



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ÂNGELA VIEIRA SOARES

AS ESTÁTUAS VIVAS DE FORTALEZA-CE: PERFORMANCE, MIMESE E GESTO.

FORTALEZA
2015

ÂNGELA VIEIRA SOARES

AS ESTÁTUAS VIVAS DE FORTALEZA-CE: PERFORMANCE, MIMESE E
GESTO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

FORTALEZA
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S657e Soares, Ângela Vieira.
As estátuas vivas de Fortaleza-Ce: : performance, mimese e gesto. / Ângela Vieira Soares.
– 2015.
141 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós- Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.

Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

1. performance. 2. mimese. 3. imobilidade. 4. mobilidade. 5. gesto. I. Título.

CDD 302.23

ÂNGELA VIEIRA SOARES

AS ESTÁTUAS VIVAS DE FORTALEZA-CE: PERFORMANCE, MIMESE E GESTO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Naira Neide Ciotti
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

À minha mãe, Maria do Socorro.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior, pela paciência, escuta, fala e leitura sempre minuciosas e instigantes que fizeram da orientação uma parceria.

Aos professores participantes da banca examinadora Profa. Dra. Gabriela Reinaldo e Profa. Dra. Naira Ciotti, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos performers de estátuas vivas entrevistados, pelo tempo e revelações concedidos nas entrevistas e pela inspiração advinda destas.

Aos professores e colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas, especialmente à Profa. Dra. Júlia Miranda pelo apoio, indicações e incentivo e à colega Isabelle de Moraes pelas conversas, presença e estímulo constantes.

“The body's a prison, or a god. There's no in-between. Or else the in-between is mince-meat, an anatomy, an *écorché*, with none of this producing a body. The body's a cadaver, or it's glorious. The cadaver and the glorious body share shining, immobile splendor: when all is said and done, it's a statue. The body is achieved as statue.” (Jean-Luc Nancy)

RESUMO

Esta pesquisa aborda as estátuas vivas de Fortaleza-Ce em dois espaços de atuação: a Praça do Ferreira e a Avenida Beira-Mar. Durante o ano de 2013 e 2014 os performers foram observados, escolhidos e entrevistados tomando como base das entrevistas as narrativas de suas vidas/trajetórias. Esse recurso foi utilizado para a compreensão dos sujeitos e de suas opiniões sobre o trabalho que fazem e como norteador/inspirador do caminho teórico e analítico a seguir. Partindo das observações e entrevistas a análise teórica se alicerça na mimese, entendendo-a como a base do fazer e do conhecer desses performers cujas estátuas vivas são resultados de um processo de colagem/(re)criação de diversas influências e imagens advindas do que circula em seu meio sociocultural, uma imitação do estatuário material (morto) cujo suporte é o corpo próprio dos performers (vivo). Sobre este par de termos opostos essenciais (morto x vivo) se desdobra outro fundamental para prática e seu fim estético: imobilidade x mobilidade. O jogo entre estes opostos complementares está na performance de estátua viva e no seu comunicar-se silencioso com o público (na relação entre ambos) pautado em certa teatralidade. As estátuas vivas também evocam uma tensão entre o legitimado e seu lugar marginal tanto no que se refere à arte como ao trabalho formal, tensão entre outros termos também opostos que definem o fazer desses performers como um gesto social. Pesquisa desenvolvida junto ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte – LICCA-CNPq.

Palavras-chave: Performance. Mimese. Imobilidade. Mobilidade. Gesto.

ABSTRACT

This research deals with the living statues of Fortaleza-Ce in two spaces of acting: Ferreira Square (Praça do Ferreira) and Beira-Mar Avenue. During the years of 2013 and 2014 the performers were observed, chosen and interviewed, having as the bases of the interviews the narratives of their lives/trajectories. This resource was used for the comprehension of the individuals and their opinions about the work they do and as guide/inspiration for the theoretical and analytical path to follow. Departing from the observations and interviews the theoretical analysis finds itself on mimesis, understanding it as the base of the work and knowledge of these performers whose living statues are the result of a process of collage/(re)creation of diverse influences and images coming from what circulates in their sociocultural environment, an imitation of the material statuary (dead) whose base is the performers' own bodies (alive). Upon this essential pair of opposed terms (dead x alive) unfolds another fundamental one for the practice and its esthetical end: immobility x mobility. The game between these complementary opposed is in the performance of the living statue and in its silence communication with the audience (in the relation between both) guided in certain theatricality. The living statues also evoke a tension between the legitimate and their marginal place as regards the art and formal work, tension between other and also opposed terms that define the doing of these performers as a social gestus. Research developed with the Laboratory of Investigation in Body Communication and Art (Laboratório de Investigação em Corpo Comunicação e Arte) – LICCA-CNPq.

Keywords: Performance. Mimesis. Immobility. Mobility. Gesture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Imagem da Praça do Ferreira.....	16
Figura 2 – Exemplo de manifestação popular na Praça do Ferreira.....	16
Figura 3 – Exemplo de manifestação popular na Praça do Ferreira.....	16
Figura 4 – Exemplo de música popular ao vivo na Praça do Ferreira.....	17
Figura 5 – Exemplo de música popular ao vivo na Praça do Ferreira.....	17
Figura 6 – Exemplo de pintura/desenho em processo na Praça do Ferreira.....	17
Figura 7 – Apresentação do grupo “As dez graças” de palhaços na Praça do Ferreira...17	17
Figura 8 – Apresentação do grupo “As dez graças” de palhaços na Praça do Ferreira...17	17
Figura 9 – Mapa do recorte espacial da Avenida Beira-Mar a ser pesquisado.....	19
Figura 10 – Exemplo de atividade lúdica que se encontra na Beira-Mar.....	19
Figura 11 – Exposição aberta de quadros à venda na Beira-Mar.....	19
Figura 12 – Exemplo de manifestação popular na Avenida Beira-Mar.....	20
Figura 13 – Feira da Avenida Beira-Mar.....	20
Figura 14 – Exemplo de manifestação popular na Avenida Beira-Mar.....	20
Figura 15 – Exposição aberta de obras talhadas em madeira na Avenida Beira-Mar....	20
Figura 16 – Oferta de passeios turísticos pelo litoral cearense na Avenida Beira-Mar...20	20
Figura 17 – Anúncio de shows de humor via bicicletas iluminadas na Avenida Beira-Mar.....	20
Figura18 – Estátua de Lampião em posição de repouso.....	27
Figura 19 – Estátua de Lampião em posição estática.....	27
Figura 20 – Estátua de Lampião em posição estática.....	30
Figura 21 – Estátua de Bin em posição estática na Praça do Ferreira.....	34
Figura 22 – Estátua de Bin em posição estática na Avenida Beira-Mar.....	34
Figura 23 – Preço estabelecido para fotos com a estátua de Bin.....	38
Figura 24 – Estátua de Luiz Gonzaga em posição estática e flutuante na Avenida Beira-Mar.....	40
Figura 25 – Estátua prateada em posição estática e flutuante na Avenida Beira-Mar....	40
Figura 26 – Estátua prateada em posição flutuante sendo registrada pelo público na Avenida Beira-Mar.....	44
Figura 27 – Estátua prateada em posição estática na Avenida Beira-Mar.....	46
Figura 28 – Estátua prateada em pose na Avenida Beira-Mar.....	46
Figura 29 – O olhar da estátua prateada.....	52

Figura 30 – Interação da estátua prateada com o público na Avenida Beira-Mar.....	52
Figura 31 – A careta da estátua prateada.....	53
Figura 32 – Estátua prateada em pose na Avenida Beira-Mar.....	53
Figura 33 – Careta da estátua prateada.....	56
Figura 34 – Estátua de Lampião posando para fotos com público na Praça do Ferreira.....	80
Figura 35 – Estátua prateada posando para fotos com público na Avenida Beira-Mar.....	80
Figura 36 – Estátua prateada flutuante na Avenida Beira-Mar.....	81
Figura 37 – Estátua de Bin em posição estática na Avenida Beira-Mar.....	81
Figura 38 – Estátua prateada em pose para registro.....	81
Figura 39 – Estátua prateada em pose para registro.....	81
Figura 40 – Estátua de Lampião em posição estática na Praça do Ferreira.....	91
Figura 41 – Estátua de Lampião em posição mimética de tiro na Praça do Ferreira.....	91
Figura 42 – Estátua de Lampião em posição de agradecimento à contribuição monetária do público.....	91
Figura 43 – Imagem de estatuetas primitivas.....	100
Figura 44 – Imagem de estatuetas primitivas.....	100
Figura 45 – Estátua da cultura grega.....	103
Figura 46 – Estátua de Zeus ou Poseidon, cultura grega.....	104
Figura 47 – Estátua da cultura grega.....	104
Figura 48 – Imagem da face da estátua de Lampião, performer Roberto.....	105
Figura 49 – Imagem da face da estátua de Bin, performer Carlos.....	105
Figura 50 – Imagem da face da estátua de Luiz Gonzaga, performer Fabrício.....	105
Figura 51 – Imagem da face da estátua prateada do performer Geilson.....	105
Figura 52 – Imagem da face da estátua prateada do performer Chiquinho.....	105
Figura 53 – Estátua do período helenístico.....	105
Figura 54 – Estátua do período helenístico.....	105
Figura 55 – Estátua da cultura romana.....	106
Figura 56 – Estátua superrealista.....	107
Figura 57 – Processo de confecção de estátua superrealista.....	108
Figura 58 – Estátua superrealista.....	108
Figura 59 – Esculturas vivas dos performers Gilbert & Georg.....	118

Figura 60 – Fotografia de performance mimética de estátua viva.....	119
Figura 61 – Fotografia de performance mimética de estátua viva.....	119
Figura 62 – Escultura Laocoon.....	120
Figura 63 – Estátua de Lampião em posição estática na Avenida Beira-Mar.....	127
Figura 64 – Estátua prateada em posição estática na Avenida Beira-Mar.....	127
Figura 65 – Estátua de Luiz Gonzaga em posição flutuante na Avenida Beira-Mar...	127
Figura 66 – Estátua de Bin em posição estática na Praça do Ferreira.....	128
Figura 67 – Estátua prateada em posição estática na Avenida Beira-Mar.....	128

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	ESTÁTUAS VIVAS: VIDA, CONTEXTO E CAMPO DE ATUAÇÃO.....	14
2.1	O campo: a Praça do Ferreira e a Avenida Beira-Mar.....	14
2.2	O campo: as entrevistas.....	21
2.3	O campo: apresentando algumas estátuas vivas de Fortaleza.....	26
2.3.1	<i>Roberto, a estátua de Lampião.....</i>	<i>27</i>
2.3.2	<i>Carlos, a estátua de “Bin”.....</i>	<i>34</i>
2.3.3	<i>Fabício, de Luiz Gonzaga a Surfista Prateado.....</i>	<i>40</i>
2.3.4	<i>Geilson, estátua prateada.....</i>	<i>46</i>
2.3.5	<i>Chiquinho, a estátua Boquinha.....</i>	<i>53</i>
2.4	Considerações socioculturais sobre as estátuas vivas apresentadas.....	56
3	AS ESTÁTUAS VIVAS E A MIMESE.....	66
3.1	Mimese como recurso analítico da prática de estátuas vivas.....	66
3.1.1	<i>Mimese e performance.....</i>	<i>70</i>
3.1.2	<i>O corpo em mimese.....</i>	<i>74</i>
3.1.3	<i>Mimese e personagem.....</i>	<i>78</i>
3.1.4	<i>A mimese do cotidiano criando o extracotidiano como técnica.....</i>	<i>83</i>
3.2	Mimese em prática.....	90
4	A ENCENAÇÃO DAS ESTÁTUAS VIVAS.....	97
4.1	Estatuário humano.....	98
4.2	Entre imobilidade (estatuário) e mobilidade (teatralidade).....	110
4.3	Silêncio e gesto: os recursos cênicos das estátuas vivas.....	122
5	CONCLUSÃO.....	132
	REFERÊNCIAS.....	135

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto a prática de performers de estátuas vivas de rua na cidade Fortaleza. O recorte espacial abrange a Praça do Ferreira e a Avenida Beira-Mar, pois aí foi verificada maior incidência dessa prática e o recorte temporal é o que abrange os anos de 2013 e 2014.

A questão motivadora nasce da minha própria experiência como público de uma dessas estátuas vivas, infelizmente a geradora de todo o processo não foi mais encontrada e isso já sugere a efemeridade que será ilustrada nas páginas que seguem, uma característica marcante do fazer das estátuas vivas de Fortaleza e que, ao mesmo tempo, também ilustra a liberdade desses performers em sua jornada de trabalho, seu circular/viajar, ter outras atividades concomitantes...

Nas ruas e praças de Fortaleza há enorme variedade de expressões populares, as estátuas vivas compõem o colorido dos espaços e chamaram atenção pela experiência estética que me propiciaram tanto como espectadora como a experiência de observar a relação destas com o público em geral da cidade. Daí nasceu primordialmente a necessidade de entender em que consiste seu fazer e quem são os sujeitos envolvidos.

Uma tarefa difícil, principalmente porque a literatura a respeito é mínima, não só em português. Do levantamento bibliográfico feito, nenhum livro que tratasse do tema em alguma profundidade foi encontrado. Portanto, essa tarefa é também arriscada, pois não há um suporte teórico específico para falar de estátuas vivas. Então esse suporte vem de campos teóricos afins. Nesse sentido é importante revelar, de início, meu lugar social¹, pois este influencia diretamente os caminhos teóricos adotados.

Minha primeira formação é em Artes Cênicas (IFCE), aí descobri o interesse pela *performance art* e suas múltiplas possibilidades práticas (como performer) e teóricas (como pesquisadora). Outra formação, ainda em curso, é em História (UECE), aí descobri o interesse pela cultura, os Estudos Culturais Britânicos e, principalmente, a História Cultural Francesa. Outra formação complementar, uma Especialização em

¹ Ainda que esta não seja uma pesquisa historiográfica, acredito ser relevante explicitar meu lugar social de escrita e pensamento: “Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam” (CERTEAU, 1982, p. 57).

Teorias da Imagem e Comunicação (UFC), me fez descobrir o interesse pelas imagens que estão em circulação na arte e na cultura.

É deste lugar social que nasce o interesse pelas estátuas vivas de Fortaleza. O interesse inicial como público, posteriormente o interesse formal, na qualidade de performer/atriz (integrando um campo legitimado) e pesquisadora (participando em outro campo também legitimado), o interesse naquilo que descobri ao longo de minha própria trajetória artística e acadêmica estar à margem dos lugares legitimados de minha pertença e participação.

O caminho metodológico para tal empreitada parte do contato direto com os atores dessa prática e da análise desta e destes. Foram feitas observações iniciais não estruturadas e não participantes do campo em que os performers atuam e de suas atuações, não tanto uma opção deliberada, este recurso serviu mais para descobrir os espaços e tempos propícios de atuação e seus atores, bem como para traçar as formas de abordagem. Isto porque desde o início da pesquisa (maio de 2013), encontrar estátuas vivas em Fortaleza foi uma questão complicada devido à efemeridade e circulação de sua prática.

Tendo descoberto as estátuas vivas, seus espaços e tempos de atuação, era preciso descobrir as pessoas que estavam por trás da prática. Nesse sentido optei por entrevistas semiestruturadas e em profundidade, o objetivo era conhecer essas pessoas e suas trajetórias e, a partir disso, o início da prática como estátua viva e seus pontos de vista sobre a mesma. Nesse sentido, a base metodológica está na “narrativa de vida” apoiada no autor Daniel Berteaux (1997).

O primeiro capítulo apresenta o campo da pesquisa: os espaços de atuação dos performers, o caminho metodológico das entrevistas, os próprios performers em suas trajetórias vividas e as respectivas estátuas vivas de cada um. Nesse capítulo também inicio uma reflexão sobre o fazer estátua viva entendendo-a como expressão sociocultural, o que engloba não só uma possível relação com a arte, mas também uma visão social sobre a prática.

O segundo capítulo apresenta uma reflexão teórica que toma como base o conceito de mimese e seus desdobramentos na prática em questão. Aqui busquei analisar mais detidamente seus aspectos constitutivos no que concerne em ser essa

performance (e que tipo de performance) e como ela acontece na prática, ou seja, no contexto mesmo de sua execução.

O terceiro capítulo é também uma reflexão teórica que toma o objeto em questão, as estátuas vivas em sua relação tanto com o estatuário humano como com a encenação que propõem os performers, tendo como fundo essencial a representação do corpo humano.

Para cada capítulo há uma breve e bastante pessoal introdução, que os apresenta em sua estrutura, conteúdo, justificativa de escolha e abordagem. Resta ainda salientar que em virtude de grande parte da bibliografia não ser de língua portuguesa, as traduções (todas de minha autoria) se encontram em nota de rodapé.

ESTÁTUAS VIVAS: VIDA, CONTEXTO E CAMPO DE ATUAÇÃO.

Começo apresentando propriamente meu objeto de pesquisa: as estátuas vivas de Fortaleza. O objetivo principal não é descrever e analisar o produto final do trabalho, as estátuas vivas, mas buscar entendê-las dentro de um processo mais complexo que envolve os sujeitos que as criam, ou seja, os performers. Quem são? De onde vêm? Como se tornaram artistas e por quê? Acredito que este é o início para entender sua prática, para entender qualquer prática, na verdade. Portanto, apresento individualmente os cinco performers elencados para a pesquisa.

O trabalho de campo desta pesquisa se mostrou um desafio e por isso, ao mesmo tempo em que temi não ter dados empíricos suficientes para análise (uma possibilidade real), me impus o cálculo de oportunidades e a persistência. Esta é uma atividade efêmera e pouco previsível em sua continuidade, os performers viajam, alguns trabalham apenas por certas épocas, a jornada é sempre imprevisível. Foram muitas as idas ao campo sem encontrar absolutamente nenhuma estátua viva. Então optei por calcular e aguardar momentos mais propícios como o dia das crianças (quando encontrei o primeiro performer), natal, férias e Copa do Mundo.

Ainda assim, era preciso descobrir os locais e os horários, tudo isso demandou tempo, investigação, conversas com muitas pessoas que trabalham nos dois locais escolhidos (Praça do Ferreira e Avenida Beira-Mar). Foi preciso redescobrir o campo como pesquisadora, foi também preciso mudar o olhar de quem antes apenas apreciava e achava intrigante. Portanto, antes de apresentar propriamente os performers e suas respectivas estátuas vivas, apresento o campo de pesquisa: os espaços geográficos em que atuam e o processo de aproximação e entrevistas.

1.1 O campo: Praça do Ferreira e Avenida Beira-Mar.

Os locais escolhidos, Praça do Ferreira e Avenida Beira-Mar, são espaços públicos de grande circulação. A escolha se deu por serem os espaços em que mais se verificou a existência de estátuas vivas.

A Praça do Ferreira é um ponto central do centro comercial de Fortaleza e desde seu início esteve ligada ao comércio, quando ainda se chamava “Feira Nova”. Seu desenvolvimento acarretou a mudança do centro da cidade, então situado

principalmente na Praça da Sé e Passeio Público, e tal mudança se deve principalmente ao boticário Antônio Ferreira cujo nome será posteriormente o da praça.

Em 1825 chega a Fortaleza um cidadão que passaria a ter importância no desenvolvimento ordenado de nossa cidade. Refiro-me ao boticário Antônio Ferreira, não aqui nascido, mas que para o Ceará veio, se entrosou sem dificuldades em um dos partidos políticos então existentes e instalou sua botica na face oeste da “Feira Nova”, depois transformada na praça que levaria seu nome (...). A “Feira Nova” tomaria com Ferreira um acelerado desenvolvimento, o que determinou fosse o centro da cidade deslocado da Praça da Sé e do Passeio Público para a futura Praça do Ferreira, nome que muito justamente tomou depois de ter sido Praça Municipal e Praça Pedro II. Ali promovia ele o “entrudo”, o carnaval daqueles recuados anos, e imaginava mil e um pretextos a fim de chamar a atenção de todos para o seu logradouro, porque mister se faz lembrar que a “Feira Nova” se localizava, naquele tempo, em mero arrabalde da capital cearense. (ADERALDO, 1998, p. 28, 29)

Tornada o centro da cidade, a praça ainda hoje possui alguns edifícios históricos que testemunharam o processo de “aformoseamento” em estilo francês e a modernização da capital cearense com a implantação de bondes, iluminação pública, movimentos culturais, etc.:

(...) não foi à toa que na década de 80 quatro grandes elegantes cafés, em estilo *chalet* francês, surgiram nos quatro cantos da Praça do Ferreira. Tinha que ser lá, afinal a praça era o principal logradouro desde a primeira metade do século XIX. Em seu entorno estavam os principais estabelecimentos comerciais, repartições públicas e o terminal dos bondes, os cinemas, etc. (PONTE in SOUSA, 2007, p. 171)

Além de coração do centro comercial local a praça é também, desde o início, lugar de socialização e de expressão cearense, como o dia histórico em que o sol foi vaiado em plena praça pública², espírito cearense expresso principalmente no que se refere ao pitoresco:

Segundo o testemunho de memorialistas que vivenciaram a Fortaleza do início do século XX, como Otacílio de Azevedo, Herman Lima, Raimundo de Menezes e o historiador Raimundo Girão, qualquer coisa jocosa que ocorresse nos bondes, no cinema ou, sobretudo, na Praça do Ferreira (“sede social do Ceará Moleque”), “fazia a delícia da arraia-miúda sempre atenta à comicidade”.

(...)

Um outro tipo popular na cidade entre 1915 e 1930 foi o Bode Yoyô. Vendido por um retirante da seca do 15 a uma firma estrangeira localizada na Praia de Iracema, Yoyô tinha o inusitado hábito de quase todo dia passear, sozinho, da praia até a Praça do Ferreira. Capaz de semelhante proeza e, além disso, bastante sociável e brincalhão, Yoyô caiu nas graças da população (...).

² Conta também a absoluta singularidade de ocorrências como esta, registrada em 30 de janeiro de 1942: depois de uma sequência de dias chuvosos, fenômeno raro em Fortaleza, motivo que causou aborrecimento na população não acostumada a tanto aguaceiro, o sol resolveu dar ar a sua graça... No instante em que apareceu meio timidamente por entre as nuvens, recebeu estrondosa vaia dos populares que estavam na Praça do Ferreira! (JUCÁ in SOUSA, 2007, p. 191)

O falecimento do bode desencadeou, ao que parece, uma espécie de “transe coletivo” na cidade, pois, além de causar comoção pública, fez com que a firma proprietária tivesse a surpreendente idéia de empalhá-lo e doá-lo ao Museu Histórico. E este, por sua vez, teve a irreverente decisão de aceitá-lo. (JUCÁ in SOUSA, 2007, p. 189-191).

Figura 1- Imagem da Praça do Ferreira.



Fonte: GuiaCe (2017)

Disponível em: <http://www.guiace.com.br/guia-de-turismo/cultura/loais-historicos-de-fortaleza/praca-do-ferreira> Último acesso: 07/02/2017 às 17:01.

Na Praça do Ferreira as estátuas atuam durante o dia, pela manhã e/ou tarde. Ficam em locais de grande movimentação de pessoas, geralmente na parte da praça que é cortada pela Rua Major Facundo (parte esquerda da foto acima). É um espaço dividido com vendedores ambulantes de pipas, bebidas e comida, de *chips* para celular, cartões de memória e cartões de crédito diversos, é também espaço de outras manifestações culturais: venda de cds de piadas, pregações e venda de cds religiosos, apresentação de palhaços, desenhistas, apresentação de cantores e instrumentistas, etc. A praça permanece sendo lugar de socialização e expressão cultural diversificada.

Figura 2 – Exemplo de manifestação popular na Praça do Ferreira.

Figura 3 – Exemplo de manifestação popular na Praça do Ferreira.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2013).

Figura 4 – Exemplo de música popular ao vivo na Praça do Ferreira.

Figura 5 – Exemplo de música popular ao vivo na Praça do Ferreira.

Figura 6 – Exemplo de pintura/desenho em processo na Praça do Ferreira.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Figura 7 – Apresentação do grupo “As dez graças” de palhaços na Praça do Ferreira.

Figura 8 – Apresentação do grupo “As dez graças” de palhaços na Praça do Ferreira.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2015).

O local tem seu som característico: a mistura de tudo acima referido, acrescido muitas vezes do inconfundível e estridente apito que imita o som de gatos também à venda. A praça é bastante ventilada e a sombra das árvores propicia lugares agradáveis para sentar nos bancos concorridos e apreciar a pluralidade do lugar. Com exceção

desses poucos e concorridos lugares de sombra, o sol inunda e é sob ele que se apresentam os performers de estátuas vivas. Dos bancos da praça partiram as primeiras observações e neles foram feitas as entrevistas.

A Avenida Beira-Mar figura num processo de transformação da relação dos cearenses com o mar:

No século XX, a maritimidade no Ceará adquire características diferenciadas das dos outros séculos. Se, entre os séculos XVII e XIX, a valorização das zonas de praia advém, sobretudo, de modificações de ordem política e econômica que as transformam em lugar privilegiado das trocas e lugar de habitação das classes pobres (...), no século XX, as transformações de ordem cultural adquirem relevância maior, provocando abertura da elite em face dos espaços litorâneos: abertura iniciada no período precedente e resultante do processo de ocidentalização das elites locais, que altera gradualmente, após os anos 1920-1930, os lugares tradicionalmente ocupados pelos portos, pelas comunidades de pescadores e pelos pobres, em lugar de lazer e de habitação das classes abastadas.

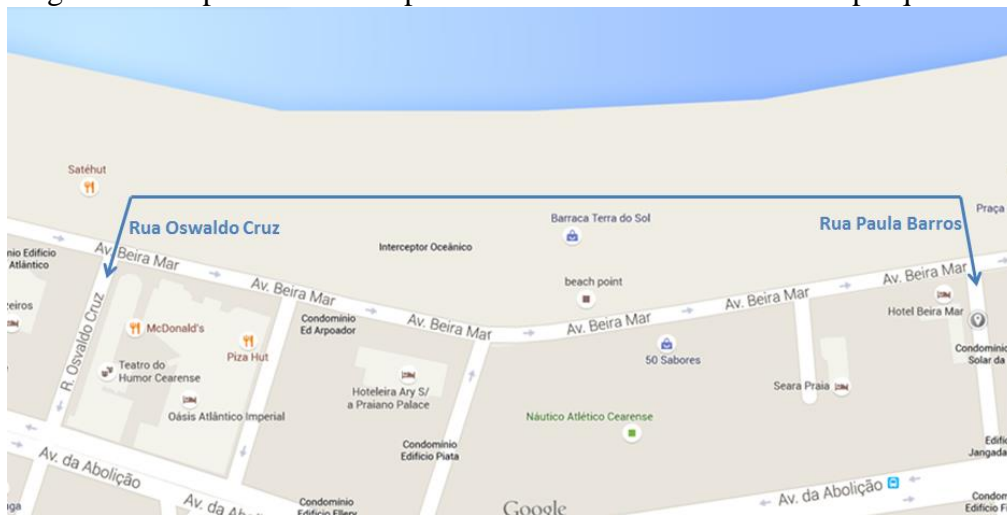
Essa transformação se materializa em Fortaleza, cidade a exercer papel preponderante no desenvolvimento das novas práticas marítimas no Ceará. É na capital que essas práticas surgem, com os banhos de mar de caráter terapêutico, substituídos, com o tempo, por práticas vinculadas à sociedade de lazer em emergência (sobretudo os banhos de mar e o veraneio), práticas que, em oposição às primeiras, condicionam urbanização sensível das zonas de praia e se expandem na totalidade dos espaços litorâneos cearenses, com o veraneio. (DANTAS, 2002, p. 47, 48)

Em relação à historicidade da Praça do Ferreira, ela é recente: “a Beira-Mar afirma-se, após os anos 1960, como lugar de encontro da sociedade e de habitação da população abastada” (DANTAS, 2002, p. 61), isto se deve a implementação do Plano Diretor de Fortaleza de 1962, que orienta o crescimento da cidade para o litoral, com a construção da avenida em 1963 (DANTAS, 2002, p. 60, 61). Esse processo se intensifica com a estruturação do calçadão no fim dos anos 1970 (DANTAS, 2002, p. 66), ensejando “a substituição gradual das últimas residências de pescadores e da classe média, bem como dos pequenos restaurantes, por hotéis e arranha-céus luxuosos” (DANTAS, 2002, p. 66). Entretanto, a Avenida Beira-Mar é ambiente plural e, ainda que o entorno seja majoritariamente ocupado por uma classe abastada que determinou seu desenvolvimento, a ocupação do calçadão da avenida é feita por diversos atores e usos.

