vale da Chapada do Araripe, entrecortado pelo Rio Batateira, cuja água por meses corre em abundância, e por outros, seca por completo, mudando radicalmente a atmosfera e a visualidade do território, dependendo da época do ano. Esse rio é conectado com um dos mitos mais populares da região, a história da *Pedra da Batateira*, uma narrativa indígena do povo kariri que fala sobre o encanto da *Mãe-d'água*, uma serpente que mantém uma enorme pedra que bloqueia a vazão torrencial de água subterrânea da Chapada do Araripe; diz a lenda que a *Mãe-d'água* pode, a qualquer momento (a depender das ações humanas frente à natureza), retirar a pedra da batateira e deixar toda a região do Cariri debaixo d'água, como rezavam as profecias do peregrino líder popular Antônio Conselheiro, de que um dia “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

O entrelaçamento entre as forças da terra e as ações humanas – a sinergia entre o natural e o social – integram os interesses do BACIA; por esse motivo escolhemos nos reunir naquele parque estadual que agrega imensa diversidade biológica e é carregado de histórias. Realizamos nossas práticas dentro de um território tradicional indígena kariri, por meio de uma ação decolonial, no sentido de buscar epistemologias, ontologias e cosmologias outras, não apenas as ocidentais eurotípicas.

A casa sede do parque (feita de taipa, com dois andares, modelo único no Brasil), que se encontra restaurada no *Sítio do Fundão*, foi construída por Jefferson da França Alencar (antigo proprietário do sítio) na

década de 1950; o engenho de pau, que funcionou por quarenta anos, quem construiu foi seu pai, em 1904; existe também uma barragem de pedra que foi construída no fim do século XIX (Alencar, Santos, 2019).

Jefferson morou por muitos anos naquela terra, na casa de taipa assobradada que abriga a sede do parque e uma das mais antigas da região; essa casa está em bom estado de conservação e recebe visitas diariamente. Além desse edifício, o *Sítio do Fundão* conserva algumas ruínas da época em que funcionou o pequeno engenho de cana-de-açúcar (início do século XX). As pessoas que habitam a região dizem que o Imperador Dom Pedro II esteve por ali quando visitou o Cariri na grande seca que assolou a região na segunda metade do século XIX; dizem que o monarca ordenou que se construísse uma muralha para represar a água do rio que cruza o sítio, contribuindo, dessa maneira, com as ações em prol da garantia de vida dos habitantes do sertão. Essa barragem de pedra, construída por pessoas escravizadas a mando do Imperador, ainda está por lá, na beira do rio, como rastro da história de um Brasil de outrora.

O JOGO DE CARTAS: CARTAS-TARÔ/CARTAS-DRAMATURGIA

Hortelã foi realizada durante a **IV Semana do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA**, de 19 de novembro a 22 de novembro de 2020. Reunimos imagens produzidas a partir de fotografias feitas no *Sítio do Fundão* ao longo das práticas de pesquisa do BACIA antes da pandemia de Covid-19 e construímos uma espécie de *baralho-tarô*. Numeradas de I a XVIII cada carta visual trazia também um verbo que remetia às experimentações realizadas pelo BACIA entre a geografia e as ruínas do *Sítio do Fundão*, aos agenciamentos afetivos, à terra, às águas, pedras e árvores daquele espaço, que nos permitiram construir poeticamente possibilidades decoloniais de habitar os espaços e de pensar outros modos de ação, éticos e estéticos.

Não caberá neste artigo aprofundar o percurso criativo das *cartas-tarô*, nem seus significantes, significados e suas ligações com os povos antigos do território kariri. Entretanto, vale salientar que nomeamos essa etapa da experiência como *cartas-tarô* no intuito de nos aproximar de um conjunto lúdico simbólico-oracular que nos permitisse inventar uma relação poético-imagética entre *performer* e espectador, que presentificasse corpos, sensações, memórias, desejos e outras potências em quem escolhesse uma imagem. O que consideramos importante nessa etapa foi construir algo que não estruturasse uma cena teatral, mas que nos permitisse conduzir (*performer*) um jogo imprevisto com quem recebesse (espectador) nossas ligações.