Os elementos referidos até então contribuem para tornar a Avenida Beira-Mar um lugar frequentado por atores diversos, que marcam seu território conforme usos e horários diferenciados: os hotéis e flats, em decorrência de fluxo turístico crescente, os apartamentos de luxo, nos quais reside a classe abastada; os restaurantes e os bares do outro lado do calçadão, que perdem lugar para os estabelecimentos anteriormente mencionados; os bares e restaurantes no calçadão, cuja clientela é formada por turistas e pessoas que passeiam e se bronzeiam na praia; a feira artesanal no calçadão, na qual

turistas compram produtos típicos da região; a Colônia de Pescadores que, até 1998, permanece no extremo leste do calçadão; os equipamentos de ginástica colocados à disposição dos praticantes de esporte; os cabarés, com clientela diversificada etc. (DANTAS, 2002, p. 67)

Figura 9 – Mapa do recorte espacial da Avenida Beira-Mar a ser pesquisado.



Fonte: Google maps (2017).

Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/Av.+Beira+Mar,+Fortaleza+-+CE/@-3.7257241,-38.4966257,17z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x7c74871627a7757:0xd34cc486d4aeba6f> Último acesso: 07/02/2017, às 17:08.

Na Avenida Beira-Mar as estátuas atuam à noite, costumam chegar entre seis e sete horas e permanecem até cerca de dez/onze horas. A praça permite uma visão global do lugar, na avenida é preciso andar em sua extensão e descobrir seus diferentes espaços. De uma forma geral, as estátuas vivas se concentram na extensão entre as ruas Oswaldo Cruz e Paula Barros. O que torna o local atrativo e mais movimentado que outros pontos da extensão da avenida é a existência da Feirinha da Beira-Mar e dos “trens da alegria” (carros abertos que fazem uma volta pela Beira-Mar com músicas e personagens infantis).

Figura 10 – Exemplo de atividade lúdica que se encontra na Beira-Mar.

Figura 11 – Exposição aberta de quadros à venda na Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2015).

Figura 12 – Exemplo de manifestação popular na Avenida Beira-Mar.

Figura 13 – Feira da Avenida Beira-Mar.

Figura 14 – Exemplo de manifestação popular na Avenida Beira-Mar.

Figura 15 – Exposição aberta de obras talhadas em madeira na Avenida Beira-Mar.

Figura 16 – Oferta de passeios turísticos pelo litoral cearense na Avenida Beira-Mar.

Figura 17 – Anúncio de shows de humor via bicicletas iluminadas na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2015).

Este é também um espaço dividido com outras expressões, assim como na Praça do Ferreira (e muito do que aí se encontra, também está na Avenida Beira-Mar), há enorme quantidade de vendedores de calçados, confecção, quadros, artesanato, bebidas e comida, agentes de turismo abordam constantemente para oferta de passeios pelo litoral, muitas bicicletas, ao longo da avenida, com anúncios visuais e sonoros convidam para shows de humor... Tudo isto caracteriza o som confuso do lugar.

Também há bancos e alguns quiosques ao longo da avenida que propiciam locais de parada e descanso, nestes locais, foram observados e entrevistados os performers.

A escolha destes locais se baseou muito na escolha dos próprios performers que aí atuam predominantemente. Em outros locais como o Mercado Central ou a Praça José de Alencar, também existe a presença de estátuas vivas, mas são menos frequentes em assiduidade e poucas em número.

1.2 O campo: as entrevistas.

O objetivo não é somente descrever ou relatar a vida e prática destes performers, a grande questão é entender como elas se encontram, se entrelaçam e resultam neste trabalho: estátuas vivas. Assim, foram feitas entrevistas, muito baseadas em suas narrativas de vida, no intuito de “(...) saisir par quels mécanismes et processus des sujets en sont venu à se retrouver dans une situation donnée, et comment ils s’efforcent de gérer cette situation”³ (BERTEAUX, 1997, p. 15).

Esta perspectiva é usada para a compreensão da prática de estátuas vivas a partir de seus sujeitos. Nesse sentido, suas trajetórias individuais podem ser o caminho para a compreensão desse fenômeno, tendo em vista que:

(...) le récit de vie comme récit de pratiques en situation. La démarche ethnosociologique vise à la compréhension d’un objet social “en profondeur”; si elle a recours aux récits de vie, ce n’est pas pour comprendre telle ou telle personne en profondeur, mais pour extraire des expériences de ceux qui ont vécu une partie de leur vie au sein de cet objet social des informations et des descriptions qui, une fois analysées et assemblées, aident à en comprendre le fonctionnement et les dynamiques internes.⁴ (BERTEAUX, 1997, p. 45).

Portanto, as entrevistas foram feitas no intuito de compreender os sujeitos e, a partir de suas narrativas, compreender a prática que lhes é comum num dado recorte temporal (2013 e 2014) e geográfico (a cidade Fortaleza, mais especificamente a Praça do Ferreira e a Avenida Beira-Mar). Mesmo tangenciando a possibilidade de traçar algumas características gerais, o enfoque inicial recaí principalmente na individualidade de cada performer, na especificidade de cada trajetória, nas características marcantes de

³ (...) compreender por quais mecanismos e processos os sujeitos vieram se encontrar em uma situação dada e como eles se esforçam para gerir esta situação.

⁴ (...) a narrativa de vida como narrativa de práticas em situação. O caminho etnosociológico aponta para a compreensão de um objeto social “em profundidade”; se recorre às narrativas de vida não para compreender tal ou tal pessoa em profundidade, mas para extrair das experiências daqueles que viveram uma parte de suas vidas no seio deste objeto social as informações e as descrições que, uma vez analisadas e reunidas, ajudam a compreender o funcionamento e as dinâmicas internas.

cada estátua viva. Este é um caminho que parte do particular destes sujeitos (suas trajetórias) para compreender o fenômeno social e cultural em que atuam (as estátuas vivas).

As entrevistas foram complexas e um tanto difíceis, algumas bem mais que outras. As iniciais foram um primeiro e importante passo, foram curtas e mesmo superficiais para que se pudesse reelaborar questões e procurar formas mais adequadas de abordar cada performer. As perguntas eram mais genéricas, no sentido de colher primeiras informações de cunho pessoal e sobre a prática que já pudessem indicar alguns traços de suas trajetórias e opiniões, bem como abordagens e questões para entrevistas futuras. Em média havia 13 questões/tópicos a serem abordados: nome e idade, onde mora e com quem, grau de instrução, como foi o começo do trabalho (como e com quem aprendeu), como é atualmente, os locais e horários, rotina diária (montagem e desmontagem da estátua viva), estimativa de renda (e se há outro trabalho paralelo), o porquê das imagens e locais escolhidos de/para exibição, como é a relação com o público, qual a técnica corporal e os efeitos da prática sobre o corpo do performer, o quê é arte e se se enxerga como artista e o quê é trabalho e se se enxerga como trabalhador.

Essas perguntas não eram fixas nem em ordem sequencial nem em estrutura frasal, o intuito era uma conversa, nesse sentido, outras questões também foram feitas de acordo com o desenrolar da entrevista e das reações dos entrevistados. Mesmo sendo também de ordem genérica, as duas últimas elencadas acima são explicitamente mais subjetivas e as respostas foram muito pouco automáticas, na verdade, havia surpresa, silêncio e reflexão em sua maioria, seguidos de opiniões confusas. De forma geral, essas e outras questões de cunho mais subjetivo que surgiram de acordo com cada entrevista eram as mais difíceis de responder.

A partir desse primeiro contato e de sua análise, as outras entrevistas foram realizadas. Nestas também se buscou mais uma conversa que interrogatório, mesclavam perguntas gerais de caráter informativo com questões também subjetivas. Foram mais longas (em média 40-60 minutos) que as primeiras (em média 07-15 minutos) e também mais complexas: o objetivo era conhecer a trajetória particular de cada performer, a infância, adolescência e maturidade, relações familiares e sociais, gostos e, por fim, o trabalho: como ele surgiu em suas trajetórias, o quê ele é em suas opiniões e qual o

papel que desempenha em suas vidas. As questões/tópicos também estavam semiestruturadas, mas assim como no primeiro contato, nenhuma ordem rígida foi seguida.

(...) queremos privilegiar a entrevista semi-estruturada porque esta, ao mesmo tempo que valoriza a presença do investigador, oferece todas as perspectivas possíveis para que o informante alcance a liberdade e a espontaneidade necessárias, enriquecendo a investigação.

Podemos entender por *entrevista semi-estruturada*, em geral, aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha de seu pensamento e de suas experiências dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa.

É útil esclarecer, para evitar qualquer erro, que essas perguntas fundamentais que constituem, em parte, a entrevista semi-estruturada, no enfoque qualitativo, não nasceram a priori. Elas são resultados não só da teoria que alimenta a ação do investigador, mas também de toda informação que ele já recolheu sobre o fenômeno social que interessa, não sendo menos importantes seus contatos, inclusive, realizados na escolha das pessoas que serão entrevistadas. (TRIVIÑOS, 2013, p. 146)

Como dito anteriormente, as estátuas vivas não têm regularidade precisa em sua prática, não há também vasta literatura sobre a temática específica, portanto, é preciso reforçar a importância do primeiro contato e da observação para a elaboração das entrevistas. Nem todas as estátuas vivas encontradas e observadas compõem a pesquisa e isso se deve principalmente à efemeridade da prática. Também por não haver vasta literatura sobre o tema, a opção pela narrativa de vida tomando como método a entrevista semiestruturada foi opção que se mostrou mais adequada para a aproximação e conhecimento tanto dos sujeitos como de sua prática, dando-lhes voz e a partir de seus relatos conduzindo o andamento da pesquisa, pois no processo de aproximação havia muito mais questões do que hipóteses já propriamente formuladas.

Para que houvesse entrevista e conversa foi essencial o primeiro contato mais superficial, pois a partir dele foi possível analisar as reações, respostas e compreender os limites de aproximação que cada um estaria disposto a conceder e quais formas de abordagem/diálogo se poderia dispor para cada performer. Lógico que não revelou prontamente caminhos definitivos a percorrer. Todas as entrevistas seguintes foram também revelando os seus limites e possibilidades, contudo, esta primeira conversa foi essencial para a maneira individual de abordagem da segunda e assim por diante.

De forma geral, os primeiros contatos foram encarados com certa estranheza pelos performers, não tanto por se tratar de uma entrevista (alguns já haviam sido

entrevistados por outras pessoas com objetivos diversos), mas pelas perguntas e assuntos abordados (estranhamento que se repetiu em vários momentos das outras conversas). O teor subjetivo das entrevistas, principalmente nas primeiras, lhes gerou desconfiança, mesmo tendo sido explicado que elas eram parte de uma pesquisa sobre a prática de estátuas vivas, em alguns a desconfiança persistia e era preciso ser superada na continuidade das conversas. Mesmo buscando “narrativas de vida”, as entrevistas se pautaram muito mais no diálogo do que em uma narrativa contínua de suas trajetórias.

Foi estabelecido que o local de entrevista para todos fosse o local mesmo de trabalho, antes que iniciassem as performances. Algumas razões levaram a isso, a principal delas: não há como se comunicar com estes performers de forma geral, senão aí, pois a maioria simplesmente não possui ou possui intermitentemente celulares (telefones fixos nenhum tem), também não estão em redes sociais na internet e nem possuem endereço eletrônico de forma regular que propicie contato efetivo. Isso inviabilizou que entrevistas ocorressem em outros locais que não aqueles em que trabalham, ou seja, ambientes públicos de grande circulação de pessoas.

Outro motivo importante para tal é que alterar a rotina espacial significaria também alterar a rotina pessoal de trabalho/descanso/lazer e, mesmo que alguns tenham perdido a desconfiança inicial e que tenham demonstrado receptividade, ainda assim não pareceu que se pudesse contar com algum deslocamento não habitual em seu dia-a-dia já que, uma notória característica comum, com ou sem desconfiança, é a valorização da total liberdade pautada muitas vezes na também apreciada individualidade.

Entrevistá-los em suas casas também não pareceu uma solução possível, pois mesmo nos mais receptivos, sendo vencida a barreira da desconfiança não significava estar estabelecido um laço de confiança suficiente para tal. As perguntas sobre as trajetórias pessoais já pediam certa exposição de sua individualidade, propor entrevistas em suas moradias implicaria em mais exposição desta (e para aqueles que moram com familiares, implicaria em alguma exposição destes), portanto achei provável que esta alternativa lhes soasse um tanto invasiva.

Talvez também por se tratar de uma pesquisa acadêmica tenha havido estranhamento e desconfiança nas entrevistas, pois mesmo explicando o objetivo alguns pareceram simplesmente não se importar, outros pareceram não entender motivo para tal. Marcar em outro local significaria um deslocamento não habitual, uma interferência

em sua rotina de lazer, descanso e trabalho. Entrevistas nas casas dos performers pareceram, pelo exposto acima, ultrapassar limites de individualidade. Portanto, as conversas *in loco*, mesmo alterando um pouco sua jornada de trabalho (por chegarem mais cedo que o de costume ou por iniciarem mais tarde suas apresentações), não implicaria mudanças maiores. Esta foi uma escolha deliberada no sentido de encontrar um padrão que se adequasse, sem grandes alterações, às diferentes rotinas e características dos entrevistados.

Resta ainda dizer que nem todas as entrevistas foram feitas em dias marcados, alguns encontros previamente agendados não aconteceram por motivos como esquecimento e doença, isto reforçou a opção que foi sendo tomada. Também não havia como marcar entrevista senão presencialmente (foi mencionada acima a dificuldade de comunicação), portanto, nos casos em que foi possível, optou-se por fazer logo a primeira. Como dito acima, esta foi uma sondagem, uma forma de avaliar a melhor maneira de abordar cada um em sua individualidade. Isso demanda tempo. Marcar previamente uma segunda entrevista, contando com um intervalo para análise, não era uma garantia de sua realização, pois não havia como confirmar o encontro, para que ela acontecesse foram necessárias diversas idas a campo...

Essa padronização do local de entrevista acarretou dificuldades como interrupções diversas, distrações e, principalmente, a necessidade de não se estender (a entrevista mais longa tem pouco mais de cinquenta minutos) para não interferir muito em seu tempo de trabalho. Contudo, essas dificuldades foram bem-vindas como motes para novas possibilidades: algumas das interrupções e distrações mostraram também comportamentos desses performers, suas reações (seja em relação aos anúncios sonoros muito altos ou a intromissão de colegas locais curiosos) mostraram também um pouco de quem são. E, principalmente, o fato de trabalhar com entrevistas relativamente curtas tornou as idas e contatos mais frequentes, o que ajudou a estabelecer credibilidade no interesse de pesquisa e mesmo maior proximidade e liberdade nas conversas. É também preciso dizer que quando a entrevista se estendia por mais tempo era possível notar certo cansaço e enfado. Então, conversas relativamente curtas e frequentes foram mais apropriadas e frutíferas que longas entrevistas, principalmente no estabelecimento de confiança.

Sendo o local de entrevistas um espaço público sujeito a interrupções e geralmente com bastante vento, o gravador não podia ser ignorado, pois se não fosse posicionado numa distância segura não haveria captação de áudio garantida. Em algumas ocasiões é possível dizer que ele foi praticamente esquecido e a conversa fluiu, mas não em todas. Entretanto essa outra dificuldade não parece ter sido um grande problema, pois ao desligar o gravador, muitas vezes, a conversa continuou e, ainda que breve, sem a formalidade imposta pelo dispositivo. Isto também foi possível pela assiduidade e diversidade de idas a campo: para entrevistas, para registros fotográficos apenas, para observações a distância e até mesmo as idas com propósitos diversos, como lazer ou para resolver questões de ordem pessoal (que não impediam um cumprimento amistoso e mesmo uma conversa rápida). Esta frequência de contato nem sempre formalizado por entrevista, abriu espaços de conversas esparsas, não registradas em dispositivos, apenas no diário de campo. Este último, também de fundamental importância para o registro de observações gerais do campo, tanto a distância (incógnita, para observar sem interferir na relação do público com a estátua viva) como próxima (para registros fotográficos e contato com o performer).

1.3 O campo: apresentando algumas estátuas vivas de Fortaleza.

Parados, aparentemente inertes à movimentação da rua e das pessoas ao redor. Aparentemente apenas. Ao se chegar mais perto, olhar e se fixar no ato de olhar, estabelece-se uma relação de cumplicidade, a estátua que observa e que se sabe observada. O espectador mergulha num universo outro que não o da rua, da confusão das pessoas e seus afazeres cotidianos. A estátua viva possibilita reconhecer o corpo próprio e se remeter a outros universos de sentido sem que o espectador, assim como a estátua, se desloquem. A aparente inércia se desfaz na atividade cúmplice de olhar e ser olhado. Mexe-se então, reage à presença do olhar curioso. Realiza uma pequena *mise-en-scène* em retribuição a quem para e contribui, a quem lhe contempla e incentiva. Por vezes, mexe-se de repente e assusta, é uma forma de chamar atenção, de pedir para ser notada, apreciada e paga.

Os primeiros contatos revelam suas formações espontâneas, acontecendo quase que por um acaso, portanto fora de escolas e academias de arte propriamente ditas, ou seja, fora de instituições tradicionalmente legitimadoras da arte enquanto profissão legal

e oficial. Uma das principais características das estátuas vivas é que seu fazer é seu trabalho e fonte de renda (como atividade única ou em paralelo a outras atividades). É preciso dizer que este trabalho está à margem dos dispositivos legais, isso significa dizer que estes performers não têm qualquer registro ou direito trabalhista assegurados (férias, décimo terceiro, etc.) por nenhuma instituição legal.

1.3.1. Roberto, a estátua de Lampião:

Figura18 – Estátua de Lampião em posição de repouso.

Figura 19 – Estátua de Lampião em posição estática.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2013 e 2014 respectivamente).

Roberto tem vinte e quatro anos e é natural de Salvador. Pouco tempo depois de nascer, seus pais biológicos o deram para outra família criar, pois a vida no crime, como disse Roberto, era incompatível com a criação de uma criança. Nesta outra família Roberto viveu até que seus pais adotivos faleceram, ele e seus irmãos de criação foram então viver com parentes.

Pelo seu discurso, Roberto nunca estabeleceu laços familiares fortes, sempre gostou de estar na rua, “viver no mundo”. O que é bastante compreensível, dados os acontecimentos e reviravoltas familiares. Disse que ia para escola mais pela comida do que propriamente para aprender, mas que tinha uma matéria preferida: História. Parou de estudar quando tinha catorze anos, pouco depois de se mudar para Juazeiro-Ce:

Roberto – Assim... Porque o meu pai morreu, minha mãe morreu, então eu fui viver com a família deles né que também... Eles tinha preconceito, então num, num... então não tive afeto, carinho, amor. Então também eu disse: “Rapaz, eu vou viver do meu jeito”. Então eu procurava no mundo, então não ia pra escola porque não tinha ninguém pra me ensinar pra mim ir né. (Roberto em entrevista, 14/02/2014)

Sua relação com a família hoje é de pouco contato, segundo Roberto: “Eles me chamam de relâmpago, cai uma vez e...” (Roberto em entrevista, 11/10/2013). Veio para o Ceará, mais especificamente para Juazeiro do Norte, porque sua mãe havia decidido voltar para a terra natal. Mas não ficou muito tempo por lá, sozinho e como ele mesmo diz, sem conhecer ninguém, veio para Fortaleza onde hoje mora, ainda sozinho, no Centro.

Mas antes disso, ainda em Juazeiro, a falta da família e de “ter em quem se espelhar” o fez sentir-se atraído por outro “caminho doido”. Acabou encontrando o apoio que não tinha em traficantes para quem trabalhou.

Roberto – Porque assim, a gente se... É um espelho, tem muitas pessoas que pra você, se você se espelha... Então não tive ninguém a quem me espelhar, então me espelhei em quem tinha dinheiro e vi que era uma coisa errada, mas que dava dinheiro. E um exemplo, eu não tinha pai, não tinha mãe, não tinha nada que perder então eu disse: “Rapaz...”. Aí eu me joguei de cabeça. (Roberto em entrevista, 14/02/2014)

Roberto foi preso e é curioso como fala do grande apoio que recebeu na cadeia de outro preso, um apoio para continuar no crime, mas também uma relação de extrema confiança, vital para uma situação limite como a que vivia e que nunca encontrou em sua família. Uma relação construída num apoio que lhe faltou, mas que então encontrava e pelo qual estava disposto a dar a vida: “Pra continuar por que... Ele era muito pedido de morte e eu era tipo dedo mole, se fosse de matar matava, se fosse de morrer morria... Então pra ele era um escudo forte, um escudo humano” (Roberto em entrevista, 14/02/2014).

Ainda dentro da cadeia, Roberto conheceu um trabalho da Igreja Universal:

Roberto – Então, eu vi que o quê eles falava era muito bonito mesmo... e eu era... se fosse de eu fa... se dissesse uma palavra eu fazia. Então eu digo: “Rapaz, o que esse pessoal fala, se esse pastor fala a verdade eu vou lá pra mim ver se é mesmo”. E muita gente falava que o pastor era ladrão, mas eu disse: “Ele não vai me roubar porque eu já sou ladrão, então eu vou lá.” Então lá eles começaram a, é... a dar esperança de vida, a falar que existia, tinha jeito, que Deus veio pra morrer por nós pra que a gente tivesse uma vida perfeita, vida em abundância. Então quando eu saí do crime eu... do, da cadeia eu fui direto até a Igreja, mesmo no dia, mesmo dia mesmo. Tava até todo espantado que eu passei dois ano e cinco mês... Então eu fui lá, então eu fui conhecer o que ele, o Deus que ele tava falando. E eu vi que era verdade. Gostei e tô até hoje lá, tem três anos.

(...)

Ângela – (...) E o trabalho de estátua veio antes ou depois disso?

Roberto – Não, o trabalho de estátua viva veio depois que eu tava no, na Igreja né... Eu ganhava muito dinheiro, muito mesmo no crime. Não fazia nada... Então aí já que eu tinha me voltado não pra Igreja, mas sim pra palavra de Deus que diz que a gente tem que comer do nosso suor, então eu deixei de roubar deixei de, de fumar, deixei de tudo... Não foi do dia pra

noite, mas foi com o tempo. O trabalho da Igreja nessa [área] ele é bem eficaz. Ou, ou você... Ou a bíblia te deixa longe do pecado ou o pecado te deixa longe da palavra de Deus. Então o que o pastor falava eu praticava, foi dando certo... Então chegou um rapaz lá que já trabalhava de estátua viva...

Ângela – Conheceu na Igreja?

Roberto – Foi, ele foi só uma vez só na Igreja e foi... Com poucos dia depois que ele me ensinou o trabalho ele sumiu. Estátua viva... Eu até falo que até foi Deus que me deu né o trabalho. Porque eu falava: “Eu não gosto de...”. Eu não gostava de trabalhar, eu gostava de ganhar dinheiro. No crime eu não trabalhava, mas eu tinha dinheiro e sempre eu falava: “Eu quero é ganhar dinheiro”. Então foi até num... o pastor tava fazendo uma palestra sobre vida financeira e falou que se Deus te der uma ideia você vai ganhar muito dinheiro. Então aí chegou esse cara e me deu essa ideia e até hoje eu tô com essa ideia.

Ângela – E tá dando certo?

Roberto – Muito certo. Troco por nada. (Roberto em entrevista, 14/02/2014).

Roberto é um homem religioso, mas não um frequentador assíduo da Igreja. Disse que um dia irá deixar o trabalho de estátua viva para se tornar pastor, quando então irá se dedicar somente a “servir a Deus” e fazer por outros o que fizeram por ele, uma escolha que diz ser de Deus e não dele, mas que acata com felicidade. Mas suas previsões para o futuro são múltiplas: falou em ir para África como religioso, viajar pelo nordeste e ir para São Paulo com sua estátua de Lampião, ir para Salvador e possivelmente conhecer sua mãe biológica... No fim das contas, o que parece ser mais certo é sua não certeza:

Ângela – E o quê que você acha de Fortaleza?

Roberto – Eu tô achando bom aqui.

Ângela – É? E do Ceará assim?

Roberto – Pessoal bacana aqui.

Ângela – É? Pretende ficar ou pretende ganhar mundo?

Roberto – Eu tô por aqui, mas depois eu vou partir ainda.

Ângela – Já sabe pra onde?

Roberto – Eu vou pra onde o vento soprar. (Roberto em entrevista, 14/02/2014).

Fato é que foi na Igreja que começou sua mudança e que foi aí também que se deu o início de seu trabalho como estátua. Um acaso. Um encontro somente, o suficiente para ser ensinado o nome da tinta apenas (anilina prateada). Roberto enfatiza autonomia e independência ao falar que desenvolveu sua movimentação sozinho por dom de Deus, segundo ele; sem treino, sem mostrar a ninguém, sem sequer um ensaio em frente ao espelho para se ver.

O encontro fortuito ilustra como é móvel este trabalho. A “estátua” que lhe ensinou sumiu, ou melhor, continuou seu percurso. E Roberto, assim como ele, talvez um dia vá embora definitivamente de Fortaleza como fez ao sair de Juazeiro, pois sua vocação está em andar pelo mundo, em viajar e fazer estátua pelos lugares. Mesmo

tendo uma residência fixa, mobiliada e certa estabilidade, Roberto viaja e trabalha bastante pelo interior do Estado em seus festejos, viagens curtas ou longas. No dia da última entrevista, após a gravação, quando falou estar se preparando para uma cirurgia de hérnia e explicou melhor o caso, disse que após isso iria “cair no mundo”, planejava viajar pelo nordeste. Como ele mesmo diz: “É... Livre, eu sou livre, eu gosto de ser livre” (Roberto em entrevista, 14/02/2014).