Figura 1 - cartas tarô bacía



Fonte: do autor

Para iniciarmos o jogo disponibilizamos as dezoito cartas em um formulário *on-line* com as seguintes informações:

oi. hortelã, planta verde caracterizada por folhas. folhas-cartas. cartas-mensagens que são lançadas para construção de imaginários. com propriedades de encontro-presença-escuta. jogo de baralho. um telefonema para o agora. agradecemos seu interesse em participar desse nosso jogo hortelã e para isso precisamos que você preencha esse formulário. se te agradar, faça um chá de hortelã.

E pedimos as seguintes informações: nome/cidade; a escolha de uma das *cartas-tarô*; número de telefone, dia e horário que poderiam receber uma ligação telefônica. Esse formulário ficou disponível durante os dias em que ocorreu a IV Semana do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA.

Optamos por não revelar de imediato todas as etapas da ação ao público; assim, as etapas se construíam conforme as pessoas seguiam as proposições do jogo. Na etapa inicial da performance as pessoas não sabiam que cada *carta-tarô* estaria associada a uma *carta-dramaturgia*³, que funcionou como um oráculo lúdico. A elaboração das cartas escritas foi realizada no início da reclusão causada pela pandemia, em outro jogo-ação experimentado pelo BACIA, em que os participantes escreveram cartas uns aos outros e à pessoas que não participavam do grupo, conforme uma solicitação (provocação) dos/as integrantes do BACIA, tal como escrever uma carta a uma pessoa conhecida ou desconhecida, podendo ser um amigo/familiar/antepassado de alguém do grupo.

Esse trabalho-jogo de escrita espontânea realizado anteriormente por meio da troca de cartas entre os integrantes do grupo foi recuperado (re-jogado) pelo BACIA; reestruturamos os textos enquanto *cartas-dramaturgia* para a ação performativa *Hortelã*. Os textos originais tinham um tom mais pessoal, como lembranças, anseios e relatos de como enfrentávamos a situação de distanciamentos imposta pelo vírus da Covid-19. Para a nova etapa criativa do BACIA, em *Hortelã*, os originais das cartas tornaram-se vetores a serem compartilhados (via ligação telefônica) com pessoas desconhecidas, sorteados no momento em que cada pessoa-público escolhia sua *carta-tarô*.

As *cartas-dramaturgia* promoveram um trânsito de ideias, sensações, imagens, desejos que buscaram penetrar os interlocutores. E, para conhecer um pouco sobre as pessoas com as quais dialogávamos durante as ligações telefônicas, oportunizamos atravessamentos poético-afetivos de **aproximações**, em um momento em que as populações de todo o mundo iniciavam a dolorosa travessia das **separações**, imposta pela pandemia, já que não havia como prever os anos de sua duração.

As palavras de cada *carta-dramaturgia*, então compartilhadas com pessoas conhecidas e/ou desconhecidas, lembraram histórias contadas e conferiram possibilidades para o futuro, imaginando alternativas para além do que estava implícito naquele período pandêmico que nunca havíamos vivido.

³ Optamos aqui por manter o termo *dramaturgia* tendo em vista que foi dessa maneira que nomeamos essas cartas durante a criação de *Hortelã*. No entanto, salientamos que o termo não se filia a corrente estética alguma, conferindo um sentido mais aberto a ele, que aqui diz respeito às escritas que funcionaram como um dos dispositivos da ação performativa em análise.

Figura 2 - exemplo de carta-dramaturgia

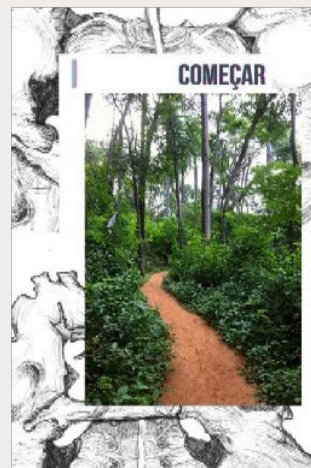
Para começar...

Como começar, o que é começar, onde se encontram os começos? Escrevo-te, tudo é impermanência. Começou antes, está em desenvolvimento, mudará, será outra coisa... os olhos são outros hoje, mas há, ainda, muitas incertezas. Sempre haverá. Gosto das coisas que se transformam, das coisas em fluxo. Tudo é espiral e gira. Escrevo te, como resposta provisória às tuas palavras de outrora, de dezembros, que se foram, mas estão grafadas na caixa virtual do ontem... e em um desses "ontens", começou, por meio do desejo; se concretiza hoje, através da ação.

A AÇÃO DO TEMPO QUE LAPIDA A AÇÃO.

Escrevo-te. Venho (re) dimensionando acontecimentos: o que foi, o que estar, o porvir; percebo uma linha, fragmentada e curva, onde se bifurcam cortezas, dúvidas, abismos e tremores. Aprecio esses tênues desvios que fazem (re) ver antes o visto-não-visto, o antes não visto, o que era ruído, o que era discurso, o que era ruído e tornou-se discurso... mas devaneio também sobre o que atravessa, o que fica, o que é permanente, marcado na pele. Aqui tudo é silêncio, e por silêncio, também compreendo uma série de barulhos, pois tudo gira, tudo está em movimento.

Nesse movimento constante, desfaço, ou re-projeto, tudo que é sólido; apego à lógica líquida, de passagem, de trânsito... há muitas perguntas nisso tudo e nenhuma resposta concreta, tudo mutável, do instante, provisório... cada pessoa encontra seus caminhos para seus fluxos-rios da vida. Enquanto isso, danço nas águas e vou desaguando.



IM AG INE.

*PARE AGORA, MOVIMENTE-SE EM QUALQUER LUGAR
COMO QUISER, FLUXO LIVRE E CONTÍNUO.*

Fonte: Do autor

A prática da escrita e compartilhamento de cartas é muito antiga e a respeito das confidências trocadas entre amigos, mestres, alunos e amantes, enquanto uma das técnicas daquilo que Michel Foucault (2017) chamou de *cuidado de si* utilizadas na Antiguidade Clássica Grega, existiam trocas de cartas em que se expunham o estado da alma e eram solicitados conselhos, evidenciando uma dinâmica sócio-cultural:

[...] em torno dos cuidados consigo toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem. Tem-se aí um dos pontos mais importantes dessa atividade consagrada a si mesmo: ela não constitui um exercício da solidão, mas sim uma verdadeira prática social (Foucault, 2017, p.66-67).

No que diz respeito ao cuidado consigo, muito se frutifica a partir dessa ação poético-social que se efetiva por meio da troca de cartas: autopercepção e presença mais aguçadas; refinamento das qualidades comunicativas e das escolhas criteriosas das palavras; direcionamento de pensamentos e sentimentos a pessoa que, no instante da escrita, faz-se íntima, como uma visita a sua casa; ressignificação de relações interpessoais por consequência de uma ação poética; autoreflexão sobre a forma de cuidado de si e dos

outros, alimentando relações de co-criação poética; entre outros fatores. Sobre a ideia de ação enquanto gesto político presente na Antiguidade Clássica Grega, Cassiano Quilici ressalta:

A ação possuía um sentido bastante específico, distinguindo-se do mero comportamento. Comportar-se significa atuar de modo previsível, correspondendo a uma função e a um papel predeterminados. A ação expressaria outro tipo de potência, capaz de inaugurar ou fazer nascer algo novo no mundo. Agir, nesse sentido, identifica-se mais propriamente com o campo da política, em que os gestos e as palavras podem canalizar as energias coletivas em certas direções (Quilici, 2015, p.115)

A ação de escrever uma carta pressupõe uma pausa para se dedicar ao destinatário; conteúdos afetivos emergem e um vínculo com a pessoa se estreita. É diferente de escrever um *e-mail* ou uma mensagem de celular, em que se pode fazer de modo mais displicente, em meio a outros afazeres. A pausa para escrever uma carta é uma ação especial, pois a natureza respira contigo no ato criativo de tecer a correspondência; memórias, emoções, saudades, desejos, tudo conflui às palavras, de maneira atenta, presente e delicada.