Toda essa liberdade se reflete em seu fazer. E outro ponto a notar é que este trabalho lhe é lucrativo, com ele Roberto aluga seu espaço, já o mobiliou, viaja, sai para se divertir e comprar o que deseja e investe em sua profissão. Também disse estar investindo em um novo figurino para seu Lampião, todo feito de couro e, é possível ver nas fotos, também trocou o par de óculos de seu personagem. O novo par de óculos, um original *Ray Ban*, foi um investimento, disse que viu, gostou e comprou. Afirma que trabalha quando quer e que mesmo em épocas não tão boas: “É... Mas dá pra descolar, eu descolo todo o tempo, mas o tempo bom mesmo é dezembro” (Roberto em entrevista, 14/02/2014).

Figura 20 – Estátua de Lampião em posição estática.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Seu atual trabalho lhe propicia uma vida confortável, digna e lhe dá liberdade de escolha de horários, lugares e mesmo de fazer planos, não interfere em uma característica sua, a mais marcante: a liberdade. Ainda assim, é preciso lembrar que seu trabalho permanece à margem da lei, não oferece qualquer tipo de garantia nem direitos. Na primeira entrevista, Roberto chegou a dizer que iria procurar o INSS, para se cadastrar como artista de rua, para prevenir o futuro:

Roberto – Não, agora eu vou começar, próximo ano agora eu vou começar a pagar o INSS. Eu vi na... eu tava assistindo a televisão e vi outros é, que

trabalhavam com arte de rua falando como é bom fazer uma poupança pra pagar, pra prevenir o futuro. Aí eu vou começar próximo ano fé em Deus. (Roberto em entrevista, 11/10/2013).

Isso, ao mesmo tempo que mostra que há conhecimento da possibilidade de continuar com seu trabalho e garantir direitos trabalhistas, também mostra que não parece haver grande preocupação com essa questão, pois nos últimos contatos informais Roberto afirmou ainda não ter feito seu cadastro e quando perguntado se fazia algum tipo de poupança, respondeu: “Vou começar... Porque eu sou sozinho aí eu pego e vou mesmo, vou pra shopping vou pra tudo, eu gasto dinheiro, eu gosto de andar” (Roberto em entrevista, 14/02/2014). E mesmo em sua primeira entrevista há algo esclarecedor: “Dizer que até eu já rejeitei trabalho de carteira assinada, porque eu num... Assim, dá pra mim ganhar muito bem. Então tem tempo, em tempo de festa dá pra mim tirar mil na semana, mil e quinhentos... Aí eu não gosto de trabalho de carteira assinada (...)” (Roberto em entrevista, 11/10/2013). Independente da questão legal, mais importante é a percepção que tem de seu fazer:

Ângela – E tu é feliz fazendo o que tu faz?

Roberto – Eu... É que nem eu falo, eu trabalho não só pelo dinheiro, mas pela... É bom trabalhar disso, eu gosto não só pelo dinheiro, mas pela animação. As criança gosta muito... E amanhã é o dia das criança aí eu já vim prevenido pra isso, porque as criança ama, ama estátua viva.

Ângela – É verdade. E o quê que é arte pra ti?

Roberto – Arte é tudo de bom... É alegria, eu me sinto em paz, eu me sinto alegre fazendo arte. Porque é... Eu me sinto feliz e faço os outros feliz. (Roberto em entrevista, 11/10/2013).

Ângela – E o quê que tu acha que tu já conseguiu assim de mais legal com o teu trabalho?

Roberto – Amizade. E o sorriso da galera é bom, eu gosto do trabalho que eu faço. (Roberto em entrevista, 14/02/2014).

Roberto parece ser bastante consciente da importância de seu trabalho e investe nele, pois o entende como forma de sustento. Contudo, para além de uma questão meramente financeira, fica claro que há prazer nesse investimento e fazer, ele fala com entusiasmo sobre suas pesquisas na internet, das imagens que viu, das histórias que leu sobre os personagens que faz ou pretende fazer. Ele investiga, ele procura, ele o prefere em relação a outros tipos de trabalho.

Quando começou, apenas pintava seu corpo de prateado, mas pelo seu discurso, parece que ser chamado apenas de estátua viva, não lhe bastou, faltava alguma coisa pela qual se pôs a procurar:

Roberto – Primeiro eu comecei pintando todo o corpo. Eu só usava um short e pintava todo o corpo. Depois eu falei: “Rapaz...”. Então todo munda falava: “Olha a estátua viva, estátua viva”. Então não dava um nome àquela estátua

que eu tava. Então eu pesquisei as estátuas vivas e vi a de Lampião, muito conhecida e digo: “Eu vou fazer essa”. Aí eu peguei e comprei o material e fiz a de Lampião. (Roberto em entrevista, 11/10/2013).

De Lampião, disse que se interessou por ser um justiceiro, que leu sobre sua vida e morte na internet e que este seria um personagem que daria certo por ser muito conhecido. De fato parece ter dado certo, pois é o que mais tem feito e no qual tem investido: disse ter mandado um *hippie* costurar um figurino novo, todo feito de couro, para ficar mais parecido, mais caracterizado. Já falou em fazer vários outros personagens como Avatar e Jack Sparrow, ambos de filmes, e mesmo Pinóquio, com uma precisão de descrição de suas intenções que não aparentam serem vagas, mas baseadas em planos calculados, contudo até então não executados.

Roberto explicita a diferença e distanciamento entre ele (performer) e a estátua que faz (Lampião):

Ângela – E o que é um personagem pra ti?
 Roberto – É a vida...
 Ângela – Independente de ser o Lampião ou...
 Roberto – É uma vida...
 Ângela – É uma o quê?
 Roberto – É uma vida. É outra pessoa que tá ali.
 Ângela – E nessa hora o Roberto tá?
 Roberto – Observando.
 Ângela – Só observando?
 Roberto – Só observando.
 Ângela – Ele interfere?
 Roberto – Não. (Roberto em entrevista, 14/02/2014)

Ainda que de forma confusa, há ideia de que Roberto e a imagem que representa (Lampião) são distintos, ele sabe que Lampião foi uma pessoa real com sua história e características (as quais pesquisou): “O personagem ele volta a ser o Lampião né, pelo que eu entendi que ele fazia... Então fica ali só observando o perigo” (Roberto em entrevista, 14/02/2014). Não há qualquer história sendo narrada, Roberto não procura construir um Lampião com características psicológicas, sua face permanece neutra, sem expressar sentimentos, mesmo aqueles que poderiam ser facilmente associados à figura de Lampião não aparecem, como na foto acima. Há apropriação visual e gestual (“ficar observando o perigo”) para representação e é nesse sentido que Roberto fala sobre imitação como raciocínio:

Ângela – E Roberto, o quê que é imitar?
 Roberto – [pausa] Imitar? [pausa] É uma coisa engraçada, mas eu não sei falar não...
 Ângela – Mimese? Mímica?
 Roberto – [pausa] Raciocínio.
 Ângela – Hã?

Roberto – Raciocínio. (Roberto em entrevista, 24/05/2014)

Ele deixa claro que não faz a mesma coisa que Lampião, mas que se baseia no repertório de suas ações e imagem para fazer outra coisa, ainda que estabelecendo relações diretas, um processo que requer raciocínio: “Um exemplo, o Lampião cortava a cabeça dos outros né, então ali eu faço... Eu tô como o personagem Lampião, mas eu faço... de forma diferente, faço de outro jeito. Era cangaço né, saía destruindo tudo” (Roberto em entrevista, 24/05/2014).

Roberto tem suas posições de paralisação de maior conforto nas quais consegue ficar um bom tempo sem se mexer. Quando se mexe, sua movimentação é de tipo robótica/mecânica, destacada, acompanhada de um som de mesmo estilo, feito por uma espécie de apito que tem na boca. A movimentação é feita como percurso que leva a gestos finais variáveis, a depender do público. Pode-se tirar fotos em que simula cortar pescoços, fotos mais descontraídas fazendo símbolos da paz ou do rock, fotos mais comportadas com crianças ou idosos, enfim, diversas possibilidades. Outra possibilidade é a distribuição de pirulitos ou mensagens. Também pode acontecer um agradecimento simples, ou o apontar de sua arma. Isso é variável, apenas a base da movimentação permanece a mesma: movimentação destacada⁵, robótica e limpa.

Este tipo de movimentação só se desfaz na hora de posar para fotografias. Nesses momentos Roberto, ao posicionar-se para foto, movimenta-se normalmente, pois permanecer com a movimentação robótica e destacada demandaria dispêndio de tempo tanto para ele (que geralmente tem que tirar fotos com mais de uma pessoa e que também precisa retornar a posição de estátua para atrair novas pessoas) como para seu público (pessoas que estão passando, geralmente rumando para outros lugares e com outros objetivos).

O valor estético e cênico deste trabalho não se encontra somente na imagem visual de primeiro contato nem numa pose final capturada em fotografias, por exemplo, mas também na movimentação e gestual. O movimento destacado e limpo não é algo fácil, para tal é preciso muita concentração e controle corporal. Vale salientar que esta movimentação é acompanhada de uma espécie de sonoplastia executada pelo mesmo performer, o que requer coordenação de diferentes esferas do corpo para execução

⁵ Tem como origem a palavra *staccato*, que no campo musical significa: “tipo de articulação que resulta em notas muito curtas” (HOUAISS, 2009, p. 1776). A encenação em *staccato*/destacado apresenta uma movimentação global decomposta e articulada em micro movimentos que aparecem, portanto, destacados.

conjunta. À primeira vista, pode parecer algo simples, mas nem sempre o que parece simples é correspondentemente fácil e, nesse caso, a aparente simplicidade está ligada à sua boa execução que, ao contrário de ser fácil, é difícil, e Roberto o faz e bem.

Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

1.3.2. Carlos, a estátua de “Bin”:

Figura 21 – Estátua de Bin em posição estática na Praça do Ferreira.
 Figura 22 – Estátua de Bin em posição estática na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Carlos, apesar de ter nascido e sido criado em Fortaleza, no bairro José Walter, mora em Minas Gerais há bastante tempo e esteve em Fortaleza apenas de passagem. Foi um dos performers mais resistentes no primeiro contato. Foram realizadas duas entrevistas, a primeira com grande distanciamento e desconfiança por sua parte. Na segunda entrevista, já bem mais à vontade falou bastante, mas permaneceu a recusa de tocar em assuntos mais pessoais no que se refere à sua infância e trajetória de vida. Todas as duas entrevistas tem tema único: seu trabalho como estátua. Infelizmente, como sua estada foi curta não houve possibilidade de insistir mais ou mesmo abordar outros temas.

O trabalho como estátua viva não é sua única fonte de renda, em Minas Gerais diz trabalhar com artesanato: “Colar, pulseirinha, coisa de hippie...” (Carlos em entrevista, 14/03/2014). Faz estátua viva quando viaja, o que parece ser com alguma

frequência e pra locais diversos: “Rio, Goiás, é... Belém, Amazonas, aí daí por diante, sucessivamente” (Carlos em entrevista, 16/03/2014).

Apesar de essa não ser sua única fonte de renda, afirma ter sido graças a seu trabalho como estátua viva que conseguiu adquirir seu imóvel próprio: “Através do meu trabalho, porque graças ao meu trabalho... Porque se eu fosse depender de artesanato eu tinha... eu não teria conseguido um... eu [não] teria conseguido comprar uma casa, eu consegui através do trabalho de artista de rua, estátua” (Carlos em entrevista, 14/03/2014). Pensa em investir em outro imóvel para alugar e assim ter uma renda fixa, tem também o sonho de comprar um “triciclo de dois sistemas, no pedal e no motor” (Carlos em entrevista, 16/03/2014), para facilitar suas viagens: “Pra ganhar o mundo. Diminuir a despesa de ônibus” (Carlos em entrevista, 16/03/2014). Afirma ter uma renda que varia entre dois e três salários, mas não ficou claro se essa renda é exclusiva do trabalho de estátua viva ou se engloba sua atividade como artesão. Não tem qualquer preocupação com previdência social ou qualquer dispositivo legal, contudo a preocupação com estabilidade e futuro são presentes: “Poupança eu faço. Mas aí é uma coisa que eu não deixo de jeito nenhum” (Carlos em entrevista, 16/03/2014).

Carlos começou a fazer estátua viva em 2007 por ter visto outra pessoa fazendo: “É, eu vi alguém fazendo e tive a ideia de fazer isso” (Carlos em entrevista, 14/03/2014). Desde então tem apresentado a mesma imagem: “Comecei como eu apresentei aqui ano passado. A roupa branca e a [incompreensível], o Bin mesmo” (Carlos em entrevista, 14/03/2014). O figurino varia em cor e há também uma versão prateada de sua estátua viva, mas ela é sempre a mesma, o “Bin”, mas não o Bin Laden, apenas “Bin”, ou “Bin fashion” como disse em um momento da primeira entrevista.

Ângela – E me diz uma coisa, por que o Bin?

Carlos – Bin é o super... O impostor. O impostor dele.

Ângela – Por que ser o impostor do Bin?

Carlos – Por que o impostor?

Ângela – É.

Carlos – Pra não ser Bin Laden. Eu botei o impostor pra não ser Bin Laden, tirando o Laden, só Bin. Impostor pra não ser Bin Laden.

Ângela – Mas você tem alguma admiração pela figura do Bin Laden ou...

Carlos – Tem. Que pena que [pausa]... Aquilo tudo foi armação do George Bush. Acredito que não seja nada daquilo, eles que usam o nome dele pra ficar na fama.

Ângela – E essa placa, que tá escrito “maldito sistema do poder funk”?

Carlos – Aqui não é funk, é fockeor [querendo significar *fuck you*], foda-se ele. Hei é ele.

Ângela – Ah, entendi. Entendi. Agora eu entendi, eu não tinha entendido antes.

Carlos – *Fuck you* ele.

Ângela – *Fuck you* ele, o sistema capitalista?
 Carlos – Foda o sistema, foda o sistema do poder.
 Ângela – Mas o sistema do poder que tu diz é o sistema capitalista? O sistema da grana?
 Carlos – É os poderosos, os poderosos que fica lá no poder lá. Quem é que fica no poder? Quem é que fica no poder?
 Ângela – Quem tem grana.
 Carlos – Os políticos. Os políticos que são fato, fica lá no poder lá fazendo, ganhando de milhões de dinheiro e não faz porra nenhuma. (Carlos em entrevista, 14/03/2014)

Carlos tem um discurso confuso, que nem sempre dá pra compreender sem se demorar um pouco mais sobre ele e que, algumas vezes, nem assim é possível compreender. Como sua estada foi breve, essa permanece uma dificuldade de apreensão. Ainda assim, é pertinente trazê-lo aqui, pois apesar de seu discurso às vezes bastante confuso, há alguma consistência em suas afirmações, em nenhum momento ele pareceu inventar ou falar qualquer coisa que fugisse às suas convicções veementemente defendidas, ainda que baseadas em opiniões puramente pessoais e aparentemente sem maior embasamento.

Ângela – E me diz uma coisa, o quê que é arte pra ti?
 Carlos – A arte é uma coisa que, acho que deveria ser mais valorizada né.
 Ângela – Mas o quê que você acha que significa a palavra arte? O quê que é essa prática? Você tem alguma coisa a dizer?
 Carlos – Arte é arte né. A pessoa tem que... [pausa]
 Ângela – A pessoa tem que?
 Carlos – O governo teria mais que investir na arte, porque é uma coisa que não tá investindo na arte. E o [incompreensível] é lutar pela, pelo, fazer, fizesse como ele valo... eles cumprisse na lei que eles têm lá da arte que não, num...[pausa]
 Ângela – É verdade. Você acha que falta alguma lei que ajude o artista popular, o artista que trabalha na rua?
 Carlos – Enquanto tiver essa esculhambação lá de o, do, do candidato ter direito, ter direito a advogado, o Brasil não melhora nunca.
 Ângela – E você se considera um artista Carlos?
 Carlos – É, eu sou artista [em] dois sentidos, artesão e artista de rua.
 Ângela – Você é artista duplamente então?
 Carlos – Duplamente, exatamente.
 Ângela – E o quê que é trabalho pra ti?
 Carlos – Trabalho?
 Ângela – É.
 Carlos – Trabalho... [pausa] Trabalho é a pessoa conscientizar né.
 Ângela – Conscientizar de quê?
 Carlos – O quê é trabalho?
 Ângela – É. Pergunta difícil né?
 Carlos – Essa aí tá meio, essa aí foi um pouco difícil, o quê é trabalho...
 Ângela – Deixa eu ver se facilita: você se acha um trabalhador?
 Carlos – Sim, sou um trabalhador, se todos fizessem como eu, o mundo seria uma maravilha. (Carlos em entrevista, 14/03/2014)

Ser artista de rua, como Carlos se define, é uma atividade bastante antiga que se relaciona à exibição de habilidades (competências) corporais. Os espaços públicos,

como a rua, a praça e a feira são espaços privilegiados onde há sempre espectadores a serem atraídos por essas habilidades: “The marketplace, the fairground, the circus – gathering places for a large general public – have traditionally been the favored sites of performance(...)” (CARLSON, 2004, p. 91). Esses são locais de circulação intensa e de encontros possibilitados pelo poder de atração que a exibição/performance pode propiciar, no lugar e tempo presentes de sua atuação. Zumthor dá uma ideia desse poder de atração ao descrever um encontro seu com um artista de rua, um encontro cuja experiência é irreproduzível, pois consiste na performance em si:

O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte.

Havia o homem, o camelô, sua parlapaticice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulfímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos "literatura". A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na "performance". (ZUMTHOR, 2007, p. 28, 29)

Fazer a estátua de “Bin” foi uma escolha que adveio da semelhança existente entre Bin Laden e Carlos: “É, porque o pessoal começou a chamar de Bin Laden eu resolvi fazer a imagem dele mesmo. Por causa da barba, por causa da barba o pessoal já chamava de Bin Laden, então por isso eu resolvi fazer a imagem dele” (Carlos em entrevista, 16/03/2014). Isso, se não pode ser caracterizado propriamente como uma habilidade é, por outro lado, uma característica pessoal/física, que pode ser

⁶ O mercado, a feira, o circo – locais de encontro de um grande público em geral – têm tradicionalmente sido os locais privilegiados da performance (...).

suficientemente atrativa ao público curioso que o observa à espera de um descuido que leve à movimentação e que não acontece. Nisto consiste a sua performance, diferente da do camelô cancionista que cativou Zumthor, mas ainda uma performance que depende também da habilidade/competência de imobilidade experimentada no tempo e lugar de execução partilhado com os espectadores, irreproduzível por outros meios.

Carlos consegue ficar um bom tempo sem movimentar-se e não há variação em sua posição de conforto (a que aparece nas fotos acima); quando se movimenta o faz em retribuição a alguma colaboração e não parece haver uma preocupação em estilo, ele diz fazer um “agradecimento árabe” que constitui uma espécie de simples reverência. A atratividade de sua performance está, portanto, na peculiaridade de sua semelhança física com Bin Laden e sua habilidade se restringe à duração de sua paralização/imobilidade, portanto, o ponto forte de sua estátua parece ser mais a atenção que sua imagem estática atrai para tirar fotos, tanto que há um preço estabelecido por elas, um ou dois reais, e isso está escrito na maleta que expõe a sua frente. Nesse ponto Carlos é enfático, aceita contribuições de qualquer valor, mas para tirar fotos o preço estabelecido tem que ser pago:

Ângela – E me diz uma coisa, tem aí na tua caixinha dizendo mais ou menos quanto é que a pessoa deve contribuir pra tirar uma foto né, o quê que acontece se a pessoa tirar uma foto de ti sem te dar o quê tu tá pedindo? Como é que tu reage?

Carlos – Já mostro a plaqueta.

Ângela – E se a pessoa mesmo assim não quiser colaborar? Tu acha isso falta de respeito?

Carlos – Justamente, falta de respeito. Eu falo pra ele, uma estátua não fala, mas nessas horas eu falo: “Não seja atraso de vida, colabore. Valorize a arte”.

Ângela – Mas já, tu já teve que fazer alguma coisa assim, esconder o rosto porque alguma pessoa tava insistindo em tirar foto sem te dar nada? Já aconteceu alguma coisa assim que tu teve que ser um pouco mais grosseiro, um pouco mais direto?

Carlos – Justamente, justamente, essa parte mesma. Querer insistir de tirar foto minha, enquanto não tirar a máquina eu não desço a plaquinha. (Carlos em entrevista, 16/03/2014)

Figura 23 – Preço estabelecido para fotos com a estátua de Bin.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Para Carlos a distinção entre a imagem que apresenta e ele mesmo é uma questão confusa num primeiro olhar, contudo essa distinção existe: em nenhum momento ele deixa de ser Carlos para fazer/ser uma estátua, mas admite fazer um personagem. No entanto, esse termo é entendido por ele muito mais no sentido da imagem que apresenta (a estátua de “Bin”) e mesmo que esta imagem tenha sido escolhida justamente por uma semelhança já existente entre ele e Bin Laden, há conhecimento de que o que apresenta é uma imagem construída (que passa a chamar de personagem após ser interrogado) com o intuito específico de chamar atenção, enquanto estátua viva. E nesse sentido e intuito específico, Carlos diz imitar Bin Laden.

Ângela – É, e deixa eu te perguntar, quando tu sobe, quem é que tá em cima do banquinho? É a estátua do Bin Laden ou é o Carlos?

Carlos – É eu mesmo. [ri]

Ângela – É o Carlos mesmo?

Carlos – Eu sou eu, depois de eu mais ninguém.

Ângela – Certo. Muito Bem. E, Carlos, o quê que é um personagem pra ti?

Carlos – Essa você me deixou sem jeito. Personagem, personagem...

Ângela – Fale o que vier na sua cabeça.

Carlos – Personagem, personagem é uma coisa que eu acredito que chama atenção do público, o pessoal gosta de ver um negócio diferente.

Ângela – E você acha que você faz um personagem?

Carlos – É, eu me sinto que eu faço.

Ângela – O personagem Bin Laden?

[Afirma com a cabeça]

(...)

Ângela – E o quê que é imitar?

Carlos – Imitar?

Ângela – Anham.

Carlos – Imitar, não sei no momento.

Ângela – Você acha que você imita o Bin Laden?

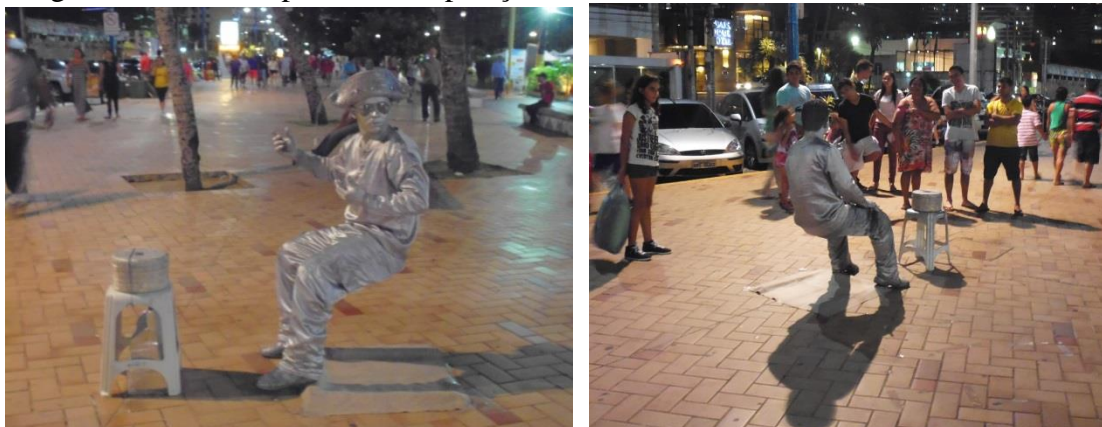
Carlos – Acho, acho, acho que sim né. (Carlos em entrevista, 16/03/2014)

Carlos se considera um artista, duplamente inclusive, defende a arte e sua maior valorização ao mesmo tempo em que não parece ter uma definição pessoal precisa para o termo, assim como não tem para imitação ou personagem, ainda que afirme fazer ambas. Isso não é uma questão primordial, importante é que ele se reconhece e reconhece seu trabalho dentro dessa esfera, a da arte. Contudo, seu trabalho não apresenta grandes variações criativas nem em imobilidade (usa sempre a mesma posição) nem em mobilidade (a movimentação é natural e a mesma tanto no agradecimento para contribuições como nas fotografias). Seu trabalho parece se pautar mais na imagem que escolheu representar por si só e na habilidade de fazer dessa imagem uma estática em corpo vivo, uma estátua viva.

1.3.3. *Fabrício, de Luiz Gonzaga a Surfista Prateado:*

Figura 24 – Estátua de Luiz Gonzaga em posição estática e flutuante na Avenida Beira-Mar.

Figura 25 – Estátua prateada em posição estática e flutuante na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Fabrício é natural de Fortaleza, um jovem que na data da primeira entrevista tinha apenas vinte anos e somente dois meses que fazia estátua viva. Um rapaz simpático, porém bastante reservado e observador: “Não. Nunca tive muitos amigos. Tive alguns amigos porque eu nunca fui de falar muito, de chegar muito pras pessoas e conversar... Meu negócio é ficar mais observando, prestando atenção e aprendendo” (Fabrício em entrevista, 07/07/2014). Sua fala expressa sua conduta durante as duas entrevistas, mesmo na mais longa (aproximadamente uma hora), sua postura era reservada e observadora, ainda que não tenha se negado a falar sobre sua vida, houve recusa em abordar muitos pontos em profundidade. Uma opção respeitada.

Ele foi criado pela tia porque na época ela era assalariada, tinha uma casa própria, possuía mais condições e estabilidade. Parou de estudar quando fazia a quarta série, com cerca de doze anos, por decisão própria e aos dez anos já trabalhava como vendedor ambulante de água e refrigerante. Diz não ter tido uma infância muito boa por conta do bairro perigoso em que morava (Goiabeiras), mas que tinha um cotidiano normal de criança: “Assim, o meu dia-a-dia era como de uma criança normal. Eu brincava e tudo, mas só que tinha aquelas mau influência querendo influenciar a gente mal. Mas ainda bem que quando eu era pequeno, graças a Deus, eu não peguei essas maus influência né” (Fabrício em entrevistas, 07/07/2014).

Mas por algum motivo que não quis revelar, Fabrício acabou tendo um “problemazinho com a justiça” pelo qual foi internado aproximadamente por seis meses no Centro de Semiliberdade Martír Francisca, quando ainda era menor de idade. Lá ele

diz ter aprendido a fazer artesanato com papel, o que durante algum tempo foi sua fonte de renda. No período da internação também fez um curso de “salgadeiro” no SENAC e chegou a abrir uma empresa em seu nome que acabou não dando muito certo. Também aí voltou a estudar, mas não numa escola regular, em algum tipo de programa (o qual não soube explicar muito bem o funcionamento nem lembrou o nome) em que se estuda em casa para fazer uma prova e a depender do resultado receber a titulação ou não. Ele diz que chegou a fazer uma prova, mas que nem sabe se passou porque nunca foi pegar o resultado.