Elaborar uma carta é uma forma de cultivar afetos no ato da escrita, inspirando-se pelo espaço-tempo em que se vive, compartilhando poesia, cuidando de si e do outro, ofertando uma porção da própria vida por meio de palavras tecidas com sentimentos. É, portanto, um potente exercício de alteridade, de afeto e de autoconhecimento; é um deslocamento em direção ao outro/a; é um gesto político; é uma oportunidade de ressignificar desafios e desafetos, de transbordar o olhar em direção ao/a outro/a com certa distância somada à uma proximidade afetuosa.

Escolher a quem enviar uma carta é um processo de percepção sobre a conexão de afeto que se estabelece com a pessoa destinatária; muitos sentimentos vêm à tona e o coração se aconchega ao coração da outra pessoa. É uma relação de aproximação imediata quando a escolha do destinatário é feita. Algumas vezes a escolha se dá espontaneamente, como, por exemplo, acordar pensando em escrever a determinada pessoa com quem se tenha sonhado; em outras ocasiões, a escolha acaba solicitando alguma reflexão quando, por exemplo, nenhuma pessoa emerge de modo intuitivo ou quando acontece de mais de uma pessoa inspirar a escrita.

Durante o tempo em que nos dedicamos a escrita espontânea de uma carta, é possível experimentar alguma conexão mais estreita com a/o destinatária/o e revisitar emoções, memórias, dificuldades, alegrias, em uma atitude de cuidado em que se reencontram os fios que unem uma pessoa a outra, para que sejam ressignificados e/ou restaurados procurando.

AS LIGAÇÕES

Conforme dia e horário sugeridos no formulário *on-line* preenchido previamente pelo/a espectador/a, um/a *performer* do BACIA telefonava para o número indicado. Algumas pessoas estavam em fuso-horário diferente do brasileiro, por exemplo o de Portugal, exigindo certo deslocamento de um horário convencional de uma ligação entre desconhecidos, tal como certas madrugadas. Ao ser atendido/a, o/a artista se apresentava como participante da ação-performativa *Hortelã* e dizia que gostaria de compartilhar uma *carta-dramaturgia* associada à *carta-tarô* que fora escolhida anteriormente pela pessoa e assim iniciavam o compartilhamento poético e a conversa.

A ligação não tinha um tempo pré-determinado de duração, podendo levar de cinco minutos a duas horas; às vezes o que acontecia era a simples leitura da *carta-dramaturgia* e às vezes a conversa era muito

maior do que a poesia compartilhada. A chamada do telefone era a campainha que colocava o corpo em experiência performativa, em estado de presença. Abaixo, segue um relato de uma das *performers* do BACIA, logo após ter realizado uma ligação:

Gente, eu liguei pro André. Eu tava muito nervosa, não estava conseguindo, li várias vezes a carta, estava travada e não ia ligar. E daí liguei. Foi muito incrível. Eu li a carta muito sorridente, é a carta do encontrar. Ele estava sorrindo do outro lado também. E a carta tem algumas perguntas que ele respondia, eu dava esse tempo pra ele. Ele respondeu a primeira e eu dei o tempo dele responder. Enfim, a energia foi muito forte. Quando terminou ele sorriu e falou 'estou muito feliz com esse encontro, tô muito feliz' e falou 'que bom ter esse tempo pra parar e ouvir, a gente vem de uma agitação tão grande e esses espaços são tão importantes, de parar e ouvir o outro'. Então foi uma ligação muito bonita.

ESPAÇOS QUE (DES)VIRTUAM

Como descrevemos anteriormente, *Hortelã* foi realizada em novembro de 2020; o presente artigo trata-se de uma reverberação de nossa participação enquanto representantes do BACIA no evento **Poéticas artístico-pedagógicas na web**, compondo o terceiro debate **Espaços que (Des)virtuam** com o tema **Debate de ações pedagógicas e artísticas na web**, em julho de 2022. A proposta do seminário foi promover o intercâmbio de experiências sobre processos e práticas artísticas realizadas via web. Foi a partir do convite para uma fala nesse evento que pudemos retomar de maneira detalhada e teórica os questionamentos, as referências, os dispositivos, as estratégias e os impulsos levantados durante o período de criação de *Hortelã* para compartilhar em palavras, por meio de nossas falas no evento, um pouco do trabalho artístico-pedagógico que desenvolvemos, desejando que ele encontrasse reverberações e diálogos posteriores à sua realização.