Pelo compreendido de seu discurso, após a internação ele foi morar no interior com uma tia e há pouco tempo voltou de lá e passou a morar no Centro com a mãe e padrasto. Com o pai nunca teve muito contato. Parece ter sido nesse seu retorno que houve sua conversão repentina: “De repente... Foi de repente mesmo. Aconteceu de eu abrir a minha mente, de eu querer ir pra Igreja” (Fabrício em entrevista, 07/07/2014). Fabrício frequenta a mesma Igreja que Roberto, lá se conheceram e este o convidou para ver seu trabalho. Como haviam feito com ele, Roberto apenas ensinou o nome da tinta: “Aí ele me ensinou a tinta e o resto eu fiz, a criatividade foi minha” (Fabrício em entrevista, 07/07/2014). Passaram então a dividir o espaço da Praça do Ferreira em turnos, Fabrício ocupando-o no período da tarde, na Beira-Mar escolheu seu próprio ponto, próximo aos “trens da alegria”, já mencionados acima. Assim como Roberto, a ideia de fazer Luiz Gonzaga veio através de pesquisa na internet. Começou fazendo apenas o busto, depois em pé de corpo inteiro até chegar às variações que aparecem nas fotos acima:

Ângela – (...) Tu começou com o Luiz Gonzaga...

Fabrício – Foi.

Ângela – Aí ontem eu te vi, te entrevistei, mas tu não tá mais fazendo o Luiz Gonzaga...

Fabrício – Não.

Ângela – Como foi que tu escolheu o Luiz Gonzaga, diz pra mim de novo?

Fabrício – O Luiz Gonzaga eu escolhi porque eu vi num, num... fui olhar na internet as estautas vivas que tinha e eu vi uma estauta do Luiz Gonzaga...

Ângela – Mas aqui em Fortaleza ou...

Fabrício – Não. Acho que era em São Paulo, se eu não me engano. Aí eu vi uma estauta do Luiz Gonzaga que era só a metade do corpo...

Ângela – E a outra metade?!

Fabrício – A outra metade era coberta por um tecido como se fosse uma pedra...

Ângela – Ah tá, como se fosse só da cintura pra cima?

Fabrício – É, da cintura pra cima. E aí eu fiz essa estauta, coberta da cintura pra baixo e da cintura pra cima o Luiz Gonzaga. Aí acho que eu tenho até foto, eu tenho foto lá em casa. Aí eu fiz essa, então eu resolvi tirar ela porque

era um material muito grande que eu levava e era ruim pra mim levar no ônibus, então eu tirei ela e fiz só o Luiz Gonzaga mesmo normal, em pé.

Ângela – Sem a parte da pedra?

Fabrizio – Sem a parte da pedra.

Ângela – Fez em pé?

Fabrizio – Eu fiz em pé, mas só que com a parte da pedra chamava mais atenção, era mais criatividade e depois disso eu comecei a perder mais dinheiro né... Porque muitas pessoas olhava e tudo, algumas contribuía, mas muitas nem olhavam muito, ficava, eles ficava mais impressionado quando eu tava com a pedra. Aí depois eu fiz essa agora que eu tô, agora tá dando pra tirar o do mês. (Fabrizio em entrevista, 07/07/2014).

Fabrizio fez sozinho tanto a parte de baixo que simulava a pedra do busto de Luiz Gonzaga como a sanfona que aparece em baixo do banco na primeira foto acima, segundo ele essa sanfona até emitia som, tudo feito a partir do artesanato que aprendeu quando esteve internado. É também marcante a rapidez com que começou a fazer estátua viva, um intervalo de uma semana entre aprender o nome da tinta, preparar o material e finalmente começar: “Demorou uma semana mais ou menos pra mim fazer o material, fazer a roupa” (Fabrizio em entrevista, 07/07/2014). Também não houve muito preparo pra esse começo: “Quer dizer, eu treinei em casa umas duas vezes, não... É, umas duas vezes eu treinei em casa pra mim ver como é que ficava. Eu fiz até um vídeo de muito poucos minutos, um vídeo rapidez. Eu fiz um vídeo e vi como é que tava” (Fabrizio em entrevista, 07/07/2014).

Ele chegou a trabalhar com carteira assinada: “Na Aldeota eu trabalhava como entregador de água, naqueles apartamentos, entregava água nos apartamentos das pessoas. E lá na UFC eu trabalhava [com] construção civil, lá dentro construindo prédio” (Fabrizio em entrevista, 07/07/2014). Mas o trabalho como estátua viva, segundo ele, dá mais dinheiro e tem também a vantagem de lhe ser mais prazeroso, apesar de ser também mais cansativo:

Ângela – E como é trabalhar de estátua? Tu já trabalhou de outras coisas?

Fabrizio – Já.

Ângela – Qual é a diferença de trabalhar de outras coisas e trabalhar de estátua?

Fabrizio – De estautá dá mais dinheiro.

Ângela – É mesmo?! E é mais cansativo, menos cansativo?

Fabrizio – Mais cansativo.

Ângela – Mais, muito mais cansativo do que outras coisas?

Fabrizio – Muito mais cansativo do que um trabalho de carteira assinada, que você trabalha na correria de um lado pro outro... É muito mais cansativo.

Ângela – Mas tu prefere trabalhar de estátua porque dá mais dinheiro ou porque... Sei lá...

Fabrizio – Porque dá mais dinheiro mesmo, porque eu preciso de dinheiro né... E também eu acho legal, é uma arte né, é uma coisa bacana que as pessoas gostam. (Fabrizio em entrevista, 06/07/2014).

Fabrcio é jovem, mora com a mae e ajuda nas contas da casa, mas no parece ter grandes preocupações com o futuro no sentido de fazer uma poupança ou previdência, nem mesmo tem grandes ambições materiais: “Assim, eu não tenho apego, essas coisa muito por bens materiais, mas eu consegui comprar um celular bom, consegui roupa pra mim, essas coisa assim, coisas mesmo normais [do] dia-a-dia que a gente precisa” (Fabrcio em entrevista, 07/07/2014). Assim como Roberto, suas projeções para o futuro passam pela Igreja:

Ângela – Hoje tu pensa no futuro?

Fabrcio – Hoje eu penso... Às vezes né, nem penso tanto, eu vivo o hoje e o futuro a gente deixa nas mãos desse Deus né.

Ângela – Mas quando tu pensa no futuro, o quê que tu pensa?

Fabrcio – Eu penso em ser alguém, alguém melhor, você ser alguém que vai ajudar algumas pessoas, que muitas precisam né, e eu penso em mais pra frente ser um homem de Deus, eu penso em ser um pastor da Igreja, ajudar as pessoas que tão precisando. É isso que eu penso mais pra frente. (Fabrcio em entrevista, 07/07/2014).

Fabrcio, num tempo bastante curto teve uma grande variação imagética em sua estátua viva. Começou com o busto de Luiz Gonzaga, passou a fazê-lo em pé, depois descobriu (também na internet) esse mecanismo que é como um banco que tem a base no chão com uma haste que veste por baixo da calça em uma das pernas (uma estrutura montável) e por último estava somente com o corpo prateado, quando algumas pessoas passaram a chamá-lo de Surfista prateado. Essa variação se deu por questão de praticidade em seu deslocamento habitual, mas também no intuito de que a imagem que apresente esteja sempre se modificando para chamar atenção do público:

Ângela – E porque tu parou de fazer o Luiz Gonzaga?

Fabrcio – É... Por que a sanfona ela tava atrapalhando né, eu queria dar as mensagens pras pessoas, aí dar um pirulito pra criança como eu dou agora... E antes eu não dava, mas agora eu tô dando isso que é pra chamar muito mais a atenção das pessoas.

Ângela – E tu acha que isso é melhor que a sanfona?

Fabrcio – Acho que é melhor, mas tem vezes que as pessoas fala: “Ah, cadê a sanfona? Luiz Gonzaga, não sei que...”. Aí eu: “Não, eu não tô trazendo agora”. Mas depois eu vou continuar, vou fazer novamente que é pra ir variando, a gente vai criando outros personagens que é pras pessoas vir mais, olhar mais, observar mais né. (Fabrcio em entrevista, 07/07/2014).

Sua estátua varia imageticamente, mas é pouco estática e quando há movimentação específica para agradecimento ou para tirar fotos, ela é natural, principalmente porque não há mais a sanfona que era o mote de sua movimentação anterior. Seu ponto forte está na imagem que chama atenção pelos materiais/objetos que ele insere: o busto de pedra (na verdade, papel), a sanfona, o banco “invisível” que lhe faz parecer flutuar. Ele também cobra para tirar fotos e não se permitir fotografar se não

houver contribuição, ainda que não estabeleça um preço para isso. Quando alguém insiste, Fabrício tapa o rosto e aponta para a caixinha na qual guarda o dinheiro que recebe.

Figura 26 – Estátua prateada em posição flutuante sendo registrada pelo público na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Fabrício faz uma distinção clara entre ele e a estátua que apresenta: “Ali tá o Fabrício né, mas vestido de estatua viva né, no seu trabalho que ali tem que fazer um personagem diferente do que ele vive né” (Fabrício em entrevista, 07/07/2014). Ele também apresenta uma definição interessante de personagem: “Um personagem é uma criatividade né, é... Personagem é como se fosse uma invenção né, uma invenção de uma coisa que vai servir pras pessoas olharem, se enterterem e outras coisas a mais” (Fabrício em entrevista, 07/07/2014). Essa é uma percepção sobre seu próprio fazer assim como reforça a conclusão de que o ponto forte de sua estátua está na atração que a imagem que apresenta suscita. Nesse sentido, quando fala em personagem, ele se refere às imagens que traz: o Luiz Gonzaga e o que passaram a chamar de Surfista Prateado. Assim, ele afirma imitar tais figuras em seus aspectos formais, mas deixa claro que não faz a mesma coisa e explica a diferença:

Fabrício – O que faz ser diferente é a criatividade né, você ser criativo naquilo que você faz, por exemplo, o Luiz Gonzaga, ele tem várias cores, se você for ver os detalhes dá pra você fazer quase igual o dele, não dá pra fazer igual porque é prateado. O dele não é prateado, é um detalhe. Ele tem a capa e eu não tenho a capa, já é outro detalhe. A sanfona eu tenho, o chapéu igual o dele... Então aí vai... (Fabrício em entrevista, 07/07/2014).

Fabrício escolheu a imagem de Luiz Gonzaga na internet, assim como também descobriu o banco que lhe faz parecer flutuar também aí. Mas há sua marca pessoal quando se pensa na base artesanal que simulava pedra para o busto de sua primeira estátua ou na sanfona artesanal que desenvolveu e que, segundo ele, emitia som. Não se pode negar sua habilidade nesse ponto. O banco não é uma invenção e nem fabricação sua (foi feito por um soldador), é um truque do qual se apropria para chamar mais atenção e mesmo se aproximar mais da materialidade de uma estátua, já que para um ser humano tal posição pode até não ser impossível, mas deve ser bem difícil de alcançar e de nela permanecer. Outro ponto do qual não abre mão é o uso de óculos: “Por que aí já fica mais... A pessoa fica pensando mais que é mais realista, porque ela não vai ver os olhos piscando, nem eu vou precisar fechar os olhos, tirar minha atenção do dinheiro né” (Fabrício em entrevista, 07/07/2014).

Por mais que Fabrício não tenha desenvolvido uma movimentação específica para sua estátua e que tenha retirado suas referências imagéticas da internet, tanto o busto de Luiz Gonzaga como o banco que lhe faz parecer flutuar foram inovações no que se pôde ver das estátuas vivas da cidade. Isso ele chama de criatividade, palavra bastante recorrente em sua fala, usada muitas vezes para acentuar sua autonomia em relação ao desenvolvimento de seu trabalho.

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 1987, p. 9)

É possível relacionar inovação e criatividade, partindo da definição de Ostrower. Nesse sentido, o que Fabrício advoga para si como criatividade não está fora de contexto, mas é preciso deixar claro que o processo criativo de Fabrício se dá muito mais intuitiva e experimentalmente, o que também não é estranho à criatividade tal como formulada pela autora: “*A intuição está na base dos processos de criação*” (OSTROWER, 1987, p. 56). Suas inovações e associações (Luís Gonzaga flutuante, por exemplo) não se pautam tanto por critérios estilísticos, têm como fundo intencional a inovação para atração de público, inovar e variar para se diferenciar e continuar a atrair o público. É experimentando e percebendo as reações e contribuições dos espectadores que sua criatividade vai se desenvolvendo em novas associações e relações imagéticas (como o Luís Gonzaga flutuante, por exemplo). Uma relação de troca com o público

que não é desinteressada (afinal, disso depende seu sustento), mas assumida como estímulo criativo a partir de uma necessidade real que se impõe: ganhar dinheiro através de seu trabalho. Isso não é demérito, na verdade, trata-se de encarar o próprio trabalho com potencial criador, independente de se caracterizar ou não como arte:

O homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. Retirando à arte o caráter de trabalho, ela é reduzida a algo de supérfluo, enfeite, talvez porém, prescindível à existência humana.

Em nossa época, é bastante difundido este pensamento: arte sim, arte como obra de circunstância e de gosto, mas não arte como engajamento de trabalho. Entretanto, a atividade artística é considerada uma atividade sobretudo criativa, ou seja, a noção de criatividade é desligada da idéia do trabalho, o criativo tornando-se criativo justamente por ser livre, solto, isento de compromissos de trabalho. Na lógica de tal pensamento, porém, o fazer que não fosse “livre” careceria de criatividade, passaria a ser um fazer não-criativo. O trabalho em si seria não-criador. Evidentemente, não é esse o nosso critério. (OSTROWER, 1987, p. 31)

1.3.4. Geilson, *estátua prateada*:

Figura 27 – Estátua prateada em posição estática na Avenida Beira-Mar.

Figura 28 – Estátua prateada em pose na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Assim como Roberto, Carlos e Fabrício são exemplos das estátuas vivas que apresentam imagens célebres/conhecidas, Geilson é um exemplo das que não exibem uma imagem nesse sentido. Seu aspecto visual se baseia na cor prateada e gestual, sem referências exteriores que não as feitas através destas ao estatuário. Seu objetivo é

mesmo a exposição do corpo e este é tema recorrente na história do estatuário, como será abordado no terceiro capítulo.

Geilson tem dezoito anos, nasceu e mora em Fortaleza com a família, no Parque São José, que fica próximo ao terminal de ônibus do bairro Siqueira. Parou de estudar por volta dos catorze anos na sexta série do ensino fundamental, por já ter repetido muitas vezes o mesmo ano e por preferir arrumar um emprego e ganhar seu próprio dinheiro, ao invés de mentir pra sua família e ficar “gazeando aula” como ele mesmo disse. Também tinha uma matéria preferida: artes; apesar de dizer que nesta disciplina apenas desenhavam livremente, mas talvez esteja justamente nesta maior liberdade sua preferência.

Começou a fazer estátua viva também a partir de outra pessoa que viu fazer, seu grande amigo Samuel. Ele foi e ainda é sua grande inspiração e também, provavelmente, o motivo maior de certa tristeza em seu olhar. Samuel morreu cedo, envolveu-se com o tráfico de drogas como usuário e vendedor. Foi assassinado. Mas o que Geilson guarda do amigo é seu trabalho como estátua que tanto lhe “impregnou” quando o viu pela primeira vez e a relação de carinho que estabeleceu e ainda mantém com a família do amigo, uma relação de mais carinho do que a que tem com a própria família.

O trabalho como estátua viva veio pouco depois de abandonar a escola, para a qual não tem planos de voltar. Já trabalhou com outras coisas, mas diz preferir o atual: “Já trabalhei de um bocado de coisa já, mas... não é igual eu trabalhar aqui não, que é por mim mesmo, por conta própria. Trabalhar pros outro é muito ruim” (Geilson em entrevista, 03/02/2014). Ainda sobre essa questão, transparece certa descrença nas instituições reguladoras e garantidoras de direitos trabalhistas:

Ângela – (...) E me diz uma coisa, tu tem algum tipo de preocupação assim com o futuro, com a tua velhice... Se tu pensa em fazer alguma poupança ou já faz... Se paga INSS...

Geilson – Até agora eu não comecei não a pensar nisso não né, que eu ainda sou... Eu me acho novo ainda.

Ângela – Dezoito né? Novo...

Geilson – Ainda nem caiu a ficha assim que eu sou de maior... essas coisa. Mas com o tempo a pessoa vai mudando, vai pensando diferente.

Ângela – Mas isso passa assim pela tua cabeça, mesmo que agora não, pra daqui a pouco?

Geilson – Passa, passa.

Ângela – E o quê que tu pretende fazer? Tu vai fazer uma poupança por tua própria conta ou tu vai... sei lá, fazer o INSS pagar... Fazer a previdência pelo governo?

Geilson – Fazer uma poupança, que esses negócio de governo aí, essas coisa é muito lenta, demora demais... E o trabalho não vai ser como, como fosse por eles também né, que é pra ter carteira assinada. Aí que vai ser mais lento mesmo essas coisa. (Geilson em entrevista, 03/02/2014).

Ainda é muito novo, realmente, para pensar com muita seriedade sobre o futuro. É ainda um adolescente, ainda nem “caiu a ficha” de que já é maior de idade, tem apenas dezoito anos, e algumas de suas questões são bastante condizentes com sua idade:

Ângela – E me diz uma coisa o quê que tu já conseguiu de mais legal com o teu trabalho? O quê que tu já conseguiu comprar e disse: “Isso aqui eu comprei porque eu trabalho, com o meu dinheiro”?

Geilson – Minhas roupa de ano novo, de natal. Teve uma época que a minha mãe, ela não queria me dar né, porque eu fiz umas coisa, aí ela não queria me dar. Aí eu peguei e comprei. Trabalhando... Aí falava... (Geilson em entrevista, 03/02/2014).

Entretanto, o futuro figura em seus pensamentos e sonhos, além dos objetos de consumo imediatos, pensa em constituir família e crescer.

Ângela – E tu tem ainda uma coisa que tu planeje, que tu queira muito comprar?

Geilson – Uma moto.

Ângela – Uma moto? Tá se planejando pra isso?

Geilson – Eu tô começando agora né, mas eu vou querer fazer mesmo os plano certo mesmo só quando tiver perto da Copa, quando tiver já todo mundo de fora aqui né... Que vai ter a copa né, aí vai dar certo.

(...)

Ângela – Ok e... Tem alguma coisa que tu queira ainda assim na vida, que tu sonhe? Não... Que não seja de comprar?

Geilson – Uma família, ter a minha própria família... Eu só não cresci mais ainda né porque eu não arranjei uma mulher pra mim fazer uma família, pra mim poder ficar comprando as coisa pra dentro de casa... Porque lá onde eu moro... Eu não vou mentir não né, eu não compro as coisa, muitas coisas assim porque né depois que a minha vó se for aí vão querer, cada um prum... é... cada um prum canto aí vão querer se dividir. (Geilson em entrevista, 03/02/2014).

Ao mesmo tempo, é possível ver que, apesar de ainda um adolescente, já encara com seriedade seu trabalho e suas responsabilidades ao enfatizar que tem que levar dinheiro para casa, que tem contas a pagar. Impressionante é ver como enxerga seu trabalho, para além das responsabilidades que lhe são inerentes, no seu caráter estético, pois ainda que não tenha um discurso elaborado e refletido sobre sua prática, tem clareza de que não se trata de algo simplório como apenas ficar parado. Ainda que não saiba dizer o quê ou como propriamente, sabe que há algo mais:

Ângela – E os teus amigos o quê que eles acham do teu trabalho? Tu sabe?

Geilson – Uns... uns leva só como fosse brincadeira mas tem uns... Teve um dia que eu trouxe dois aí que eles ficaram foi só, só... Eles ia fazer né, quando chegou na hora não fizeram não, ficaram com medo. Que eles viram né eu... Tem que ter coragem né e tal. Eles ficaram de boca aberta também. Não é pra

qualquer um também não. O pessoal pensa que é só ficar parado, mas não é não.

Ângela – O quê é mais do que ficar parado?

Geilson – Tem que as, é, é no... Como fosse... como fosse fazer uma, uma peça. A pessoa tem que já saber né, tem que... já tudo na mente. Não vai rir, não vai, não vai se mexer direto.

Ângela – Como é que tu faz pra se concentrar?

Geilson - Eu não sei dizer não... Só sei que é duma hora pra outra... Duma hora pra outra puf... Como se tivesse dando um brancão na mente, não lembro de nada. Eu penso numa, só numa coisa assim, às vezes...

Ângela – O quê que tu pensa?

Geilson – É nas... nas coisa que não deu certo né, como fosse namorada, namorada que não deu certo aí me lembro assim... Mas duma hora pra outra tuf, dá um brancão, não se lembra de nada a pessoa, fica só paralisado. Já se a pessoa se mexe vai voltar uma memória de novo. Memória tipo para, a memória... (Geilson em entrevista, 03/02/2014).

Ficar imóvel é o que aparece na superfície do corpo do performer de estátua viva, mas realmente apenas ficar parado não a define. Há muito mais em questão, ainda que Geilson não o saiba, não tenha consciência e talvez nunca venha a ter.

O impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratários até a tentativas de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir. (OSTROWER, 1987, p. 55)

Uma das grandes dificuldades em todas as entrevistas foi a pouca reflexão percebida sobre o próprio fazer estátua viva. Com Geilson não foi diferente, ao contrário, ele próprio afirma não saber o que é mais necessário que apenas ficar parado. Mas esse momento estático junto com seu oposto (movimento) são emblemáticos para a nomenclatura e fazer “estátua viva”. O momento de paralização não pode ser encarado como um “apenas”, até porque esse momento não é breve e aí está a grande dificuldade em se fazer estátua viva: porque seres vivos, os homens em geral estão sempre em movimento, reter a movimentação numa duração temporal considerável requer grande concentração e habilidade. Além da paralização o outro definidor e oposto dessa, a movimentação, não é inferior em importância, remete-se à característica de ser uma estátua que vive e interage com o público. Esse momento torna a estátua tanto mais atrativa quanto mais elaborado e não-cotidiano for a sua movimentação. Mais uma vez, faz-se referência às habilidades corporais de cada performer.

Outra característica marcante de Geilson é o brilho diferente de sua tinta, conseguido por misturar purpurina em pó com óleo de cozinha. Uma mistura tóxica, pois a purpurina em pó, tal como a utilizada, é para decoração e não para maquiagem. Nisso, Geilson difere de Roberto e de Fabrício, que utilizam anilina prateada

comestível, utilizada para decoração de bolos. Geilson, além de utilizar um produto impróprio, o mistura com óleo de cozinha (para conferir maior brilho) e afirma que tira a tinta do corpo no mar da Beira-Mar, nem sempre próprio para banho, antes de voltar para casa; já que os barraqueiros do lugar o cobram entre cinco e dez reais por um banho com água doce. Ele afirma sentir efeitos do uso constante da tinta, entretanto também afirma não pensar em parar:

Ângela – Se tu tivesse que falar assim uma palavra sobre o teu trabalho, o quê que tu falaria?

Geilson – Vixe... Eu acho que falaria né... é que traz a... Pronto, é como se eu tivesse matando o meu corpo, se matando né, que quando eu tiver mais velho vai, vai vim uma... vai vim as coisa né de agora que eu tô fazendo né, por causa dela, mas dando alegria pros outros. Tem gente que vem triste aí ri. Tem gente que... Tem criança, quando é criança dá tchau chega, chega como fosse... ganha energia, chega muda, muda a pessoa...

Ângela – E tu pretende parar um dia de...

Geilson – Não vou mentir, eu pretendo não. Enquanto eu der pra mim fazer eu faço.

Ângela – Mesmo sabendo que te faz mal?

Geilson – É, mesmo sabendo que ela vai fazer mal.

Ângela – Então, mesmo assim tu gosta do que tu faz?

Geilson – Gosto.

Ângela – Mas se tu pudesse parar... Se tu pudesse não, porque tu não quer né? Mas se tu tivesse que parar?

Geilson – Aí eu parava. Se tivesse grave mesmo, se tivesse muito grave já né, aí eu parava. (Geilson em entrevista, 03/02/2014).

Geilson atualmente faz somente a estátua “prateada”, tem planos de fazer outros personagens, falou em fazer um “velhinho” e um “romano”, mas não parece ter incentivo e iniciativa de buscar, disse que a vida é corrida e que tudo custa muito caro, mas, principalmente, disse que não haveria muita diferença nas contribuições se representasse um personagem conhecido, elas seriam as mesmas. Entretanto, reconhece que com uma imagem conhecida chamaria muito mais atenção. O quê é um paradoxo, pois ao chamar mais atenção e atrair mais público, provavelmente o número de contribuições aumentaria mesmo que seu valor permanecesse o mesmo. Contudo para ele: “Muda não porque a pessoa fica parado do mesmo jeito... Não vai mexer quase nada, só vai mudar a fantasia né porque vai ficar mais bonita ou então mais... como se fosse mais, mais massa né, mais legal” (Geilson em entrevista, 03/02/2014).

Sua fala permite concluir que ele tem noção de que um investimento acarretaria melhoria, ainda que seja possível que não tenha a dimensão exata das possíveis melhorias, inclusive financeiras. Mas o que ressalta nessa fala e em várias outras passagens e mesmo em sua feição e comportamento geral é certo conformismo, na verdade, certa melancolia. Há uma leve tristeza quase constante em seu olhar, por vezes

parava e olhava pra baixo, um olhar perdido, antes de responder as perguntas. Talvez, muito disso se deva a seu amigo Samuel, pois quando fala dele oscilam os dois extremos: essa tristeza conformada e a excitação e alegria de certas lembranças compartilhadas em entrevista. Curioso é que ele chegou a falar sobre a possibilidade de, ao fazer estátua e dizer que não é mais ele que lá está, incorporar seu amigo Samuel, com quem aprendeu.

Ângela – E quando tu tá aí em cima, sem ser ainda com o velhinho, tu me disse uma vez que acha que não é o Geilson que tá lá né... Quem é que tu acha que tá lá?

Geilson – A estautu eu acho.

Ângela – A estátua? E tu acha que estátua, que a estátua que tu faz é uma imitação de alguma coisa?

Geilson – Não sei como... Não sei dizer assim não mas... É como se fosse um... outra pessoa né que quando tá parado ali, aí fico paralisado. A pessoa coloca uma moeda aí faço o agrado, mas é o agrado que, que tem né que era do meu amigo né que ele fazia né.

Ângela – Entendi...

Geilson – Pra mim, eu acho que, que quando eu se pinto acho que eu fico como fosse ele, quando ele fazia... Como se tivesse incorporando ele.

Ângela – E essa movimentação que tu faz é específica pra essa estátua que tu aprendeu com ele né?

Geilson – É. (Geilson em entrevista, 03/02/2014)

A movimentação característica de Geilson é bem diferente da dos outros performers. Sua movimentação é extremamente fluída e contínua, um gesto torna-se outro com muita habilidade e rapidez. Geilson tem braços e dedos longos e é aí que concentra seu gestual que chama de “agrado” quando alguém contribui. Faz gestos bastante populares geralmente começando com uma longa reverência, aí começa, ainda inclinado, a movimentação de seus braços e mãos, uma figura se transformando em outra, do símbolo da paz ao coração pulsando e nessa passagem suas mãos parecem independentes, extremamente móveis, se entrecruzam e parecem estar prestes a se engancharem até que rapidamente surge uma nova figura e depois outra e assim segue até voltar à sua posição ereta e estática. Assim como o movimento destacado limpo é algo difícil, seu oposto também é, nele também estão implicados autocontrole, destreza e grande habilidade.