Na tentativa de refletir, falar e escrever sobre *Hortelã*, para além de uma descrição do acontecimento performativo, nos interessa também encontrar eco nas discussões que pensam a cena contemporânea em caráter expandido (Diéguez, 2014) e, nesse sentido, propor certo deslocamento de foco das discussões sobre as condições das construções remotas (transmissões *on-line*, teatro gravado, *lives*, etc), sem criticar aqueles que recorreram a tais práticas, mas perceber a cena não apenas como algo a ser adaptado de seu formato convencional-presencial euro-centrado para um modo virtual de atuação e sim como um espaço desconhecido que se relaciona com o espectador ainda em caráter de processo inacabado (Salles, 2008) e atravessado por outras potências e devires.

Tratava-se naquele momento do início da pandemia, de desobedecer à velocidade imposta pela civilização ocidental, adiando o fim do mundo (Krenak, 2019), experimentando modos de ser e agir sob primas decoloniais, vivendo epistemologias outras. O grau de instabilidade cotidiana que nos foi imposto, o abandono político-social por meio da violência, descaso e deboche do Estado Nacional gerenciado pelo governo daquele período, a convivência com uma sensação presente da morte, as crises psicológicas e emocionais ocasionadas pela situação extrema em que vivíamos, as ações artísticas desconsideradas e/ou ignoradas, entre tantos outros fatores de precariedade da vida a que fomos expostos/as entre 2020 e 2022, nos levaram a pensar em estratégias estéticas que também estivessem sensíveis a uma terapêutica.

Sob influência de trabalhos de Lygia Clark⁴ e das técnicas de *cuidado de si* discutidas por Foucault (2017), desejávamos uma construção que borrásse as fronteiras entre um projeto artístico e práticas não

⁴ Lygia Clark (1920-1988) artista brasileira que inicia sua carreira como pintora e escultora e que, ao longo de sua trajetória, realiza trabalhos relacionados à religação entre vida e arte. Nos interessou aqui as cartas trocadas entre Lygia e Hélio Oiticica nos anos de 1964-1974.

necessariamente teatrais, permitindo-nos atravessar aquele momento específico de maneira criativa e na contramão do terror imposto pela pandemia.

Frente a uma sociedade que passa a impor uma demanda constante de trabalho, um mundo sem pausas, o uso ininterrupto de dispositivos eletrônicos, aplicativos de informática e redes sociais de internet (Crary, 2014), dispusemo-nos a procurar por tempos-espacos que libertassem/descolonizassem nossos pensamentos/sentimentos e criassem condições para experiências de memória, desejos, imaginação e possibilidades para um futuro melhor (Krenak, 2019).

Ademais, a cena que o trabalho-jogo perseguiu se refere àquela que habita a fronteira entre os diversos tipos de linguagem artística, cenas que fazem emergir um acontecimento que não se configura como espetáculo. Uma *cena expandida* que nos transfere da arte à vida, que nos questiona se as ações propostas podem ser ainda consideradas arte (Dieguéz, 2010), uma cena que toca o acontecimento efêmero e liminar proposto pela performance.

Não pretendemos fazer aqui um panorama acerca do campo da performance, mas em traços gerais, nos interessava o que Fischer-Lichte (2008) nos apresenta como algo transitório, efêmero, com qualidade de acontecimento que coloca em questão a noção de espetáculo e passa a incluir nas discussões as práticas cotidianas e as transformações dos modos de vida; também a performance de viés antropológico debatida por Victor Turner que, a partir da sequência de atos simbólicos, busca novos significados para ações públicas (Diéguez, 2010).