E mesmo em seu trabalho, em sua movimentação, a melancolia está presente. Isso cria imagens sensíveis específicas, uma atmosfera cativante. Essa atmosfera é compartilhada e intensificada pelo fato de Geilson não usar óculos, como o faz Roberto, Carlos e Fabrício. Seus olhos são bastante expressivos, se comunicam diretamente com o espectador, eles expressam e cativam.

Figura 29 – O olhar da estátua prateada.

Figura 30 – Interação da estátua prateada com o público na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Não expressam somente sua melancolia e não cativam somente por isso, seu trabalho não se resume a isso. É comum na Beira-Mar expressões sonoras diversas, há um senhor em especial, por exemplo, que sempre está por lá com sua pequena caixinha de som cantando composições aparentemente próprias, do gênero xote; Geilson geralmente reage a essas (como também a outras) músicas, simula uma dança minimalista. Essa ação/movimentação (estátua dançante) cria uma atmosfera cômica que, em sua especificidade, é também expressiva e cativante. Entretanto, a comicidade e o lúdico não é o que predomina. Quando isto cessa, Geilson volta a posição estática e sua expressão corporal e olhar voltam a remeter a certa melancolia.

Para entender essa sua característica, foi preciso muito cuidado nas entrevistas (o que não significa tê-lo tratado com piedade ou conduta semelhante) para estimular sua fala, entrecortada por muitos silêncios. Dela se percebe que a melancolia presente em sua imagem e movimentação de estátua viva não é propriamente intencional, não é representada como um gesto, como o símbolo do coração feito com as mãos, por exemplo. Ela é sentida pelo performer, lhe pertence. Mesmo não se podendo esquecer que fala que quando se posiciona como estátua, já não é mais ele quem lá está, que em seu lugar está a estátua, que nesta hora, todo pintado e posicionado é como se fosse seu amigo Samuel, como se o “incorporasse”. Neste momento de distanciamento Geilson-Estátua, há simultaneamente um momento de aproximação Geilson-Samuel, este último se torna presente justamente em sua ausência e, mesmo sem saber de todo este contexto as pessoas são sensibilizadas pelo sentimento que está entranhado em sua imagem e movimentação.

Trata-se aqui de uma atmosfera completamente diferente da criada pelos outros performers. Nem melhor nem pior, diferente apenas na relação que estabelece com o

público. Assim como foi possível ver pessoas completamente intrigadas e fascinadas com o Lampião de Roberto e sua movimentação destacada, com o Bin de Carlos e sua semelhança imagética com Bin Laden e também fascinadas com o aparente “flutuar” de Fabrício seja como Luís Gonzaga ou Surfista Prateado, o mesmo se deu com a “prateada” de Geilson e sua movimentação extremamente fluída, só que de formas distintas, sentimentos outros, marcada e notoriamente outros, impossíveis de serem aqui evidenciados (pois esta não é uma pesquisa de recepção), mas nitidamente expressos em seus rostos.

1.3.5. Chiquinho, a estátua “Boquinha”:

Figura 31 – A careta da estátua prateada.

Figura 32 – Estátua prateada em pose na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Chiquinho foi o primeiro performer de estátua viva encontrado e foi baseada em uma primeira entrevista, realizada em 21/10/2012, que foi desenvolvido o projeto de pesquisa. Outros encontros aconteceram dentro do recorte temporal e do padrão de entrevista estabelecidos ao longo da pesquisa.

Chiquinho é um dos performers com mais regularidade e mais facilidade de acesso. Está sempre na Avenida Beira-Mar bem em frente à feirinha de artesanato. Ele é natural da cidade de Eusébio, é um dos irmãos mais velhos de uma numerosa família que passou por algumas cidades do Estado até se estabelecer definitivamente em Paraipaba. Lá ele abandonou os estudos na quarta série, o ano escolar que repetiu diversas vezes e que marcou o fim de sua trajetória escolar na qual, segundo ele, não aprendeu nada. Começou a trabalhar cedo, aos dez anos como guia turístico em

Lagoinha (distrito de Paraipaba), a razão forte pela qual abandonou os estudos: “Não, por que eu não tinha muito tempo. Eu queria mais... A minha vontade, eu queria trabalhar, não queria... Aquela vontade, só trabalhar mesmo” (Chiquinho em entrevista, 27/01/2014).

Hoje ele mora em Fortaleza com o pai que trabalha como vendedor de água e refrigerante na praia. O resto de sua família permanece em Paraipaba e conta com sua ajuda financeira frequente. Além de estátua viva, também trabalha aos domingos como garçom em uma barraca de praia da Avenida Beira-Mar. Um dos assuntos mais recorrentes e que figura mesmo como um de seus sonhos é poder ajudar mais a família.

Característica das mais marcantes de Chiquinho é a insegurança e muitas vezes uma grande confusão que transmite em suas respostas, tornando a conversa e sua análise um tanto difícil. Em diversos momentos ele parecia surpreendido com perguntas simples como se assiste televisão e o que gosta de assistir, para a qual deu a resposta: “Isso. Eu gosto de assistir o que acontece na cidade né. Então eu ando muito, ando de bicicleta, eu tenho medo. Então várias coisas a gente consegue melhor né” (Chiquinho em entrevista, 27/01/2014). Portanto, algumas questões mais subjetivas carecem de compreensão, dando a impressão de que a pergunta surpreendia e muitas vezes até assustava, o que também se repetiu mesmo com questões mais precisas sobre tempo e duração, por exemplo.

Ângela - Ipu? Como foi lá? Deu uma grana boa?

Chiquinho – Deu. E o pessoal recebe você bem, bem. Demais né. O cearense também ele é, ele é maravilhoso.

Ângela – Legal. E tu fez quanto tempo em Ipu, tu lembra?

Chiquinho – Fui lá em junho.

Ângela – Desse ano agora?

Chiquinho – Foi. Próximo ano. Fui lá em junho e depois em janeiro.

Ângela – Desse ano agora? Não entendi.

Chiquinho – No outro.

Ângela – No ano anterior? Dois mil e...

Chiquinho – Dois mil e nove. (Chiquinho em entrevista, 27/01/2014)

Ainda assim, algumas características de seu fazer são importantes e por isso figuram aqui. Chiquinho não apresenta nenhuma imagem célebre, ele se vale de sua careta peculiar para chamar atenção. Quase não há momentos de paralisação e não há nenhuma movimentação específica, somente a careta. Mas é incrível como isso atrai pessoas, a maioria interessada em tirar fotos. Tal atração pode ter como fundo de explicação sua relação com o grotesco enquanto forma de exagero, excesso e comicidade:

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. *Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal (...).* (BAKHTIN, 2010, p. 278)

Chiquinho não cobra um preço específico pelas fotos, nem mesmo é taxativo quanto à necessidade de contribuir para que fotos possam ser tiradas. Ainda assim é raro alguém que o faça sem contribuir. A atração de sua estátua está na comicidade que a careta evoca e Chiquinho sabe bem disso e a explora, tanto que escolheu como local de trabalho dois pontos turísticos de grande movimentação: a feirinha da Avenida Beira-Mar e o Mercado Central. Nesse contexto está presente a histórica característica cearense: a molecagem. Uma característica que já se procurou combater, mas que permanece viva nas praças e ruas e disseminada como uma qualidade cearense em todo país.

Tamanha atenção dispensada pelos agentes civilizatórios, e por tanto tempo, a este tipo de comportamento público, problematizando-o como um sério desvio a ser combatido, denota que tal conduta “amolecada” esteve presente e crescente, em Fortaleza, do final do século XIX até os anos 20, vale dizer: concomitante ao período em que se instaura um processo de modernização disciplinarizante da cidade e de sua população.

Nesse tocante, o que se percebe é que, quanto mais esse processo avançava, mais incomodadas e preocupadas ficavam as elites locais com o escracho, a vaia, o riso galhofeiro, a sátira e demais atitudes que, partindo de setores insatisfeitos da população, compunham o que à época convencionou-se denominar, pejorativamente, de Ceará Moleque. (PONTE in SOUSA, 2007, p. 189).

A estátua viva Boquinha figura então mais como uma atração turística e cômica, e Chiquinho sempre gostou de ambas, tanto que já chegou a trabalhar em circo como palhaço e, no turismo, começou cedo, aos dez anos como guia: “(...) Era o meu sonho trabalhar com turismo, era o meu sonho, era o meu sonho na minha vida trabalhar com turismo...” (Chiquinho em entrevista, 27/01/2014). Hoje seu trabalho engloba essas duas instâncias. Ele se vale do humor e do grotesco que é, ao mesmo tempo, uma característica e habilidade corporal, para disso fazer seu trabalho, para alegrar as pessoas, com o que transparece ter ele próprio satisfação, uma das primeiras coisas ditas: “Vale a pena. O quê você faz, você tem que gostar né. Então eu gosto do que eu faço. Então eu agradeço demais.” (Chiquinho em entrevista, 21/10/2012).

A personificação do corpo cômico adquire igualmente um caráter grotesco. (...) *tendência geral da personificação das figuras no cômico popular, que*

visa a apagar as fronteiras entre o corpo e o objeto, o corpo e o mundo e a acentuar essa ou aquela parte grotesca do corpo (ventre, traseiro, boca). (BAKHTIN, 2010, p. 310.)

A molecagem está como característica definidora de sua “estátua”, na medida em que Chiquinho expõe imagem exagerada propositalmente de si próprio com o intuito de chamar atenção através do riso. Mesmo aí há uma diferença entre Chiquinho e “Boquinha”, e essa diferença está justamente na careta que marca a estátua viva: “Eu acho que ali já não é ele [falando de si em terceira pessoa], ali é o Boquinha né. Aí essa forma aí já é uma postura diferente, já é um pouquinho o Boquinha” (Chiquinho em entrevista, 27/01/2014). O próprio nome de sua estátua, “Boquinha”, acentua seu caráter cômico e grotesco: “Dentre todos os traços do *rostro* humano, apenas a *boca* e o *nariz* (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo” (BAKHTIN, 2010, p. 276). E essa marca é a da sátira, da alegria: “Eu acho que quando você entra na cadeira, sobe na cadeira, você tá ali pra alegrar a pessoa. Eu gosto” (Chiquinho em entrevista, 27/01/2014).

Figura 33 – Careta da estátua prateada.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Portanto, a estátua viva Boquinha tem pouca relação formal com o estatuário, mas se vale do corpo prateado (por vezes, somente poucas partes dele) e da careta como imagem fixa (ainda que por poucos segundos), para que alguma relação possa ser traçada e assim ser chamada e se autodenominar estátua viva.

1.4 Considerações socioculturais sobre as estátuas vivas apresentadas.

Os cinco performers apresentados ilustram, de forma geral, a prática de estátuas vivas em Fortaleza. Eles não são os únicos que se apresentam e residem ou

passaram pela cidade, mas reafirmando a efemeridade e irregularidade da prática, com estes foi possível estabelecer contato mais próximo. Esse não é o único motivo de terem sido escolhidos, pesa também o recorte temporal e geográfico proposto e, principalmente, as características pessoais de cada performer e as características das estátuas vivas que apresentam.

Como afirmado anteriormente, a escolha por entrevistas semiestruturadas baseadas nas “narrativas de vida”, como propõe Daniel Berteaux, foi feita no intuito de conhecer os indivíduos que constituem a prática que se quer investigar: as estátuas vivas. Esta constitui um fenômeno social e cultural, portanto, os sujeitos que o integram são parte igualmente relevante e suas trajetórias influenciam diretamente no trabalho que apresentam. Nesse sentido, eles foram trazidos em sua individualidade, em suas “narrativas de vida” para que daí fosse possível extrair compreensões sobre o que têm em comum: sua prática. Esta não podendo ser compreendida como singular, mas plural.

Tomando por base o que se pode extrair de semelhanças e características gerais, se pôde perceber que estátua viva é um trabalho a partir do qual os performers se sustentam, como fonte de renda única ou admitindo outras formas auxiliares (artesanato no caso de Carlos, ou o trabalho de garçom, no caso de Chiquinho), entretanto, sendo esta a fonte de renda principal. Daí se conclui que este é um trabalho lucrativo, com oscilações significativas e sazonais, mas que garante o sustento dos performers de forma confortável dentro de suas ambições.

Não se pode esquecer que, em Fortaleza, verificou-se que os performers de estátuas vivas são pessoas humildes e com baixa escolaridade. Todos têm a vida atravessada por grandes dificuldades, privações diversas e algumas tragédias, talvez por isso se perceba, também em todos, níveis acentuados de solidão e individualismo; todo esse histórico de privações se acha refletido nos discursos dos performers, em seus relatos muitas vezes confusos e de difícil compreensão.

Mas isso também reflete se reflete no trabalho que apresentam e na liberdade que lhes proporciona. Eles fazem seu horário e local de acordo com sua vontade própria. Entretanto, nenhum está salvaguardado por direitos trabalhistas, estão todos “por sua conta e risco”. E isto é uma escolha que reflete descrença nos dispositivos e instituições legais.

A escolha por este fazer aparece como fruto do acaso. Outro ponto comum é que um encontro fortuito é o que desperta a curiosidade e a vontade de também fazer estátua viva. Talvez para alguns isso tenha surgido como uma solução, uma forma de ganhar a vida. Mas isso é o que está na superfície. Há várias outras formas de trabalho e de conseguir dinheiro (legais e não legais) e isso não é desconhecido pelos performers apresentados, mas algo os fez escolher serem artistas, como eles mesmos se definem.

Criar uma obra de arte significa posicionar-se, querendo ou não, em relação à divisão do trabalho e à padronização dos comportamentos. Pois o modo de produção que o artista escolhe ou cria, gera relações com o mundo que o envolve no universo econômico. (BOURRIAUD, 2011, p. 163)

Todos foram enfáticos na preferência pelo trabalho informal de estátua viva em relação a outros tipos de trabalho, sendo o fator financeiro primordial (pois dele depende o sustento), mas não o único. Todos também demonstraram satisfação e prazer em seu trabalho. Este é um posicionamento claro no que diz respeito “à divisão do trabalho” e à expectativa e “padronização dos comportamentos”, ainda que este posicionamento possa não ser consciente, pois nenhum dos performers levantou bandeiras políticas ou revolucionárias sobre a questão. Trata-se, nesse caso, de uma escolha pessoal e mesmo pouco refletida, mas que em si revela um posicionamento em que subjaz uma escolha também de ordem política.

Lembrando que todos consideram seu trabalho como arte e a partir dele sobrevivem, é possível refletir sobre a relação arte x trabalho, no sentido da possibilidade real de ter a vida custeada pela produção artística, uma questão não tão comum e até polêmica quando se pensa em certo virtuosismo e purismo que se costuma atrelar a ideia de arte: “Muitas pessoas definem a arte por oposição ao trabalho, demonstrando assim a pífia opinião que têm tanto de uma como de outro” (BOURRIAUD, 2011, p. 11). Mas o fato é que estes performers fazem do que consideram sua arte seu ofício e, ao contrário do que se pode pensar num primeiro olhar, ganham o suficiente para uma vida digna e para a satisfação de suas necessidades.

Isso não quer dizer que sejam abastados. São pessoas humildes em sua origem e também no presente, mas que vivem dignamente e que têm renda superior a muitos assalariados vinculados ao emprego formal. E mais, levando-se em consideração sua origem humilde, de poucas possibilidades e acesso à informação e cultura, o senso comum não espera que o caminho artístico seja o escolhido. Mas foi justamente este o que escolheram, e fazer deste caminho sua fonte de renda ajuda a pensar em “(...) como

o trabalho pode ser financiado por outros meios além do capitalismo clássico” (BOURRIAUD, 2009b, 91). Pois a sua relação de produção e lucro é totalmente outra, não se baseia nos moldes capitalistas, não há vínculo empregatício, não há mais valia, não há explorador nem explorado. Seu lucro é a contribuição voluntária, sua renda é paga não por um patrão, mas pelo público.

Não cabe aqui discutir se o trabalho que fazem é ou não arte, eles assim o definem, ainda que não saibam definir propriamente o que é arte. Mas quem o sabe definir propriamente? Apesar da ausência de resposta para a pergunta retórica, não se pode ignorar que: “A work of art is simply any artifact conferred the status of art by an institution dubbed ‘the artworld’, whether or not that artifact is worthy of being so treated”⁷ (SHUSTERMAN, 2000, p. 17). Portanto, há um “mundo da arte” que legitima os seus integrantes e ao qual não pertencem os performers aqui trazidos, principalmente por sua não reflexão e investimento intelectual sobre a prática, sendo esta eminentemente empírica:

“Autonomia da estética” não tem o mesmo sentido de “autonomia da arte”, mas um certo número de correlações existem entre uma e outra. A reflexão específica, que acabamos de evocar, supõe que o objeto ao qual se aplica seja ele mesmo definido de forma precisa; ora, a palavra arte, herdeira desde o século XI, de sua origem latina *ars* = atividade, habilidade, designa até o século XV, no Ocidente, apenas um conjunto de atividades ligadas à técnica, ao ofício, à perícia, isto é, a tarefas essencialmente manuais. A própria idéia de estética, no sentido moderno, aparece somente no momento em que a arte é reconhecida e se reconhece, através de seu conceito, como atividade intelectual, irredutível a qualquer outra tarefa puramente técnica. (JIMENEZ, 1999, p. 32)

Mas assim como a autonomia da estética não tem o mesmo sentido da autonomia da arte, a experiência estética não significa a mesma coisa que a experiência artística, pois seus objetos não são necessariamente os mesmos: “O objeto estético e obra de arte não se identificam. O conceito de objeto estético é, como vimos, mais amplo: inclui a obra de arte e o objeto natural. É possível viver uma experiência estética tanto diante de uma obra de arte, quanto perante a natureza”. (FIGURELLI in DUFRENNE, 2002, p. 15). Portanto, se há um “mundo da arte” que não legitima a prática de estátuas vivas como arte propriamente, não se pode negar que estas, sendo objetos/seres sensíveis, possam suscitar, *ao menos*, experiências estéticas, de acordo com a sensibilidade de cada um:

⁷ Uma obra de arte é simplesmente qualquer artefato a que foi concedido o status de arte por uma instituição denominada “mundo da arte”, independente do artefato ser digno de assim ser tratado.

O belo só se encontra em objetos sensíveis, e só a sensibilidade é o juiz. (...) o princípio do julgamento estético é o sentimento do sujeito e não o conceito de um objeto. De certo modo, o objeto belo, aqui, é apenas ocasião de prazer; a causa do prazer reside em mim, no acordo da imaginação com o intelecto; isto é, das duas faculdades que todo encontro do objeto põe em jogo; mas, enquanto no juízo de conhecimento o intelecto governa a imaginação, na experiência estética a imaginação é livre, e o que experimentamos é o livre jogo das faculdades e da sua harmonia mais do que a sua hierarquia. (DUFRENNE, 2002, p. 40)

Levando em consideração que os performers definem o que fazem como arte, pode-se caracterizar sua prática como kitsch “(...) *não só porque estimula efeitos sentimentais, mas porque tende continuamente a sugerir a ideia de que, gozando desses efeitos, o leitor esteja aperfeiçoando uma experiência estética privilegiada*” (ECO, 2011, p. 75), relacionando o efeito sentimental de que fala Eco com a intenção de agradar os espectadores, presente nos discursos de todos os performers. Mas é preciso levar em conta tanto a não reflexão sobre a prática como a falta de formação teórica específica desses performers; sua noção de arte parte do senso comum e de suas opiniões puramente pessoais. Portanto, entendendo que “*kitsch é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências, e vende-se como arte, sem reservas*” (ECO, 2011, p. 112), é preciso considerar a ignorância dos que se definem como artistas em relação às questões específicas do campo legitimado da arte e ter em mente que “As vezes, o kitsch pode ser inadvertido, um pecado cometido sem querer [no caso, sem saber], quase perdoável [no caso, perdoável]; e nesses casos, vale a pena indicá-lo unicamente porque aí o mecanismo se processa com particular clareza” (ECO, 2011, p. 112).

Além da baixa escolaridade, um fator comum e relevante é a ausência de formação artística, nenhum dos performers passou por escolas ou cursos na área. Tendo em vista a diferenciação e compartimentalização crescente dos diferentes saberes, “em nome do mesmo progresso, vê-se ocorrer o diferenciamento, de um lado, das *artes* (ou maneiras) de fazer (...) e, de outro lado, as ciências esboçadas por uma nova configuração do saber” (CERTEAU, 1994, p. 136), se percebe que estes performers, tanto pela baixa escolaridade como pela ausência de formação específica, estão à margem das elites culturais e do campo artístico legitimado:

A morfologia das elites culturais é igualmente função das modalidades de acesso ao seu meio. Especialmente com a questão do papel da Escola. Porque, nas sociedades modernas da Europa industrializada do fim do século XIX e do século XX, a competência, essencial ao espelho social, é teoricamente ao mesmo tempo garantida e legitimada pelo diploma. (SIRINELLI in RIOUX & SIRINELLI, 1998, p. 267).

São, portanto, marginais em seu trabalho em relação aos dispositivos legais de regulamentação e na arte que afirmam fazer em relação ao “mundo da arte” legitimador. O saber base de seu fazer não é teórico, é prático, é um saber-fazer baseado na tentativa e erro, baseado na experiência que precede o julgamento, a reflexão, a teoria; baseado, portanto, na forma primeira de conhecer do homem, antes da dissociação entre fazer e saber, como sugeriu Certeau acima. E mais, outra característica desses performers é a dificuldade em falar de seu próprio trabalho, já foi mencionado acima a surpresa e mesmo o não saber responder questões mais complexas, de ordem subjetiva. Este saber-fazer dos performers é, pois, um saber não refletido, um que não se sabe.

Trata-se, como se costuma dizer, de um conhecimento que não se conhece. Este “fazer cognitivo” não viria acompanhado de uma autoconsciência que lhe desse um domínio por meio de uma reduplicação ou “reflexão” interna. Entre a prática e a teoria, esse conhecimento ocupa ainda uma “terceira” posição, não discursiva, mas primitiva. (CERTEAU, 1994, p. 143)

Estando à margem do campo legitimado das elites culturais, esses performers exemplificam a tensão ainda existente entre cultura popular e cultura erudita. Esse par de opostos é trazido no intuito de não ignorar diferenças no que concerne à cultura de forma geral: “Acontece que, de maneira não menos evidente, todos sentem que a cultura da elite é diferente da cultura de massas (...), mesmo quando o que mais difere é a expressão e não o fundo cultural” (BERSTEIN in RIOUX & SIRINELLI, 1998, p. 353). Talvez, atualmente seja realmente difícil pensar a dicotomia cultura erudita x cultura popular em seu molde clássico, tendo em vista a imensa circulação/comunicação no mundo global: “(...) estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma “arte” e de uma cultura popular” (ECO, 2011, p. 9).

Contudo, e apesar dos diversos tipos de diálogos existentes, diferenças continuam sendo notórias. Elas, entretanto, estão muito mais no âmbito do “como” (a utilização, portanto expressão) que no do “quê” (o fundo cultural, aquilo que circula e de que se pode apropriar). Neste sentido, a cultura popular faz referência ao não oficial:

A cultura nesta acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das “classes subalternas”, como chamou-as Gramsci. (BURKE, 1989, p. 25)

É importante lembrar que o conceito de cultura popular é um conceito ainda em debate, tem também uma história e acepções diferentes. Nesse sentido é preciso definir de que tipo de cultura popular se fala aqui, de qual concepção se está tratando:

O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como “populares” em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados.

(...)

A apropriação tal como a entendemos visa a elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os constroem. Prestar, assim, atenção às condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido, significa reconhecer, em oposição à antiga história intelectual, que nem as (sic) idéias nem as interpretações são desencarnadas, e que, contrariamente ao que colocam os pensamentos universalizantes, as categorias dadas como invariantes, sejam elas fenomenológicas ou filosóficas, devem ser pensadas em função da descontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 1995, p. 184)

Mesmo reconhecendo que distinções ainda existem, não se pode negar que também existe diálogo e circulação crescente entre as duas esferas: “Tudo isto nos permite, portanto, adiantar uma interpretação do estado presente da nossa cultura, levando em conta uma sobrevivida complexidade da circulação dos valores (teóricos, práticos e estéticos)” (ECO, 2011, p. 57). Na verdade, essa circulação sempre existiu, pois a sociedade é um todo complexo e orgânico: “Portanto, temos, de um lado dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI” (GINZBURG, 1987, p. 20).

O tempo de análise de Ginzburg é claro e aqui, não é o mesmo. Contudo, é patente que o contexto que analisa está marcado pela difusão da imprensa e Reforma Protestante. Destes, é importante destacar o papel da imprensa “(...) que lhe permitiu confrontar os livros com a tradição oral em que havia crescido e lhe forneceu as palavras para organizar o amontoado de ideias e fantasias que nele conviviam” (GINZBURG, 1987, p. 30). Trazendo para o contexto e tempo das estátuas vivas aqui analisadas, é possível ainda falar sobre cultura erudita e cultura popular (como visto acima) e da circularidade entre ambas, pois se a imprensa foi fator que tornou possível a análise de Ginzburg em “O queijo e os vermes”, hoje os meios de comunicação e veiculação são muitos e mais rápidos, isso pode ser exemplificado pelo uso da internet tão fundamental para a elaboração das estátuas de Roberto e Fabrício.

As estátuas vivas integram a cultura popular dentro do sentido que lhe confere Chartier: a questão do popular se encontra na relação de apropriação daquilo que circula

e em seu uso. Os performers de estátuas vivas se apropriam do que está a sua disposição e criam outras coisas, outras práticas, outros objetos estéticos com outros significados, mas que mantêm alguma relação com aquilo de que se apropriam em sua origem. Essa pertença ao popular implica um saber (saber-fazer) partilhado pelos performers, ainda que não necessariamente refletido, um saber que usa o que está disponível, habilidades e características pessoais e/ou corporais, apropriações diversas daquilo que é dado, muitas vezes imposto, para assim também criar e fazer cultura.

Falando de modo mais geral, *uma maneira de utilizar* sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifesta a opacidade da cultura “popular” – a *pedra negra* que se opõe a assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Tem que “fazer com”. Nessas estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras de espaço opressor. Destreza tática e alegria de uma técnica. (...) uma mestria que tem seus peritos e sua estética se exerce no labirinto dos poderes, recria sem cessar opacidade e ambiguidade – cantos de sombras e astúcias – no universo da transparência tecnocrática, aí se perde e aí se encontra sem precisar assumir a gestão de uma totalidade. Até o campo da desventura aí é feito por essa combinação do manipular e do gozar. (CERTEAU, 1994, p. 79)

Sua prática é popular porque não oficial e não legitimada, porque “tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)” (CHARTIER, 1995, p. 184). Mas não se pode dizer que aí foram postos, nem que aí escolheram ficar, simplesmente. Este é o estado em que se encontram, por intrincado complexo de relações familiares, históricas, sociais e culturais. Mas não parece justo dizer que são simplesmente acomodados ou passivos, estes performers de estátuas vivas se apropriam e criam, seu potencial de inversão não está numa possível troca de lugares entre o alto e o baixo, o legitimado e o não legitimado, o erudito e o popular. Não querem isso, as entrevistas levam a crer que sequer tem consciência do que significa isso. Justamente aí está seu potencial de inversão, justamente aí podem oferecer risco ao que se encontra no “alto”.

Compreender a “cultura popular” significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar

aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.