Ao recorrermos às cartas trocadas entre os/as integrantes do BACIA que, posteriormente, se tornaram a pista inacabada de decolagem usada para o contato com o espectador/a, nos aproximamos do que Nicolas Bourriaud caracterizou como *estética relacional* ao se referir às práticas artísticas dos anos de 1990. Como exemplo, ele nos dirá que o horizonte teórico da arte passa a considerar a esfera das interações humanas e os seus espaços simbólicos (Bourriaud, 2009), tentando “produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte” (Bourriaud, 2011, p.14).

Tendo em vista o contexto histórico, político e social brasileiro, entendemos que é preciso considerar as diferenças entre o modelo europeu sobre a temática arte/vida/cotidiano, apresentado por Bourriaud, e as propostas/discussões/vivências latino-americanas sobre o assunto, reforçando nosso interesse pelas vias decoloniais sobre os modos de pensar/agir no campo das artes.

Claire Bishop (2012) questiona as considerações sobre a *estética relacional* elaboradas por Nicolas Bourriaud; a historiadora ressalta que considerar a obra de arte como um disparador para a participação não é nada novo, retomando, por exemplo, a frase de Joseph Beuys de que “*todo homem é um artista*”. Segundo ela, Bourriaud sugere que os encontros são mais importantes do que os indivíduos que o compõem. Para Bishop, entretanto, é indispensável que, se a arte relacional produz relações humanas, nos perguntemos quais tipos de relação estão sendo produzidos, para quem e por quê.

Nos interessava buscar em *Hortelã* outras formas de compartilhamentos de nosso imaginário poético para adiar o fim do mundo (Krenak, 2019) e de possíveis relações com a pessoa que estivesse disposta a atender nosso telefonema. Era nossa inquietude organizada esteticamente, sem muitas certezas e que convidasse a pessoa que se disponibilizou a receber nossa ligação a ser participante daquela invenção.

Nessa direção, o lugar do/a espectador/a era redimensionado. Ao revelarmos o conteúdo narrativo da imagem contida na carta escolhida também abríamos a possibilidade da pessoa ouvinte construir algo novo conosco. Na medida em que as ligações aconteciam, passávamos a entender e estruturar mais as regras do jogo e isso potencializava a vontade de participação de quem estava do outro lado da linha chegando a

momentos em que nós, *performers*, entrávamos em conversa com os espectadores ou até mesmo perdendo o controle da narrativa e nos víamos ouvindo a história que nos era contada.

Diante disso, tínhamos que recorrer às regras do jogo (retomar a leitura da carta, ritmo e tom da voz, conduzir a conversa para um final) para que a investigação artística dessa experiência sem significado específico ou sentido único pudesse nos conduzir minimamente. Ainda nessa direção, convidávamos o/a espectador/a a ser atuante na criação, colocando-o/a como participante e criador/a dos processos de compartilhamento poético.

De maneira geral, as técnicas teatrais relacionadas à aquisição de habilidades específicas de representação não nos ajudaram a enfrentar esse desafio de não estar frente a frente com a plateia. De certa forma, as práticas do BACIA que mais se aproximaram da arte da performance foram os procedimentos que usamos como base para a construção programática dessa ação.

A palavra “ação” ganha um lugar privilegiado neste tipo de programa. Tanto é assim que diversos performers a elegem como designação mais precisa de suas atividades. Ela manifesta, em primeiro lugar, uma atitude diante da arte e do mundo, uma escolha por tentar interferir mais diretamente nas relações sociais, no campo político, nas dinâmicas existenciais dos envolvidos, recusando a segmentação em áreas (política, economia, estética, ciência, religião etc.) que caracteriza a cultura ocidental moderna, desde o processo de “desencantamento” e “racionalização” que a inaugura. A performance não quer ser entretenimento, arte, militância política ou religião, pelo menos nos sentidos convencionais desses termos. Ela aspira convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida (Quilici, 2015, p. 113-114)

Nossa ação se alinha à propostas performativas que se caracterizam numa ampla mobilização de procedimentos que incluem práticas artísticas, culturais, rituais, modos de vida, alterações da percepção, estudo dos sonhos, experiências com o silêncio, entre outras. Assim, estamos falando de um *corpo cênico*, para usar a expressão de Eleonora Fabião(2003), que experimenta e investiga o que o afeta e a partir disso inventa possibilidades de ocupar o mundo. Na perspectiva de colocar o mundo em jogo e transbordar a cena, tais modos de engendramento da percepção e subjetivação do corpo eram buscados em nossa experiência e na experiência do/a espectador/a; ou, quem sabe, ao menos sugeríamos disponibilidades outras para quem atendessem nossas ligações.