A distinção estabelecida por Michel de Certeau entre estratégias e táticas constitui um recurso precioso para se pensar esta tensão (e evitar a oscilação entre as abordagens que insistem no caráter dependente da cultura popular e aquelas que exaltam sua autonomia). As estratégias supõem a existência de lugares e instituições, produzem objetos, normas e modelos, acumulam e capitalizam. As táticas, desprovidas de lugar próprio e de domínio do tempo, são “modos de fazer” ou, melhor dito, de “fazer com”.

As formas “populares” da cultura, desde as práticas do cotidiano até às formas de consumo cultural, podem ser pensadas como táticas produtoras de sentido, embora de um sentido possivelmente estranho àquele visado pelos produtores (...). (CHARTIER, 1995, p. 184-185)

Portanto, enquanto consumidores do que circula e mesmo em seu lugar social hierárquico baixo/popular/dominado, estes performers se apropriam e seu consumo, ao invés de passivo, é ativo/resistente/tático⁸ e recria práticas, imagens e objetos estéticos e os põem em circulação para também serem consumidos. Ainda que se entenda a tática como não refletida, sem um lugar próprio de atuação e cálculo, não se pode inferir disso passividade. No caso dos performers em questão, são trabalhadores e artistas que articulam o que está à sua disposição e fazem disso “sua arte”, e desta, uma forma de viver.

E justamente por serem populares e estarem na rua, estão em contato direto com boa parte da população da cidade, não tem um público específico senão as pessoas que passam pelo lugar, independente de status social, gosto, formação... Mas são populares em essência, isso significa dizer que os muitos que não têm acesso a equipamentos culturais, não estão por isso privados de outras formas de experiência estética, dentre estas, as estátuas vivas.

Assim, esses performers ocupam espaços públicos e os tornam palcos de suas performances. A rua e a praça, caracteristicamente lugares de trânsito, de fluxo de pessoas que passam com seus rumos previamente estabelecidos, são transformadas em

⁸ Denomino ao contrario, tática um calculo que não pode contar com um próprio nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo a distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstancias. O próprio é uma vitória do lugar e do tempo. Ao contrario. Pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo vigiando para captar no voo possibilidade de ganho. O que ela ganha não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões. Sem cessar o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos. (CERTEAU, 2012, p. 45-46)

espaços de permanência (ainda que breve), espaços deliberadamente estimuladores de experiência estética (mesmo que estes performers não tenham consciência de seu significado). Em sua ocupação e transformação do lugar, estes performers convidam as pessoas que passam a também ocupá-lo de forma diferente, convidam a praticar o lugar, a apropriar-se dele e estabelecer outras possibilidades de leitura e ação.

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”.

Em suma, o *espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (CERTEAU, 1994, p. 202)

Apresentada como fenômeno social e cultural, não se deve perder de vista os aspectos formais da prática. Estes performers apresentam imagens, sua apresentação pode e deve ser discutida, as imagens podem e devem ser analisadas. Portanto, definições à parte, importa sim saber como se dá a construção das imagens que apresentam e como é feita essa apresentação/performance.

A prática em questão recebe essa nomenclatura dupla (estátua – viva) justamente por duas questões formais que de pronto se percebe: a referência ao estatuário e o corpo vivo como suporte dessa referência. Um par de opostos: a imagem estática da estátua, a imagem em movimento do corpo vivo. Não se negando o suporte da referência (o corpo humano), ela lhe aparece sempre atrelada, ou seja, todas as estátuas vivas verificadas são estátuas vivas que tem a forma humana como mote.

Sendo o suporte da imagem já um corpo vivo, o que se busca é a semelhança com o estatuário. Essa semelhança comporta primordialmente o aspecto visual e nele está contido o desempenho do corpo próprio do performer. É preciso entender em que se pauta essa busca pela semelhança, quais os mecanismos de suporte dessa construção imagética e corporal. É preciso analisar a prática pra além da superfície do primeiro olhar. Principalmente, é preciso aliar observações, registros e discursos dos performers, confrontá-los, pois isoladamente nenhum deles é suficientemente esclarecedor.

AS ESTÁTUAS VIVAS E A MIMESE

Este segundo capítulo é uma reflexão teórica, ao mesmo tempo em que é também uma análise da prática de estátuas vivas. Explico: as entrevistas foram bastante esclarecedoras sobre os indivíduos (cada um com seu limite de abertura), mas não tanto sobre suas práticas. Já pontuei várias vezes que muito disso se deve a alguma desconfiança, mas, principalmente, à inabilidade de falarem sobre seu trabalho. Essa inabilidade revela o teor prático e pouco reflexivo do fazer. Portanto, o caminho teórico a percorrer, já que em nenhum momento foi claramente apontado pelos performers, foi sendo descoberto e trilhado a partir do confronto de registros, entrevistas e observações.

O ponto de partida foi justamente a superfície: o que são as estátuas vivas senão pessoas que se caracterizam com o intuito de imitar/fazer clara referência às estátuas? Daí surgiu o primeiro caminho: a imitação, a busca pela semelhança, pela referência ao estatuário, a mimese.

A mimese é a base de toda a reflexão teórica do capítulo por ser a característica que primeiro ressaltou do trabalho dos performers e, após observações, entrevistas, análises e investigação teórica, concluí que ela é a base prática de seu desempenho. Mas é um alicerce que suporta outras questões que mutuamente se relacionam.

Portanto, parto assumidamente do que primeiro chamou atenção tanto dos olhos, como da reflexão a partir do confronto dos dados disponíveis: a superfície, a semelhança, a referência, a mimese. Mas creio não ser possível aprofundar sem passar pela superfície, ela é a entrada, não o ponto de chegada. Daí que surgem outras questões a serem pensadas nesse aprofundamento do conceito como base da prática de estátuas vivas: performance, corpo do performer, personagem, técnica e, de fundamental importância, a mimese como forma de conhecimento prático e prática em si.

Se o primeiro capítulo trata mais da descrição dos performers e do fenômeno sociocultural que constituem suas estátuas vivas, aqui busco analisá-las em seu processo de constituição e em ação.

2.1. Mimese como recurso analítico da prática de estátuas vivas.

As estátuas vivas apresentam imagens diversas. Tanto podem se basear em imagens públicas e/ou célebres como personalidades históricas e atuais (Lampião, Luiz

Gonzaga, Osama Bin Laden), em imagens fictícias como personagens de filmes (Surfista Prateado do filme Quarteto Fantástico) e mesmo do imaginário popular (anjo, por exemplo). Também há as que não se baseiam em um referente célebre (real ou fictício) propriamente, as que são e muitas vezes se denominam simplesmente como “prateadas” (Geilson e Chiquinho), estas se referem ao estatuário metálico e humano, nelas se vê apropriações gestuais baseadas no gestual cotidiano que criam a identidade visual destes performers, assim como aqueles que têm seus referentes em personalidades célebres têm sua identidade visual e gestual.

Todos, independentemente, procuram assemelhar-se de fato a estátuas, fazendo ou não uso de imagens conhecidas sua visualidade primeira remete ao estatuário humano, a primeira referência e a referência fundamental é a imagem de estátua. Primeiro, identifica-se uma estátua, depois, reconhece-se sua identidade (no caso de imagens célebres), ou não (no caso das que são e se autodenominam somente “prateadas”).

Para entender a busca pela semelhança no caso das estátuas vivas a mimese, enquanto conceito e prática, surge como guia analítico. Há diversas considerações sobre o termo e, para que se entenda sua aplicação no caso específico das estátuas vivas, é preciso refletir e definir o que se entende por mimese.

O conceito é antigo, segundo o autor Michael Potolsky, seu uso pode ser encontrado no quinto século antes de Cristo, mas era um uso raro, até que Platão adotou o termo no século seguinte (POTOLSKY, 2006, p. 16). A partir de então as definições do termo variaram de acordo com disputas teóricas ao longo da história da arte. Entretanto, Potolsky traz a definição da raiz etimológica do termo: “Mimesis derives from the root *mimos*, a noun designating both a person who imitates (compare the English word ‘mime’) and a specific genre of performance based on the imitation of stereotypical character traits.”⁹ (POTOLSKY, 2006, p. 16)

Na Grécia anterior a Platão, as imagens utilizadas em rituais não eram tidas como cópias, mas como personificações de divindades. É Platão quem inaugura uma mudança em olhar a imagem e a mimese, enquanto ação produtora de imagens:

Where archaic Greek thought regarded images as embodiments, Plato classes the image with a group of behaviours and phenomena that had previously

⁹ Mimese deriva da raiz *mimos*, um nome que designa tanto uma pessoa que imita (compare-se a palavra inglesa “*mime*”) e um gênero específico de performance baseado na imitação de traços característicos estereotipados.

been understood as distinct. (...) They are grouped together in their difference from, but resemblance to, real objects (Vernant, 1991: 166). The effect of this transformation is radical, redefining art as mere appearance, not a real thing¹⁰. (POTOLSKY, 2006, p. 17)

A partir de então, o conceito de mimese sofreu mudanças conceituais, mas a marca deixada por Platão nunca esteve totalmente descartada ao longo dessas mudanças. Sua marca está em apontar que a arte se baseia numa relação mimética com a realidade, relação a qual não aprovava porque sua marca também está em tê-la definido como politicamente perigosa:

Although this story comes well before the discussions of mimesis, it suggests, much like the allegory of the cave, that political power lies in the control of images. Just as the invisible rulers of the cave use shadows to subdue the populace, so the shepherd uses his power over visibility to dethrone the king. All of these examples suggest that Plato's theory of mimesis is very much a theory of political life. The imitator is not just a bad craftsman but a danger to the health of the republic; mimesis is not just a matter of stories and pictures but a problem for the nature of humanity itself.¹¹ (POTOLSKY, 2006, p. 29)

No curso da história, o conceito sofreu transformações, mas nunca sem se deixar de levar em conta, afirmando ou negando, o perigo apontado por Platão no uso da mimese, como dito anteriormente. Contudo, este percurso histórico não será analisado aqui, pois o objetivo é entender a mimese e suas implicações na produção de imagens, mais especificamente a busca pela semelhança com o estatuário nas imagens das estátuas vivas.

Num contexto teórico mais atual que o de Platão, a mimese é também encarada como uma característica social, uma forma de conhecimento do mundo, e uma forma de nele estar: “A característica da ação mimética não é a redução do mundo social ao eu, como na tradição cartesiana. Ela é, ao contrário, a ampliação dos sistemas de relações, dados por meio da aproximação e da adaptação ao mundo social” (GEBAUER & WULF, 2004, p. 15). Dentro da noção de conhecimento do mundo, a mimese também possibilita o surgimento do novo a partir justamente não do que é semelhante, mas do

¹⁰ Enquanto o pensamento grego arcaico considerava as imagens como personificações, Platão as classifica junto a um grupo de comportamentos e fenômenos que haviam anteriormente sido entendidos como distintos. (...) São agrupados juntos em relação a sua diferença de, mas também semelhança a objetos reais. (Vernant, 1999: 166). O efeito dessa transformação é radical, redefinindo a arte como mera aparência e não algo real.

¹¹ Apesar desta história vir bem antes das discussões sobre mimese, ela sugere, assim como a alegoria da caverna, que o poder político está no controle das imagens. Assim como os governantes usam sombras para subjugar a população, o pastor usa seu poder sobre a visibilidade para destronar o rei. Todos esses exemplos sugerem que a teoria de Platão sobre mimese é uma teoria da vida política. O imitador não é só um mau artífice, mas um perigo para a saúde da república; mimese não é só uma questão de histórias e figuras, mas um problema para a natureza humana em si.

que difere: “O princípio da mimese não se constitui da assimilação, mas sim da diferença que contribui para a multiplicação das imagens, palavras, pensamentos, teorias e ações, sem se tornar ela própria evidente” (GEBAUER & WULF, 2004, p.35).

Nesse sentido, as estátuas vivas são processos semióticos em que a ação mimética dos performers traz imagens novas em relação ao que têm como referência (o estatuário): “Quando a imagem se torna um laço que nos liga à realidade, um guia esquemático da experiência vivida, o sentido da obra provém de um sistema de *diferenças* (...). É na diferença que se dá a experiência humana. A arte é o produto de uma distância.” (BOURRIAUD, 2009b, p. 60). A semelhança atua no sentido da identificação da relação existente com a referência, ao mesmo tempo em que evidencia seu oposto, ou seja, a natureza e forma distintas de estátuas materiais e estátuas vivas. Portanto, a mimese não estabelece relações de duplicação. O par de opostos que a constitui, semelhança e diferença, permite que haja reconhecimento e, a partir deste, criação.

Aqui, imitar ou reproduzir não significa a produção de uma cópia, mas a criação de uma imagem que, apesar de certamente se relacionar com uma imagem original em particular, não a duplica simplesmente.

Processos miméticos objetivam concretizar uma imagem interior que o poeta ou pintor tem diante dos seus olhos. No processo de criação artística algo novo passa a existir. A imagem original que é usada para conduzir o processo criativo gradualmente se dissolve na obra, seja uma pintura, drama ou música, que assim emerge de um *médium* que é criado, em um *médium* diferente da imagem na imaginação. Mudanças, omissões, ornamentos etc. ocorrerão, o que significa que somente uma semelhança limitada está presente na obra. (...) No centro do processo artístico está a imagem, que pode ter uma relação com a imagem original ou pode simplesmente ser convertida em uma obra de arte através do processo artístico. Em ambos os casos, a criação de imagens envolve a transformação da imagem original. (WULF, 2013, p. 48, 49)

Nesse sentido, as estátuas vivas que apresentam imagens baseadas em figuras célebres, como Lampião, Bin Laden, e Luiz Gonzaga se baseiam em duas referências (estatuário e figura célebre) que se misturam na imaginação do performer e daí emerge algo novo, semelhante e diferente, em outro meio distinto tanto dos referentes originais (estatuário e figura célebre), como da imaginação do performer, neste caso, o meio dessa nova imagem é o corpo do performer e a nova imagem é a da estátua viva.

No caso das estátuas vivas que tem como referência apenas o estatuário, o processo é o mesmo e o meio em que surge a nova imagem é também o corpo vivo. Entretanto, para chamar atenção do público, o desempenho corporal dessas estátuas

deve ser acentuado, principalmente no que diz respeito à imobilidade, mas sem excluir a movimentação estilizada como também outro artifício potente de atração do público .

A mimese aparece como recurso estético, nesse caso, porque, na verdade, ela é um recurso humano de estar e conviver no mundo em sociedade. Ela é uma forma de apreensão do mundo e de expressão: “A habilidade mimética de transformar o mundo material externo em imagens, transferindo-as para o nosso mundo interior de imagens e tornando-as acessíveis para outros permitem aos indivíduos a formação ativa de realidades culturais” (WULF, 2013, p. 53). Esse é o processo pelo qual passam os performers de estátuas vivas em suas criações: apreensão de imagens externas, internalização, transformação e compartilhamento de imagens. A mimese se apresenta como uma forma de apropriação, criação e veiculação de imagens, ultrapassando totalmente a noção de mera imitação ou duplicação. Ela é o que permite às imagens circularem em outras imagens e mesmo na linguagem:

O mimetismo é consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se a outros, *salva veritate sui et subiecti*, sem que o sujeito a perca ou se transforme e sem nenhuma necessidade de transformação da forma mesma. A imitação é essa vida secreta e veicular das formas. O sensível exprime metafisicamente essa capacidade secreta de absoluta transmissibilidade e de infinita apropriabilidade das formas. A imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável. (COCCIA, 2010, p. 59)

2.1.1 Mimese e Performance:

Desde o primeiro capítulo os sujeitos que atuam como estátuas vivas tem sido chamados performers e a sua prática, performance. Cabe então explicitar o motivo para tal e as implicações do uso desses termos. Segundo Schechner, performance é um comportamento restaurado, ações para as quais as pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2006, p. 28), essas ações/comportamentos restaurados se encontram em diferentes esferas da vida e o autor elenca oito campos de atuação em que ocorre performance: vida cotidiana, artes, esportes e outros entretenimentos populares, negócios/mercado/comércio, tecnologia, sexo, rituais sagrados e seculares e em jogos (SCHECHNER, 2006, p. 31).

Em todos os oito casos é possível concluir que a performance está relacionada a um desempenho que implica a participação de um atuante e seu corpo num determinado espaço e tempo: “*Performance implica competência*. Além de um saber

fazer e de um saber dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. (...) É pelo corpo que somos tempo e lugar (...)” (ZUMTHOR, 1997, p. 157). Estes saberes são adquiridos através de treino e ensaio nos quais a imitação e repetição tem papel fundamental enquanto prática que leva à aquisição de competências e restauração de comportamentos:

It is better usually to get the performance knowledge into the body in its own terms, as movement, gesture, tone of voice, facial expressions – whatever the techniques of a particular genre are. By means of imitation, learners acquire through practice an organic mastery of the craft that underlies every art.¹² (SCHECHNER, 2006, p. 233)

Mas em qual das oito esferas elencadas por Shechner se enquadra a performance de estátuas vivas? De certo que elas são performance pois há uma competência implicada em seu desempenho (imobilidade e mobilidade) que se desenrola num tempo e espaço específicos de atuação (tempo presente e espaço público) cujo corpo do performer é o suporte. A tendência primeira seria caracterizá-las como arte, mas a partir da discussão do capítulo anterior seria precipitada tal afirmação, contudo, e ainda partindo da discussão anterior, é evidente que estes performers se utilizam de recursos estéticos, sem que isso, necessariamente, implique em serem artistas legitimados.

Sua performance melhor se caracterizaria então como entretenimento popular, o que não os exclui da categoria performance a partir das definições trazidas acima. No livro “Street theatre and other outdoor performance” Bim Mason define alguns tipos de representações que se pode encontrar nas ruas, dentre eles figuram os performers de entretenimento:

For the purposes of this book entertainers are defined as those with the simple aim of pleasing the audience, either by making them laugh or by impressing them with skills such as juggling, acrobatics, or magic. Very little is demanded of the public in terms of participation or thought. In this sense it is virtually identical to busking done by musicians, operating on the principle that the more pleasure is received by the public the more money is made. It is probably the most numerous type of performer and the one most commonly identified with street performing.

Apart from the financial considerations there are other benefits to be received from entertaining people. The most obvious one is that of giving pleasure to a large number of people.¹³ (MASON, 1992, p. 29)

¹² É melhor, normalmente, obter o conhecimento da performance no corpo em seus próprios termos como movimento, gesto, tom de voz, expressões faciais – quaisquer que sejam as técnicas de um gênero particular. Por meio da imitação, aprendizes adquirem pela prática uma mestria orgânica da habilidade que subjaz em toda arte.

¹³ Para os propósitos desse livro performers de entretenimento são definidos como aqueles com o simples objetivos de agradar a audiência, seja por fazer rir ou por impressionar com habilidades como

A definição de Mason reflete muito dos discursos dos performers, especialmente no que se refere à questão financeira e ao intuito primordial de agradar o público, questões mutuamente influentes, mas que não excluem a satisfação que advém do fato de agradar, algo também recorrente nos discursos dos performers. Mason também define os artistas performáticos ao mesmo tempo em que os diferencia das outras categorias de representação que apresentou, dentre elas o entretenimento:

For the purposes of this book, performing artists are defined as those whose main concern is to create interesting visual images. They tend to be painters and sculptors first and performers second. "Performance Art" is a more specific term to describe those whose main preoccupations are time, space, chance, juxtaposition and the subconscious. Performance artists may be communicators but what they wish to communicate is about the nature of art or about visual perception. If they want to shock, like provocateurs, then it is usually the artistic elite who are their targets, not ordinary people in the street. There may be a degree of audience participation but only as one element in the total concept; the artist is not interested in the individual personalities of the participants. (...) The only connection with entertainment is the perennial interest they have in circus, fairground and cabaret, partly because these lack narrative and meaning and also juxtapose contrasting disciplines.¹⁴ (MASON, 1992, p. 72)

Da citação se percebe a legitimação destes performers como artistas, principalmente no que concerne a uma disposição intelectual sobre arte ou formação artística: "In the same way that communicators are likely to have had some training in drama, the visual artists who work in outdoor theatre are often from an art school background"¹⁵ (MASON, 1992, p. 73, 74); o que não é o caso dos performers de entretenimento. Mas há relação entre ambos e ela não se limita à justaposição de

malabarismo, acrobacia ou mágica. Demanda-se muito pouco do público em termos de participação ou pensamento. Nesse sentido é virtualmente idêntico aos músicos de rua, operando com o princípio de que quanto mais prazer é recebido pelo público, mais dinheiro se ganha. É provavelmente o tipo de performance mais numeroso e o mais comumente identificável com performance de rua.

Além da consideração financeira, há outros benefícios a serem recebidos pelas pessoas que trabalham com entretenimento. O mais óbvio é o de dar prazer a um grande número de pessoas.

¹⁴ Para os propósitos deste livro, artistas performáticos são definidos como aqueles cujo principal interesse é criar imagens visuais interessantes. Eles tendem, majoritariamente, a serem pintores e escultores primeiramente, depois performers. "Arte Performática" é um termo mais específico para descrever aqueles cujas maiores preocupações são tempo, espaço, oportunidade, justaposição e subconsciente. Artistas performáticos podem ser comunicadores, mas o que eles querem comunicar é sobre a natureza da arte ou sobre percepção visual. Se eles querem chocar, como provocadores, então normalmente a elite artística é seu alvo e não pessoas comuns nas ruas. Pode haver um grau de participação da audiência, mas somente como um elemento no conceito total; o artista não está interessado na personalidade individual dos participantes. (...) A única conexão com o entretenimento é o perene interesse que tem em circo, feiras e cabarés, sob certo aspecto, porque estes não possuem narrativa nem significado e também justapõem disciplinas contrastantes.

¹⁵ Da mesma forma que comunicadores provavelmente tenham tido algum treinamento em drama, os artistas visuais que trabalham em teatro ao ar livre são frequentemente de uma escola de conhecimento artístico.

disciplinas contrastantes e à falta de narrativa e significado, a relação essencial está na competência/habilidade de cada um, pois:

O performer trabalha em cima de suas habilidades, sejam elas simplesmente físicas como, por exemplo, o homem que engole bolas de bilhar na Praça da Sé (e aquilo é uma performance), ou totalmente intelectuais como o espetáculo Hamlet de Stuart Sherman, em que ele representa Shakespeare de uma forma totalmente esquemática, conceitual. (COHEN, 2002, p. 102, 103)

Portanto, mesmo não sendo reconhecidos e legitimados como artistas performáticos, os sujeitos que atuam como estátuas vivas são performers que trabalham com o entretenimento (uma das categorias de performance apontadas por Shechner), fazem performance baseadas em suas habilidades físicas que compõem seu saber-fazer, tendo em vista a ausência de seu saber-conceituar como visto no capítulo anterior. E as habilidades físicas do performer não são menos importantes quando se leva em conta a performance (mesmo quando categorizada como arte):

If we mentally step back a moment from this common practice to ask what makes performing arts performative, I imagine the answer would somehow suggest that these arts require the physical presence of trained or skilled human beings whose demonstration of their skill is the performance.¹⁶ (CARLSON, 2004, p. 2, 3)

Vê-se como a performatividade está associada ao corpo e sua exposição não pura e simples, mas à exposição de suas habilidades (física e/ou intelectual) em situação/contexto num tempo e espaço específicos, pois é “pelo corpo que somos tempo e lugar”, como disse Zumthor acima. E a mimese não está ausente do processo performativo, apesar da maioria dos teóricos sobre performance ainda a encararem como mera imitação, um resquício de seu atrelamento ao teatro tradicional do qual a performance procura se distanciar:

(...) both “conflict” and “mimesis”, particularly the later, have played a much less central and more problematic role in modern performance theory. Probably this is in part due to their close association with the theater tradition, from which modern performance has often tried to distance itself.¹⁷ (CARLSON, 2004, p. 21)

A mimese está presente em processos performativos não só em ser recurso prático de treino e ensaio para aquisição de habilidades, como pontuou Shechner acima.

¹⁶ Se mentalmente voltarmos atrás um momento dessa prática comum para perguntar o que faz das artes performáticas performativas, eu imagino que a resposta seria, de alguma maneira, sugerir que estas artes requerem a presença física de seres humanos treinados ou habilidosos, cuja demonstração de suas habilidades é a performance.

¹⁷ (...) ambos ‘conflito’ e ‘mimese’, particularmente o último, tem tido papel muito menos central e mais problemático na teoria moderna sobre performance. Provavelmente isto é, em parte, devido as suas associações próximas com o teatro tradicional, do qual a performance moderna tem frequentemente tentado se distanciar.

Já se pôde evidenciar que a mimese é mais que mera imitação/repetição/duplicação/reprodução, além dessa visão pejorativa que encontra sua motivação na Antiguidade Clássica, hoje se evidencia sua importância no processo de aprendizagem como um saber prático, saber performativo que a partir de uma referência leva à inovação:

Em processos miméticos, cria-se de certo modo uma impressão das encenações e representações, isto é, do arranjo performativo, internalizando-os no mundo das imagens e em seguida corporificando-os. Com isso já ocorre uma alteração da performance no mundo do leitor, espectador ou ouvinte. Na arte e na cultura, cada repetição contém momentos de inovação. Essas podem ser de intensidade distinta, variando de ínfimos desvios a criações inovadoras de amplo alcance.

Tais componentes do processo mimético, em cujo centro estão mutações e inovações, podem ser caracterizados como performance. Sobretudo em sociedades abertas, a relação entre repetição e inovação se modifica fortemente em favor da última. (WULF in BAITTELO JUNIOR et al., 2006, p. 50)

Os performers de estátuas vivas são também leitores, espectadores e ouvintes do que circula culturalmente, suas criações partem de apropriações, um processo mimético em cujo “epicentro estão o corpo cunhado social e culturalmente e o saber performativo e prático nele ancorado” (WULF in BAITTELO JUNIOR et al., 2006, p. 49), estes saberes levam à criação de algo novo e diferente daquilo de que se apropriam, sem, contudo, extinguir totalmente o seu referente. O processo criativo se pauta pela livre associação (tanto que Fabrício apresenta um Luiz Gonzaga flutuante): “A utilização da *collage*¹⁸ na *performance* resgata, dessa forma, no ato da criação, através do processo de *livre-associação*, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego” (COHEN, 2002, p. 62). Um processo complexo e que, somando-se ao não saber-conceituar dos performers esteve ausente em seus discursos, entretanto, possível de ser observado tanto em sua prática como até mesmo em seu não saber-conceituar.

2.1.2 O corpo em mimese:

O corpo do performer é a base da prática tanto por ser suporte e mesmo integrar a imagem da estátua viva, como pelo desempenho e esforço a que é submetido, seja em sua caracterização visual, imobilidade ou mobilidade. Todos estes aspectos

¹⁸ Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes. (COHEN, 2002, p. 60)

carregam uma dimensão performativa do corpo e não se pode esquecer, reforçando a afirmação de Potolski, que o termo *mimese* tem em sua origem etimológica essa dimensão:

De acordo com esse ponto de vista, que está apoiado em uma grande quantidade de evidências linguísticas, as origens da *mimesis* residem na cultura das práticas performativas e tem um aspecto distintamente sensorial, com uma ênfase nos movimentos do corpo. (WULF, 2013, p. 46)

É com o corpo que o homem ocupa espaço no mundo, apreende-o e se dá a perceber. No conhecimento prático do mundo o corpo é o meio de aprendizagem, ele é a porta das percepções através dos sentidos, mas também é agente transformador por meio de suas ações. Pelo corpo se reconhece o espaço e o tempo presente, assim como se reconhecem os indivíduos mutuamente estabelecendo-se relações de comunidade, nessa relação se constroem corpos sociais e culturais que partilham códigos de conduta e valores, corpos que se comunicam.

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. O ator abraça fisicamente o mundo apoderando-se dele, humanizando-o e, sobretudo, transformando-o em universo familiar, compreensível e carregado de sentidos e valores que, enquanto experiência, pode ser compartilhado pelos atores inseridos, como ele, no mesmo sistema de referências culturais. Existir significa em primeiro lugar mover-se em determinado espaço e tempo, transformar o meio graças à soma de gestos eficazes, escolher e atribuir significado e valor aos inúmeros estímulos do meio graças às atividades perceptivas, comunicar aos outros a palavra, assim como um repertório de gestos e mímicas, um conjunto de rituais corporais implicando a adesão dos outros. Pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural. (LE BRETON, 2009, p. 7,8)

Mas o desenvolvimento do corpo a partir dessa relação não implica total liberdade de constituição. A mesma relação tripla (tempo, espaço e outros corpos) que permite um corpo constituir-se enquanto tal e integrar uma comunidade também o condiciona em sua constituição, pois este é uma construção sociocultural, assim se torna possível a comunicação entre corpos: a partir daquilo que partilham. Paradoxalmente o corpo é também fator de individuação, pois nenhum corpo é semelhante ao outro e nem trilha a mesma trajetória. Portanto, tem-se que o corpo próprio é, ao mesmo tempo, condicionado pelo que partilha, mas individual no que vive.

(...) o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura*, para retomar a expressão de Michel de Certeau. Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido (...). (BOURRIAUD, 2009a, p. 19).

O importante aqui é a capacidade de apropriação do homem, sua capacidade de produzir imagens, sendo ele próprio uma imagem em permanente construção. O corpo humano é moldável em sua produção imagética.

O homem é o animal capaz de transformar todas as coisas em sua pelagem: ou melhor, em sua pele. E, vice-versa, de transformar sua pele em objeto mundano: a linguagem. Nesse sentido, o homem não faz a experiência do aberto, ele está aberto. Entre ele e sua pele, há o mundo. Qualquer coisa pode tornar-se sua pele, e sua pele, o órgão de sua aparência, pode tornar-se coisa. Exatamente porque a vida humana é vida sensível na forma mais extrema, ela é capaz de chegar até onde chega o mundo. (COCCIA, 2010, p. 87)

Os performers de estátuas vivas não negam seu corpo na produção de suas imagens, ao contrário, utilizam-no como suporte para estas. Eles moldam seu corpo em atitude mimética para produzir semelhanças e diferenças com o estatuário e figuras que tem como referência. As imagens das estátuas vivas são, portanto, apropriações que o performer realiza, ele as traz de seu imaginário, de suas histórias e de histórias alheias, de seu cotidiano, as reproduz dando forma à materialidade de seu corpo, sem, contudo, negá-lo. Este se torna imagem que é dada a percepção e contemplação e ao diálogo com o imaginário de outras pessoas. O corpo próprio é, então, a matéria na qual intervém o performer.

Nestas ocasiões, a *mimesis* se coloca como linguagem de expressão formal que concede o aspecto autoral da criação. Embora remeta à semelhança, consciente ou inconsciente com o mundo biológico, e não negue a inspiração imitativa com signos preexistentes, ou crie interfaces de interpretação associativa com outros signos, a *mimesis* é sempre empregada como processo de resistência à realidade instituída, com forte apelo ao mito.

(...)

A *mimesis* pressupõe, necessariamente, uma operação administrada pelo mito. Na lógica do mito, a racionalidade instrumental não dita as regras do pensamento. (...) A *mimesis*, dentro desta operação, organiza-se em torno de um sistema de imitação, não passiva e figurativa, mas como uma operação de resgate da autonomia de uma linguagem representativa, reconhecida e avalizada no mito poético. Assim, certamente, a *mimesis* não deve ser encarada como uma operação escapista. Muito pelo contrário, ela coloca-se frente a frente à tecnologia totalizante como um desafio que convoca o mito poético-criativo sustentado em todas as suas tramas e intrigas, pelas inesgotáveis fontes de fenômenos da natureza. Esta sim inexorável e imprevisível, e por tantas vezes inexplicável, a ponto de reduzir a fórmulas e equações a razão dominante. Trata-se de instituir, desta forma, o poder da metáfora, através de uma reversibilidade com os signos da natureza. (TAKAHASHI in GREINER & AMORIM, 2010, p. 139)

A mimese tem relação com o mito como forma sensível de aprendizagem do mundo: “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo” (CAMPBELL, 1990, p. 37). É forma não necessariamente racionalizada de experimentação e compartilhamento simbólico: “O campo simbólico se baseia nas experiências de pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Os mitos estão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço” (CAMPBELL, 1990, p. 72). No contexto das estátuas vivas, o corpo dos performers se torna suporte de imagens e ações do corpo humano, e este uso do corpo como meio remonta a tempos, saberes e práticas primitivas e míticas.

O corpo pintado, o corpo suporte da expressão artística parece, segundo as histórias da arte, ter como origem as maneiras pelas quais os homens das sociedades primitivas utilizavam seu próprio corpo para nele inscrever sinais. Isso permite afirmar que certas performances contemporâneas retomam igualmente as tradições primitivas. O primitivo e o louco são figuras míticas da criação artística, um e outro representando uma origem idealizada desde a qual o corpo é tomado como um *médium* eterno. (JEUDY, 2002, p. 92)

A escultura, enquanto metáfora mitológica, é a primeira arte, pois participa no ato de criação do mundo, está no ato de criação do próprio homem: “Sculpture, especially that modeled on the human body, is not only the first but also the most dangerous of the arts. It impiously elevates the human image to the status of a god, reifies mortal men into immortal idols, and degrades spirit into dead matter”¹⁹ (MITCHELL, 2005, p. 248). O perigo está em que, criando o homem à sua imagem e semelhança, Deus, a criação em si, cede ao homem, a criatura, poder de também criar.

After architecture, sculpture is the most ancient, conservative, and intractable of the media. “The material in which God worked to fashion the first man was a lump of clay;” notes Vasari, and the result was a kind of defiant self-portrait, since God took himself as the model and formed Adam (or Adam and Eve together) “in his image” (fig. 53). You know the rest of the story. God breathes life into the clay figures. They have minds of their own, rebel against their Creator, and are punished for it by being condemned to leave their paradisaic home and work all their lives, only to die and return to the shapeless matter from which they emerged. Variations of this myth appear in many cultures and materials: Prometheus's creation of man from clay; the Jewish Golem; the clay statuettes animated by the Great Spirit in Hopi legend; Pygmalion falling in love with his own statue; “the modern Prometheus,” Dr. Frankenstein, who uses dead bodies as material for his rebellious creatures; the metallic humanoids of contemporary science fiction, the “posthuman” creatures known as robots and cyborgs (fig. 54). There is a kind of circular process at work here. Man is both the sculpted object and the

¹⁹ Escultura, especialmente aquela modelada na forma humana, é não somente a primeira, mas também a mais perigosa das artes. Ela impiamente eleva a imagem humana ao status de um deus, reifica homens mortais em ídolos imortais, e degrada o espírito em matéria morta.

sculpting agent, both created as and creator of sculpted images. God introduces man and other creatures into the world by means of the art of sculpture. Then man brings sculpture (and gods) into the world by creating material images of himself and other creatures. The dangerous moment, of course, is always the moment of animation, when the sculpted object takes on “a life of its own.”²⁰ (MITCHELL, 2005, p. 245, 246)

Esculpir, portanto, é uma ação mitológica (primeira) de criação partilhada por diversas culturas. Este poder inicialmente divino é partilhado em alguma medida com o homem, mas não se equipara ao do Deus criador absoluto de tudo, onde antes existia o nada. A criação humana, portanto, parte sempre de um pré-existente, do mundo e homem criado primeiramente por Deus. Nesse sentido, a criação mimética, entendida como criação e não duplicação/reprodução é, de fato, característica antropológica fundamental (GEBAUER & WULF, 2004, p. 34).

Entretanto, as criações humanas tem potencial não mesurável, pois o momento de animação, ainda que não seja equivalente ao sopro de vida dado por Deus, é imprevisível e dependente dos próprios homens e das relações que estabelecem com suas criações no fluxo histórico, social e cultural em que estão inseridos: apropriações e (re)criações contínuas. Este momento de animação é pertinente não só no que diz respeito à mobilidade, as imagens de diversas ordens sensíveis não adquirem consciente e inconsciente neste momento, mas justamente por se darem à percepção sensível interferem continuamente nessas instâncias humanas.

2.1.3 Mimese e personagem:

O trabalho desses performers tem como base a visualidade e a relação imobilidade x mobilidade. Não há história ou enredo, há a imagem e ações gestuais.

²⁰ Depois da arquitetura, a escultura é a mais antiga, conservadora, e intratável das mídias. “O material no qual Deus trabalhou para moldar o primeiro homem foi uma porção de barro;” nota Vasari, e o resultado foi um tipo de auto-retrato desafiador, já que Deus tomou a si próprio como modelo e formou Adão (ou Adão e Eva juntos) “em sua imagem” (fig. 53). Você sabe o resto da história. Deus sopra vida nas figuras de argila. Elas têm mentes próprias, rebelam-se contra seu Criador e são punidas por isso sendo condenadas a deixar sua casa paradisíaca e trabalhar por toda a vida, somente para morrer e retornar para a matéria disforme da qual surgiram. Variações desse mito aparecem em muitas culturas e materiais: a criação do homem a partir da argila por Prometeu; o Golem judeu; as estatuetas de argila animadas pelo Grande Espírito na lenda Hopi; a paixão de Pigmaleão pela sua própria estátua; “o Prometeu moderno,” Dr. Frankenstein, que usa corpos mortos como material para sua criatura rebelde; os humanoides metálicos da ficção científica contemporânea, as criaturas “pós-humanas” conhecidas como robôs e ciborgues (fig. 54). Há um tipo de processo circular aqui. O homem é tanto o objeto esculpido como o agente escultor, tanto criado à semelhança como criador de imagens esculpidas. Deus introduz o homem e outras criaturas no mundo por meio da arte da escultura. Então o homem traz a escultura (e deuses) para o mundo criando imagens materiais dele próprio e outras criaturas. O momento perigoso, claro, é sempre o momento da animação quando o objeto esculpido toma “uma vida própria”.

Suas movimentações não contam uma história, não remetem a tempo e espaço diegéticos específicos de uma narrativa específica. O que não quer dizer que sua visualidade e movimentação não remetam a outros tempos e espaços, a depender da relação que cada observador estabeleça com a estátua. Não há diálogo que não o visual. E esta visualidade é livre de sequências narrativas; não há começo, meio ou fim, há apenas a imagem estática e em movimento.

Como não há uma história a ser contada, a relação imobilidade x mobilidade depende tão somente do performer e de sua relação com o público (movimenta-se em retribuição às contribuições que recebe ou para chamar atenção e atrair mais contribuições). Também por não haver história a ser contada, não há a construção subjetiva de uma personalidade para uma personagem, entretanto, este termo aparece nos discursos dos performers e é preciso compreender qual sentido atribuem ao termo.

De acordo com o dicionário, personagem significa:

1 pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias **2** papel representado por ator ou atriz a partir de figura humana fictícia criada por um autor **3** *p.ext.* figura humana imaginada pelos autores de obras de ficção **3.1** *p.ext.* figura humana representada em várias formas de arte < *o principal p. do quadro é um pastor de longas barbas* > **4** *p.ext.* o homem definido por seu papel social ou comportamento (HOUAISS & SALLES, 2009, p. 1480)

Os itens 2 e 3 remetem-se a gêneros estabelecidos, teatro/literatura dramática e literatura, respectivamente. É notório que o trabalho de estátuas vivas não se caracteriza como literatura, mas nesse contexto específico, tão pouco é literatura dramática nem mesmo teatro se for levada em conta a assertiva de que “(...) o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria” (CÂNDIDO et all., 1968, p. 84). Na verdade, uma estátua viva não narra qualquer história, sua apresentação não compreende continuidade: “(...) o gênero narrativo (e dramático) transforma o estado em processo, em distensão temporal. Somente assim se define a personagem com nitidez, na duração de estados sucessivos” (CÂNDIDO et all., 1968, p. 24).

Os performers de estátuas vivas apresentados não tem formação específica, portanto o conceito de personagem tal como apresentado acima não lhes é familiar e isso fica claro em seus discursos. Ainda assim, o termo é usado, mas entende-se que

quando os performers falam em personagens eles se referem à imagem que constroem e apresentam publicamente.

Roberto, um dos performers apresentados, tem claramente um personagem em exibição, ele apresenta a imagem de Lampião. Além da caracterização, sua movimentação e algumas de suas posições estáticas também buscam compor o personagem, ele utiliza os materiais cênicos de que dispõe (espingarda, facão) para fazer relações com o personagem que apresenta. Falando sobre a movimentação de sua estátua de Lampião, Roberto acrescenta: “O do Lampião é que ele bota a faca no pescoço porque ele arrancava muito a cabeça né...” (Roberto em entrevista, 14/02/2014). Essa é uma de suas posições que mais faz sucesso na hora de tirar fotos com o público.

Figura 34 – Estátua de Lampião posando para fotos com público na Praça do Ferreira.

Figura 35 – Estátua prateada posando para fotos com público na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2013 e 2014, respectivamente).

Geilson, outro performer apresentado, não tem uma caracterização de personagem célebre, sua estátua tem como referente o próprio estatuário metálico. Tem somente seu corpo como instrumento e sua movimentação não faz nenhuma referência específica. Nesse caso, não se pode dizer que Geilson exiba um personagem, no mesmo sentido que Roberto exhibe Lampião.

Roberto, Carlos e Fabrício são os performers que se baseiam em figuras conhecidas para a elaboração e apresentação de suas estátuas vivas. Roberto e Carlos recriam personagens históricos no sentido de “pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias”. Fabrício, ao apresentar Luiz Gonzaga

como personagem, tem o mesmo sentido referido, entretanto, ao aceitar a atribuição de “Surfista Prateado”, ele se apropria visualmente de um personagem de obra de ficção. Mas a apropriação de Fabrício é somente visual, entre o personagem da obra de ficção e o que Fabrício apresenta não há qualquer semelhança que não seja puramente visual e, deve-se salientar, ela não é intencional, pois a semelhança foi apontada pelo público e não elaborada intencionalmente pelo performer que, no entanto, a aceita e estimula.

Figura 36 – Estátua prateada flutuante na Avenida Beira-Mar.

Figura 37 – Estátua de Bin em posição estática na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Geilson e Chiquinho não se baseiam em figuras conhecidas, eles apresentam seus corpos como suporte de representação de imagens corporais humanas, a tinta prateada (no caso de Chiquinho) e a imobilidade (no caso de Carlos) estabelecem a referência com o estatuário. Portanto, se apresentam personagens, eles se enquadram no sentido de “figura humana representada em várias formas de arte”.

Figura 38 – Estátua prateada em pose para registro.

Figura 39 – Estátua prateada em pose para registro.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Mas a questão central é se constroem um personagem, para além das imagens que apresentam:

Se a personagem não for concretamente individual em cada uma de suas ações, não será uma personagem artisticamente realizada. Com isso não se exclui que a arte também possa produzir figuras alegóricas, redutíveis a um conceito originador: só que, em tal caso, não tratamos com personagens, mas com cifras simbólicas (e, portanto, com outro gênero, que consideramos legítimo, de realização estética). (ECO, 2011, p. 213)

Como dito anteriormente, não há a preocupação de contar uma história, nesse sentido não há construção de personagens com carga subjetiva e personalidade atrelada. Não se percebe traços de uma personalidade fictícia/criada no Lampião de Roberto nem na estátua de Geilson ou dos outros performers. Por vezes, se percebe traços da personalidade dos performers, mas não de outras personalidades criadas.

Das palavras dos performers, pode-se perceber que diferenciam as estátuas vivas que apresentam de si mesmos. A própria situação de exposição já, por si, altera o comportamento de uma forma geral, no caso desses performers essa diferença não se dá somente pelo fato de estarem em exposição, mas por estarem em exposição como estátuas vivas (o fundo originador de que fala Eco) e não como Roberto, Carlos, Fabrício, Geilson ou Chiquinho; neste contexto, é relevante que cada um tenha atribuído (ou que lhe tenha sido atribuído pelo público) um nome de identificação para a estátua que apresenta: Lampião, Bin, Luiz Gonzaga/Surfista Prateado, Estátua Prateada, Boquinha.

A base de seus personagens não é psicológica nem narrativa, ela é física e visual, parte do exterior/forma: “O processo de criação geralmente se inicia pela forma e não pelo conteúdo” (COHEN, 2002, p. 106). São imagens (figuras alegóricas como disse Eco) o que apresentam, e o termo figura é realmente mais apropriado (COHEN, 2002, p. 106) quando se leva em conta que na performance o sentido se volta muito mais para a atuação: “O atuante à medida que não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também que se ‘mostrar’. E para isso tem que ser algo especial, pois a *performance* é um “espetáculo”: se eu subo no palco é para mostrar ‘algo diferente’” (COHEN, 2002, p. 103). Nesse sentido, Cohen ainda traz outra diferença que caracteriza o processo de criação não de personagens (termo com múltiplos significados), mas de personas:

Na *performance* geralmente se trabalha com *persona* e não *personagens*. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial. Uma

persona é uma galeria de personagens (por exemplo, velho chamado *x* com característica *y*).

O trabalho do *performer* é de “levantar” sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora pra dentro (a partir da postura, da energia, da roupa) desta *persona*. (COHEN, 2002, p. 107)

A mimese está presente na construção desses personagens, mas não no sentido narrativo-ficcional, no qual Aristóteles “a rigor o primeiro teórico conhecido a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais, chama nossa atenção para a estreita semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana” (SEGOLIN, 1978, p. 15). Tendo em vista que as estátuas vivas tem preponderância visual, é aí que a mimese atua na construção dos “personagens”. Todos, independente de se basearem em figuras célebres ou não, apresentam imagens do corpo humano. Então, o termo “personagem”, neste contexto específico é usado pelos performers no sentido de “figura humana representada em várias formas de arte”, tendo seu sentido mais “universal e arquetípico” ligado à própria imagem humana representada em estátuário. E esta representação mimética é fundamental como forma de aprendizado do mundo e, principalmente, como forma de reconhecimento de si neste mundo:

A produção (mimética) da representação é uma das capacidades antropológicas mais fundamentais. Um dos seus temas centrais é o corpo humano. Retratos renascentistas e fotografias contemporâneas retratam corpos humanos que representam seres humanos. Fotografias retratam seres humanos em situações significativas de suas vidas por meio de imagens do corpo. Essas e outras formas de representação tocam em questões de autoconcepção humana. Sem imagens de nós mesmos, o que quer dizer sem representações de nós mesmos, somos ininteligíveis para nós mesmos. (WULF, 2013, p. 32)

Portanto, a mimese está ativamente presente na construção das personagens das estátuas vivas, enquanto imagens elaboradas e construídas tendo como referente primordial o corpo humano em estátuário. Essas personagens não se encaixam, entretanto, em definições pertencentes ao campo literário (dramático ou não). Suas ações e movimentações não narram, elas expõem/mostram, e o que expõem é a figura/persona criada, a imagem da estátua viva, a figura humana representada.

2.1.4 A mimese do cotidiano criando o extracotidiano como técnica:

A mimese é fundamental para aprender e utilizar técnicas cotidianas de estar e conviver no mundo de forma prática: “Estamos tão acostumados a realizar certas funções cotidianas que nos esquecemos o quão complexas e tecnicadas são. Como exemplo podemos citar o ato de comer (...)” (FERRACINI, 2003, p. 121). Já foi

mencionado que o trabalho dessas estátuas vivas, em sua mobilidade, se pauta em apropriações gestuais do cotidiano: o agradecimento comum a todos, os símbolos feitos por Geilson com suas mãos, a manipulação dos adereços (faca e espingarda na estátua de Lampião, tocar a sanfona na estátua de Luiz Gonzaga), a careta de Chiquinho...

Todas essas ações têm relação com técnicas cotidianas de estar e se comunicar no mundo. Transpostas para um espaço cênico ganham outra dimensão, sem, contudo, perder o aspecto cotidiano que lhes permite identificação, mas intensificando a ação cotidiana de forma a lhe dar outra qualidade visual, extracotidiana. Isso permite que seu trabalho ressalte do tumulto das praças e ruas onde se apresentam e chame atenção dos passantes.

Acredito ser um tanto quanto arbitrária a divisão exata entre corpo/energia cotidiana corpo/energia extracotidiana. Esse último termo, cunhado por Eugenio Barba, começa a ser já usado de maneira arbitrária, fazendo com que essa divisão pareça ser dualística e quase mística: essa arbitrariedade no uso do conceito pode fazer com que possamos pensar que o corpo extracotidiano é construído a partir de energias que “pairam no ar”, sendo quase um corpo ideal, separado desse “mundo conhecido”. Não. O corpo e a energia extracotidianos vem do corpo cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização. (FERRACINI, 2006, p. 90)

Isso, contudo, não está aparente em todas as estátuas apresentadas. No caso de Carlos e sua estátua Bin assim como Fabrício, com a estátua de “Surfista Prateado”, não há uma movimentação específica que componha a estátua, não há também uma qualidade extracotidiana em suas movimentações, como já dito, as estátuas se baseiam em sua qualidade visual, nas imagens que apresentam, na caracterização dos performers. Suas movimentações não aparecem como um recurso estético, não há uma intencionalidade outra que não a comunicação com os espectadores na hora do agradecimento em retribuição às contribuições.

Analisando esses casos específicos, não se percebeu uma energia extracotidiana no que se refere à movimentação, até porque em alguns desses performers ela pouco existe. Mas a própria imobilidade demanda energia, energia extracotidiana, pois permanecer estático por minutos não faz parte do cotidiano. E na imobilidade está a intencionalidade da busca por assemelhar-se ao estatuário, sendo por tanto uma ação (mesmo que em sua imobilidade) extracotidiana e recurso estético.

O caso de Chiquinho, no entanto, difere nesse sentido, pois sua estátua Boquinha pouco é estática, movimenta-se constantemente tanto com o corpo inteiro, como ao acompanhar tudo o que se passa ao redor com olhos sempre bem atentos ao

movimento dos passantes. O que chama atenção nesse caso não é tanto sua semelhança com o estatuário, mas a careta que desenvolveu. Mesmo entendendo que caretas fazem parte do cotidiano, a de Chiquinho é mote de sua apresentação, o identifica até pelo nome atribuído a sua estátua “Boquinha”. Portanto, ao compor o estado cênico de apresentação do performer, entende-se que há uma intenção extracotidiana em sua execução, principalmente pelo seu caráter de apelo ao exagero, excesso e cômico, características do grotesco como recurso estético. Ela é feita para expressar um estado específico do performer em um dado momento: é executada como uma habilidade do mesmo em presença de um público que o assiste, em um momento de apresentação, em estado cênico.

Mas ao considerar as estátuas de Roberto (Lampião) e Geilson (prateada), é possível perceber que houve a elaboração de uma movimentação específica, efetuada sempre em agradecimento às contribuições financeiras. Elas foram descritas acima, são opostas em sua forma de movimentação, destacada no caso de Roberto e fluída no caso de Geilson, mas equivalentes em serem geradoras de efeito estético em sua execução seja pelo destacado ou pelo fluído, gerando assim uma qualidade também visual que captura o público então previamente atraído somente pela imagem estática.

Em todos os performers, contudo, tanto pela observação como pelas suas narrativas, se pode observar a presença, em formas e gradações variadas, de técnica. Mesmo nas estátuas que se pautam primordialmente na imagem que apresentam, se presume que exista uma técnica, seja para a caracterização e imobilidade que se percebe na imagem de Bin (Carlos), para o uso da cadeira que lhe faz parecer flutuar como na estátua de Fabrício (Surfista Prateado), mesmo para a careta de Chiquinho há uma técnica que se atrela às suas disponibilidades e características corporais próprias. No caso de Roberto e Geilson, há também uma técnica para suas movimentações específicas.

Mas o termo remonta à *techné* que está também relacionado à arte: “(...) o liame entre arte e técnica praticamente não existe, pelo menos etimologicamente, já que a palavra *arte* – do latim *ars* – corresponde à grega *τέχνη* que foi, muitas vezes, traduzida simplesmente por técnica” (BRANDÃO, 2010, s/p); antes que esta adquirisse caráter mais intelectual em detrimento de seu aspecto prático/técnico, como afirmou Jimenez no capítulo anterior (página 49).

O conceito, assim como o de mimese, sofreu transformações que começam com dois grandes pensadores da Grécia Antiga: “(...) a *τέχνη* não só assiste ao progresso material como também buscava sua própria razão de ser, modificando-se o conceito de saber técnico, cujas primícias foram o aparecimento da pólis e a filosofia de Platão e Aristóteles” (BRANDÃO, 2010, s/p). Para Platão a *téchne* pressupõe um saber que não advém da empiria e/ou dos fatos da natureza, mas do uso do logos/razão, um saber teorizado e assim transmitido:

Com Platão a reflexão sobre a técnica ganha um significativo nível de elaboração passando a ter um caráter de saber específico a ser teorizado. “Teórico” remete ao verbo *theórein*, contemplar, e à *theoría*, visão de um espetáculo, de um grande conjunto. Teoria é, pois, uma busca de saber, uma especulação do espírito diante da contemplação de algo que maravilha. E buscar o que é a técnica é ter um conhecimento independente das aplicações práticas que ela possa ter. Isto fica evidente na obra de Platão, quando do esforço que empreende nas discussões com Górgias, Cármides e Crítias - nos diálogos que trazem esses nomes - de precisar a natureza da técnica separando-a de outros tipos de conhecimento. (ARAÚJO, 1998, p. 93, 94)

Mas, de forma geral, nenhum dos performers soube falar propriamente sobre isso, o que leva a questionar a existência de técnica em seus trabalhos se se tomar como certo o pensamento de Platão segundo o qual: “(...) aquele que não consegue explicar a verdadeira natureza das coisas de que se ocupa, nem indicar a causa de cada uma, não faz *téchne*, mas sim rotina (ação costumeira realizada irrefletidamente)” (ARAÚJO, 1998, p. 93). Exatamente isto aconteceu nas entrevistas.

Dos discursos ressaltam formas diversas de concentração para a imobilidade que vão do não pensar em nada ou “brancão”, como afirma Geilson, a cantar músicas mentalmente, como disse Fabrício. Outro ponto evidenciado foi a ausência de treino/ensaio sistemático, tanto para a imobilidade, quanto para uma movimentação específica (caso de Roberto e Geilson) ou mesmo no caso da careta de Chiquinho, o que reforça ainda mais o caráter prático do fazer que não se soube explicar.