Existem muitas espécies de plantas conhecidas popularmente como hortelã no Brasil; no Cariri, hortelã é muito usada em chás, infusões e óleos no auxílio do tratamento de doenças respiratórias. A sabedoria popular nos diz que suas raízes rizomáticas não permitem o crescimento de outra planta em um mesmo vaso. Dizem também que alivia dores e relaxa. Enquanto aguardávamos em casa/universidade/trabalho/cama a chegada da vacina contra a Covid 19 para reencontrar as pessoas, tentamos fugir de uma ideia de produtividade imposta pelo ritmo de trabalho e pelo modo de vida ocidental, dedicando-nos a cuidar de si e das outras pessoas; permanecemos fazendo, servindo e tomando chá de hortelã...

Naqueles momentos de introspecção, diante da loucura que o mundo viveu durante a pandemia, tomar chá de hortelã nos estimulava a repensar o que Antonin Artaud (1984) dizia sobre o teatro ser, acima de tudo, um lugar onde nos refazemos. Apoiamo-nos, uns aos outros, para construir ações performativas que nos refizessem e que pudessem contribuir, por meio de uma poética terapêutica, com o refazimento das pessoas com as quais nos relacionamos artisticamente. Uma inquietude que diz respeito à reinvenção das relações, à invenção de outros mundos, dialogando, necessariamente, com epistemologias dos povos tradicionais do Brasil, para descolonizar corpo/mente/espírito e inventar novos modos de vida, de criação, de

educação, não mais centrados em perspectivas que insistem em vincular arte a produto, mas devolvendo à arte sua dimensão de estreitamento com a vida cotidiana, observando as múltiplas estéticas das existências.

Fizeram parte dessa experiência, além de nós, professores/as e coordenadores/as do BACIA, os/as estudantes de graduação Lia Vieira, Maria Letícia, Suimara Evelyn e Thiago Gomes.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, C. L.; SANTOS, P. C. L. O Sítio Fundão Como Patrimônio Histórico, Natural E Cultural Da Cidade De Crato: Narrativas De Antigos Moradores. Anais VI CONEDU. Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/61662>. Acesso em: 17/10/2023 11:51
- ARTAUD, A. O Teatro e Seu Duplo. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BISHOP, C. Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso, 2012.
- BLANCO, M.C.G. Cultivo comunitário de plantas medicinais. Campinas: CATI, 2000.
- BOURRIAUD, N. Estética Relacional. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, N. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. Trad.: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DIÉGUEZ, I. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010135. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- DIÉGUEZ, I.; BORGES, (Tradução: E. UM TEATRO SEM TEATRO: a teatralidade como campo expandido. Sala Preta, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i1p125-129. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. Folhetim (Rio de Janeiro), v. 17, p. 24- 33, 2003.
- FISCHER LICHTE, E. The Transformative Power do Performance. Londres/N. York: Routledge, 2008.
- FLORENTINO, A. EPISTEMOLOGIAS DECOLONIAIS E SABERES EM TRÂNSITO NA PESQUISA TEATRAL CONTEMPORÂNEA. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 01-11, 2022. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n1a2022-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55732>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- FOUCAULT, M. História da sexualidade 3: O cuidado de si. Trad. Maria Thereza C. Albuquerque; 4a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- GUIMARÃES, C. H. POÉTICAS CORPORAIS DO/A XAMÃ ARTOGRAFISTA: Investigações cosmopolíticas sobre a performance cênica . Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 9, n. 3, p. 188-208, 2023. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n2a2022-10. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/65233>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- KRENAK, A. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- QUILICI, C. S. O ator-performer e as poéticas da transformação de si. São Paulo: Annablume, 2015.
- SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. 2ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.