Entretanto, se para Platão a *téchne* e o conhecimento teórico eram correlatos (BRANDÃO, 2010 s/p), pois os gregos a viam como forma de conhecimento, Aristóteles é o primeiro a elaborar uma distinção (PUENTES, 1998, p. 129, 130) e ela é: “(...) enquanto a arte possui uma aplicação prática, a ciência desconhece esta dimensão pragmática” (PUENTES, 1998, p. 131). A distinção não se refere, portanto, à *téchne* como forma de conhecimento, mas na forma desse conhecimento não restrito à razão ao apontar o papel da experiência e empiria: “O estagirita nos diz que *τέχνη* [arte] é semelhante à *επιστήμη* [epistémē], pois *τέχνη* remete a um fazer adquirido por meio da

empíria, afinal todo o conhecimento teórico dever estar embasado na experiência” (BRANDÃO, 2010, s/p). Nesse sentido, ainda é preciso fazer a distinção entre a arte [*téchne*] e a experiência, pois para o autor a primeira se refere ao conhecimento do universal (e transmissível como tal) e a segunda se refere ao singular.

Ora, no que respeita à vida prática, a experiência em nada parece diferir da arte; vemos, até, os empíricos acertarem melhor dos que os que possuem a noção, mas não a experiência. E isto porque a experiência é conhecimento dos singulares, e a arte, dos universais; e, por outro lado, porque as operações e gerações todas dizem respeito ao singular. (...) Com efeito, os empíricos sabem “o quê”, mas não o “porquê”; ao passo que os outros sabem o “porquê” e a “causa”. (ARISTÓTELES, 1984, p. 11, 12)

E foi também isto o que exatamente se pôde perceber: os performers sabem “o quê”, mas não o sabem explicar, nem “porquê” nem “causa”, pois seu “quê” é baseado na experiência e empíria singular de cada um, na técnica em sua dimensão prática, não teorizada. Partindo dessa compreensão é preciso salientar que a prática desses performers tem como base o corpo e o cotidiano, seu corpo cotidiano em experiências singulares: “O corpo em Estado Cênico, recriando ações físicas e matrizes em relação dinâmica, é o próprio suporte do ser de sensação que se conserva, cujo comportamento-em-arte é recriado a cada instante na superfície do corpo cotidiano” (FERRACINI, 2006, p. 94). Dentro do estudo das ações físicas para a composição cênica se propõe:

Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele – o ator – possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, nesse caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas. (FERRACINI, 2013, p. 80)

Se o corpo é memória (e não possui memória), o próprio corpo é um processo de criação e autocriação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo. O corpo é uma máquina autopoietica cotidiana. E, mais especificamente, na cena, uma máquina autopoietica estética. (FERRACINI, 2013, p. 82)

Com isto Ferracini aponta para a importância do corpo próprio-memória para a composição e criação cênica, uma presença material e afetiva que não se pode eliminar, mas que é base criativa e, tendo-se a consciência disso, pode ser ponto de partida para refletir e intensificar processos de criação. No caso das estátuas vivas, entretanto, é possível fazer uma aproximação, mas é preciso esclarecer uma distinção fundamental.

A distinção está em que o trabalho de Renato Ferracini parte de um grupo (Lume)²¹ de pesquisa e práticas cênicas, vinculado à Universidade de Campinas. O

²¹ O grupo Lume foi fundado por Luís Otávio Burnier, há quase trinta anos, como grupo de pesquisa e prática cênica, possui, atualmente, diversas linhas de pesquisa referentes à técnica e fazer cênico. Possui vinculação acadêmica com a Universidade de Campinas e além das pesquisas próprias do grupo,

trabalho dos artistas aqui em questão não parte de nenhuma academia ou escola, parte somente dos próprios artistas, seus investimentos e experiências. E é justamente aí que é possível uma aproximação: se o trabalho desses artistas depende exclusivamente deles próprios, já que não há uma base sistematizada de pesquisa nem treinamento físico guiado e direcionado para tal fim, estes performers, então, só podem partir de si e de suas histórias, de seu corpo próprio-memória, o que, excetuando-se a existência de uma pesquisa científica e prática atrelada, é análogo ao proposto por Ferracini. É a sua própria vida e prática cênica o substrato de formação de sua técnica, é baseado em seus corpos cotidianos (corpo-memória) e na experimentação não refletida a priori que desenvolvem suas técnicas extracotidianas de caracterização, imobilidade e mobilidade:

Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar tudo que “já foi feito”, e sim inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento (BOURRIAUD, 2009b, p. 14).

Compreende-se então o papel preponderante da experimentação e posterior experiência na construção da técnica desses performers. Ela se desenvolveu a partir da prática, pois todos os performers afirmaram pouco ou nenhum treino antes de se posicionarem nas ruas e praças como estátuas vivas. E a experiência tem o aspecto do singular contrapondo-se ao universal da arte que “(...) aparece quando, de um complexo de noções experimentadas, se exprime um único juízo universal dos [casos] semelhantes” (ARISTÓTELES, 1984, p. 11), justamente o juízo universal dos casos semelhantes que não possuem os performers principalmente pela ausência de formação tanto básica (escolar) como específica no que concerne à arte (aqui entendida em sua dimensão intelectual).

Nesse sentido a técnica permanece singular e atrelada à prática e experiência de cada performer, ainda assim ela permanece e isso significa dizer que sua teorização (no entender de Platão) não parece ser condição necessária para sua existência, pois a todo momento técnicas de execução cotidianas estão em curso sem que se pense e teorize a seu respeito. A mimese está na base da técnica das estátuas vivas, a partir das experiências cotidianas e práticas cênicas (extracotidianas) dos performers, não pela relação de semelhança que apresentam com o estatuário, mas pela diferença e recriação

intercâmbios com artistas de diversas partes do mundo são práticas constantes. Para maiores informações: <http://www.lumeteatro.com.br>

que tal semelhança traz implícita. É um processo prático que se evidencia nos corpos dos performers, mas não é refletido/teorizado e daí a dificuldade em discorrer sobre o assunto e o aparente automatismo da prática. Somente a observação e análise das narrativas pôde sugerir que o processo talvez não fosse tão simples, que não se pautasse somente por uma reprodução automática, mas por modos criativos de tratar o próprio cotidiano, modos inventivos de produzir o extracotidiano:

Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção. (...) Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. (BOURRIAUD, 2009b, p. 13)

Há mais envolvido nessa prática, mas esse “mais” não é uma técnica teorizada e por isso os performers titubeiam em suas respostas. Suas técnicas pessoais assim permanecem, sem se darem a conhecer propriamente, por não serem refletidas, sistematizadas, por vezes, sequer percebidas... Mas existem, em estilos e gradações variadas. Tendo como base a mimese, sua técnica se baseia na experimentação e prática. Na verdade, sua prática como um todo se baseia em outro tipo de conhecimento, um conhecimento ativo e mimético do mundo:

O corpo humano servia originalmente para produzir semelhanças na dança, no gesto, na fala e na imaginação. Nesse processo, representação e expressão surgiram como dois aspectos da mimese ligados um ao outro, e inseparáveis. A repressão sucessiva de relações miméticas com o mundo, com o outro e consigo mesmo conduziu a uma perda da semelhança sensível. Partes da relação mimética com o mundo foram cedidas à escrita e à linguagem, como arquivo de semelhanças não-sensíveis. Estas partes podem ser decifradas e reanimadas na leitura e na escrita com ajuda da força mimética à disposição do homem. Em processos deste tipo, que se dão também no encontro da criança com seu meio ambiente (representado na “infância berlinense”), correspondências não-sensíveis entre objetos, seus significados e o seu passado são apreendidas como em um relampejar. É marcante na concepção de Benjamim que a mimese compreende muito mais que uma semiótica: ela é tomada muito mais como uma capacidade antropológica fundamental. (GEBAUER & WULF, 2004, p. 33, 34)

Os performers apresentados não estão à margem da escrita e da linguagem, mas sua baixa escolaridade e falta de formação específica e institucional lhes pôs à margem dessa forma dominante e abstrata de conhecimento do mundo, eles se relacionam com este de forma predominantemente sensível e prática: “O aprendizado mimético é uma forma sensorial e corporal de aprendizado em que as imagens,

esquemas e movimentos necessários para realizar ações são aprendidos. Isso ocorre em grande medida inconscientemente” (WULF, 2013, p. 54).

Com isso não se quer dizer que o aprendizado mimético esteja ausente de outras formas de conhecimento, a mimese é realmente uma “capacidade antropológica fundamental”. Mas não se pode ignorar “a repressão sucessiva de relações miméticas com o mundo, com o outro e consigo mesmo” em detrimento de uma ordenação do conhecimento em si excludente: “Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia (...)” (FOUCAULT, 1998, p. 17).

A *téchne* desses performers remonta à arte quando ainda não dissociada de sua instância técnica e prática (JIMENEZ, 1999, p. 32), remonta a um saber-fazer anterior a dissociação entre artes (maneiras) de fazer e as ciências como nova configuração do saber (CERTEAU, 1994, p. 136), como afirmado no primeiro capítulo. Nesse sentido, é marcante a não adaptação dos performers entrevistados à escola, todos interromperam precocemente os estudos para começar a trabalhar. A prática de estátuas vivas é para eles um trabalho que gera renda e sustento, mas é também criação (do extracotidiano a partir do cotidiano), fruto de outra forma de conhecimento do mundo: um conhecimento baseado na experimentação, prática e experiência.

2.2. Mimese em prática.

A mimese foi apresentada como a base do trabalho dos performers de estátuas vivas analisados. Ainda que pejorativamente associada à ideia de simples imitação, reprodução ou duplicação no senso comum, subjaz no conceito um enorme potencial de criação quando se procura entendê-lo sem levar em conta a marca da desconfiança primeiramente instaurada por Platão.

O conceito aparece em tempos de explicações míticas do mundo e diretamente ligado ao corpo e suas habilidades performativas e sensíveis de apreensão e expressão. E como característica antropológica, ele não desaparece, permanece em processos de aprendizagem e expressão humanas, permanece vinculado ao corpo, mas também está presente na linguagem abstrata e codificada em sua semelhança extra-sensível, como o diz Benjamin: “É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não

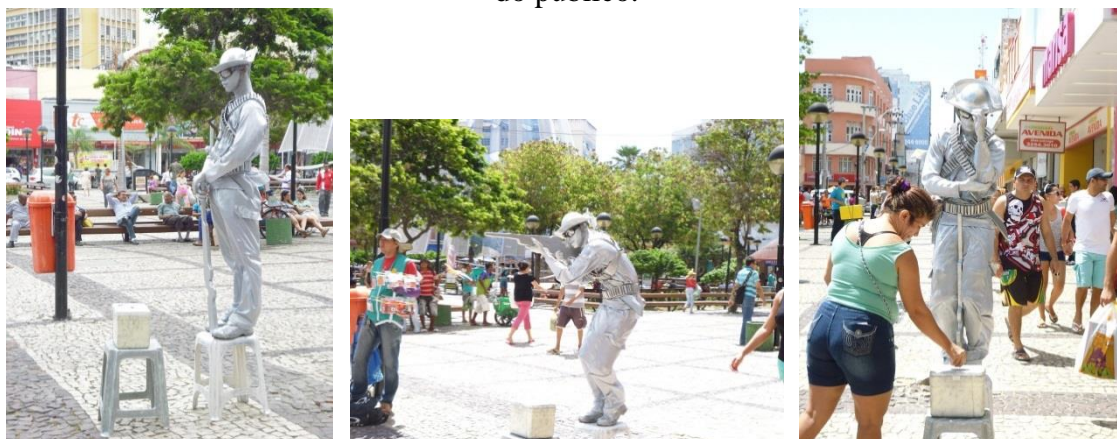
somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível” (BENJAMIIM, 1987, p. 111).

A mimese, entretanto, por sua característica sensível e prática não é objeto de reflexão cotidiana. Enquanto prática, mesmo quando engendrando semelhanças extra-sensíveis, ela caracteriza não só o trabalho, mas a forma de conhecimento do mundo dos performers apresentados. E as estátuas vivas destes são fruto dessa forma de conhecimento que, no contexto apresentado, não se conhece, não se reflete, não se sabe, “apenas” se pratica:

Figura 40 – Estátua de Lampião em posição estática na Praça do Ferreira.

Figura 41 – Estátua de Lampião em posição mimética de tiro na Praça do Ferreira.

Figura 42 – Estátua de Lampião em posição de agradecimento à contribuição monetária do público.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2013).

Nas figuras apresentadas, têm-se algumas das inúmeras possibilidades tanto de imobilidade como de mobilidade (ainda que esteja paralisada pelo dispositivo fotográfico) do trabalho desses performers. A Figura 39 mostra a estátua inerte com a arma de Lampião à frente, esta é uma posição bastante repetida pelo performer. Relativamente confortável, ela permite a imobilidade durante tempo prolongado enquanto este espera pelo momento de interação com o público, pelo momento de mobilidade, tal como mostra a Figura 40. A posição de tiro desta figura foi repetida algumas vezes pelo performer. No momento capturado na fotografia, ele a fez como forma de buscar interação com o público, mas a posição também foi repetida como *mise-én-scene* realizada após interação e contribuição do público. A Figura 41 mostra o momento em que uma mulher deposita dinheiro na caixinha do performer, a movimentação deste começa com uma posição de reverência e agradecimento,

semiflexiona os joelhos e puxa o chapéu em sinal de agradecimento, segue após isso, uma *mise-èn-scene* não capturada pela fotografia em que o performer simula mimeticamente um coração batendo.

Sua cor prateada, caracterização visual (figurino e adereços) e a posição elevada (em cima de um banquinho) conferem o distanciamento e destaque entre a personagem/figura/persona apresentada (Lampião) e o público comum de passantes. Essa caracterização também confere a distinção entre o indivíduo performer e a imagem representada pelo seu corpo. Não se trata ali do performer Roberto, trata-se da estátua viva de Lampião. A cor prateada confere o distanciamento entre personagem e performer, mas também o distanciamento fundamental entre personagem e público, isso permite reconhecer a imagem como estátua viva. O figurino procura reproduzir o que se tem no imaginário comum como estereótipo da figura de Lampião. Contudo, a relação mimética que se estabelece aí não se pauta pela duplicação, como dito anteriormente, mas na recriação extracotidiana:

O artista²² recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano. (COHEN, 2002, p. 61, 62)

O figurino estabelece semelhanças com o estereótipo, mas tanto a cor prateada, como os óculos de sol modernos, dentre outras características, fazem com que a estátua viva seja a recriação de uma imagem já consagrada no imaginário e reproduzida em diversos outros suportes midiáticos.

A arte atual insiste tanto mais na noção de comportamento pelo fato de há muito ter deixado de ser uma legítima produtora de imagens: as imagens que nos tocam, porque deparamos com elas diariamente e que alimentam nossas conversas, provêm agora da mídia e da publicidade, às vezes, do cinema. (...) As imagens formam uma *matéria-prima* que o artista explora ao transformá-las, a partir das quais é possível para ele inventar uma relação com o mundo e gerar comportamentos. Sabendo-se suprida por essa indústria pesada, a arte atual torna-se produtora de atitudes e fornece padrões e modelos que permitam pensar o conjunto de sociedade, mas também mantê-la num estado de revolução permanente, impedindo-a de esclerosar. (BOURRIAUD, 2011, p. 190, 191)

Uma análise pormenorizada que levasse em conta os moldes de análises realizadas para imagens estáticas como quadros ou fotografias, ou ainda para imagens

²² Ainda que não se possa caracterizar os performers de estátuas vivas como artistas legitimados, tendo em vista toda a discussão já feita sobre a questão, o processo de colagem e livre associação se enquadra neste tipo de performance que, como se viu, enquadra-se como entretenimento popular e que não exclui a possibilidade de recriação ou, dito de outro modo, criação a partir de processos miméticos que inclui semelhança, diferenciação e inovação.

em movimento tais como o cinema e o vídeo, não se adequaria propriamente a estas imagens, pois elas são apenas registros que não substituem a experiência do momento presente. Porque não se levaria em conta o caráter essencial da experiência do momento presente: a relação das estátuas vivas com o público. Este é, pois, o universo das imagens de estátuas: o da experiência do acontecimento. Elas rompem a imobilidade de um quadro ou fotografia, para interagir com o público. Seus movimentos não seguem uma sequência narrativa, nem tampouco são fixos a um dispositivo qualquer como o cinema ou vídeo. Tanto as posições estáticas quanto os movimentos variam ao sabor dos acontecimentos, dos passantes e do próprio performer.

Visto que se trata de imagem viva, as fotos trazidas apenas mostram momentos paralisados pelo dispositivo fotográfico, momentos capturados que, contudo, não refletem a realidade da imagem em si. Esta movimenta-se em *mise-èn-scenes* tanto para aqueles que contribuem financeiramente em sua caixinha, como para chamar atenção daqueles que passam para que parem, apreciem e contribuam, ainda que por vezes a estratégia utilizada seja a de dar sustos nos passantes ao se mover repentinamente, por exemplo. Portanto, a estátua viva se completa como obra no contato com o público, esse contato pode ser somente contemplativo, mas o que realmente busca o performer de estátua viva é a interação efetiva, aí há a troca simbólica, a movimentação específica (destacada, fluída, careta, reverência...) em agradecimento a contribuição financeira, também simbólica e livre²³.

Assim, a obra de arte pode consistir num dispositivo formal que gera relações entre pessoas, ou nascer de um processo social – fenômeno que apresentei com o nome de estética relacional – cuja característica determinante é considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si (BOURRIAUD, 2009b, p. 32,33)

Mas não se pode esquecer que ao definir a estética relacional, Bourriaud trata de artistas e obras que pertencem ao campo legitimado da arte, o autor não se refere às expressões populares, seu discurso parte do que chama de arte moderna, arte contemporânea, e seus exemplos sempre são bem localizados dentro deste campo legitimado. Isso gera críticas pertinentes:

Essas práticas artísticas relacionais têm sido objeto de uma crítica constante: como elas se limitam ao espaço das galerias e dos centros de arte, estariam contradizendo esse desejo de socialidade que funda o sentido delas. Assim são criticadas por negar conflitos sociais, as diferenças, a impossibilidade de comunicação num espaço social alienado e por favorecer uma modelização

²³ Lembrando que dos performers apresentados, apenas Carlos estipula um valor específico de contribuição para uma ação também específica: tirar fotos.

ilusória e elitista das formas de socialidade, limitada ao meio artístico. (...) A principal queixa contra a arte relacional é que ela representaria uma forma edulcorada de crítica social.

O que esses críticos esquecem é que o conteúdo dessas proposições artísticas deve ser julgado formalmente: em relação à história da arte e levando em conta o valor político das formas (o que chamo de “critério de coexistência”), a saber, a transposição dos espaços construídos ou representados pelo artista para a experiência vivida, a projeção do simbólico no real. Seria absurdo julgar o conteúdo social ou político de uma obra “relacional” descartando pura e simplesmente seu valor estético (BOURRIAUD, 2009a, p. 115)

Classificar as estátuas vivas como arte relacional é enxergar uma de suas características básicas: ela se dá na relação com o público, até porque depende deste diretamente, pois é através de sua contribuição que seu trabalho é remunerado, portanto, fonte de seu sustento. Mas reduzir todas as possibilidades de relação à questão pecuniária é ser automático e pouco reflexivo. Não se trata só de dar dinheiro em troca de uma imagem movente e/ou estática. O público, se o faz é porque se sente atraído por esta, essa atração é o princípio da relação que é tão múltipla quanto são os indivíduos e suas trajetórias particulares. Mas o mais importante em caracterizar esta prática como relacional é justamente a amplitude e democratização que propõe. Ela acontece nas ruas e praças públicas, ela vai onde o público em geral está, sem distinções ou especificações. É em si um ato político de partilha, reconfiguração e relacionamento estético.

Por outro lado, não se pode esquecer que muito do advogado em favor da prática não é de intencionalidade ou consciência dos performers. Mais uma vez: eles não pertencem ao campo legitimado da arte, não partilham de seus conceitos, sua prática é seu trabalho que garante sustento, trabalho escolhido pela satisfação pessoal e entretenimento e alegria que gera no público. O que não quer dizer, contudo, que não haja aí crítica social, valor político e mesmo valor estético, que independem de consciência reflexiva, conhecimentos teóricos ou históricos específicos de campo. Como dito anteriormente, há outra forma de saber implicada na prática: saber prático, saber fazer, saber que não se sabe enquanto tal, mas que nem por isso cessa de existir.

As imagens construídas pelo homem aderem ao mundo como forma de conhecê-lo e como forma de conhecimento sobre este. Já aí são políticas, entendendo política como forma de convivência no mundo e compartilhamento deste, pautados no conhecimento que se produz e que se tem sobre este. Assim se pode pensar no caráter político das imagens como produtoras de conhecimento, principalmente no caráter

político das imagens das estátuas vivas. Jacques Rancière fala sobre o caráter de aproximação entre estética e política:

Há uma estética política no sentido em que os atos da subjectivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação de palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. (RANCIÈRE, 2010, p. 95, 96)

Não que essa proximidade seja sempre benéfica, mas ela mesma traz implicitamente novas possibilidades, como cita Benjamim: “*Eis a estetização da política como a prática do facismo. O comunismo responde com a politização da arte*” (BENAJMIM, 1987, p. 196). Arte e política sempre foram correlatas, daí o receio declarado de Platão. Assim, encarando a arte como geradora de dissensos ela também se mostra como resistência e engendramento de possíveis, como apresenta Rancière.

Entende-se que os sensíveis produzidos pelos performers de estátuas vivas, ainda que caracterizados como entretenimento, são apropriações e reconfigurações da própria arte; eles se utilizam de recursos estéticos/artísticos, apropriam-se e reconfiguram para a criação de novos sensíveis. Quando se toma como exemplo o performer de rua Roberto e suas apropriações imagéticas, é possível refletir: O que pode ser um Lampião prateado que se movimenta roboticamente quando lhe dão moedas, em pleno sol escaldante, na praça do Ferreira ao meio dia?

Há nesse trabalho não só um deslocamento de imagens consagradas, mas também uso destas para criação de algo novo: as estátuas vivas; com materialidade também outra: o corpo dos performers. Em suma, pode-se dizer com Rancière que:

(...) há as estratégias dos artistas²⁴ que se propõem transformar as demarcações daquilo que é visível e suscetível de ser enunciado, que querem dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil, pôr em relação o que não surgia relacionado, tudo isto com a finalidade de produzir roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. (RANCIÈRE, 2010, p. 97)

Este é um caráter do potencial político da prática desses performers, o potencial político de sua investida mimética, quando se entende esta baseada não necessariamente no que traz de semelhante, mas, principalmente, no que traz de diferente, de expressivo, das possibilidades variadas que inaugura: “A *imitação* pode ser

²⁴ E não é necessário ser um artista legitimado para propor transformações daquilo que é visível e suscetível de ser enunciado (...).

subversiva, muito mais do que certos discursos de oposição frontal que apenas encenam gestos de subversão” (BOURRIAUD, 2009b, p. 86).

Não se defende aqui que este seja o intento dos artistas, mas que, assim como o lugar da imagem sensível é o lugar intermediário entre sujeito e objeto, tal como defende Coccia²⁵, o lugar da crítica é esse mesmo: o lugar da relação entre imagem sensível e sujeito cognoscente, estátua viva e público, ambos necessários para que a relação seja possível. E isto, resta acrescentar, independe de intenções prévias tanto dos performers que produzem a imagem, como dos espectadores que as apreciam.

Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como repartição singular dos objetos da experiência comum, que opera por si mesma independentemente dos desejos que possam ter os artistas em servir esta ou aquela causa. (RANCIÈRE, 2010, p. 96)

A possível crítica e reconfiguração do sensível não se encontra na imagem em si e nem, definitivamente, numa intenção prévia do performer, mas na relação que se estabelece entre esta e o espectador, essa possibilidade está diretamente ligada à essência interativa e relacional das estátuas. Não se pode apreender em quaisquer dispositivos de captura de imagem, uma que é permanente fluxo, interação constante, experiência relacional. Disso, depreende-se que a estátua viva, e sua imagem, entendida num sentido geral, depende da interação com o público, e depende justamente porque está ali viva, em carne e osso. Esse é então o suporte da imagem analisada: o corpo vivo em relação. Portanto, o que se propõe a seguir é analisar brevemente essas imagens partindo-se de sua relação de interação com o público que, em termos formais, está pautada pelo par de opostos imobilidade x mobilidade.

²⁵ Para o autor, as imagens são sensíveis que se dão a percepção, é a partir delas que se pode conhecer o mundo: “E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada.” (COCCIA, 2010, p. 9). Contudo, a imagem, o sensível, não se localiza propriamente nem no objeto nem no ser cognoscente, ainda que, para ser imagem/sensível, dependa de ambos. Coccia define o lugar da imagem como um lugar intermediário: “Na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito” (COCCIA, 2010, p. 20).

A ENCENAÇÃO DAS ESTÁTUAS VIVAS

Neste capítulo reflito em termos gerais sobre a representação imagética do corpo estático. O corpo quando representado exteriormente em materiais outros, mas também o corpo como suporte próprio e reflexivo de si, de sua representação. Isso subjaz no trabalho de estátuas vivas em relações primeiras e aparentes as quais pretendo pensar: a representação do corpo humano em estatuário com suportes diversos e o uso do corpo próprio para representação/reprodução de um estatuário que representa o corpo.

Além da aparente simplicidade do trabalho de tais performers de rua, uma questão complexa se apresenta: representar o vivo/móvel (corpo humano) partindo de uma referência “morta”/estática (estátua/escultura) e tendo como suporte o próprio corpo vivo do performer.

Uma questão assim não suporta conclusões taxativas e definitivas, mas tomando certo percurso histórico como guia analítico, pretendo refletir sobre a questão no intuito de melhor me aproximar e entender o trabalho de estátua viva. Para tanto, a consulta e reflexão histórica sobre as representações imagéticas do corpo em estatuário entram em diálogo com a reflexão sobre o uso do corpo próprio como suporte de representação. Isto porque entendo que o trabalho que estes performers apresentam nas ruas comportam ambas dimensões: há apelo imagético acentuado na plasticidade, imobilidade e silêncio conferidos ao corpo do performer ao mesmo tempo em que há uma *mise en scene*, uma performance executada pelo corpo em cena.

Sendo o corpo vivo do performer a base da prática de estátuas vivas, apresento uma reflexão sobre seu corpo situando-se entre as esferas do estatuário (imobilidade/morto) e do teatral (mobilidade/vivo), mas no intuito de entender como, na verdade, essas duas esferas se interligam no trabalho em questão, tendo como fundo essencial o próprio ser humano, vivo.

Na análise da prática em si, o silêncio e os gestos surgem como elementos constantes da performance tanto em sua imobilidade quanto em sua mobilidade. Eles caracterizam e dão sentido à prática de forma particular, figuram na troca simbólica entre performers e público, tornando-a em si um gesto silencioso, mas significativo.

3.1. Estatuário humano.

Desde muito cedo na história o homem representa imgeticamente a si e seu ambiente. Assim, cabe refletir sobre os sentidos dessas imagens e, principalmente, de qual ideia de imagem se parte:

(...) contrary to common belief, images “proper” are not stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images; and they are not exclusively visual in any important way, but involve multisensory apprehension and interpretation.²⁶ (MITCHELL, 1987, p. 13,14)

O ponto principal desta definição está em não tratar a imagem como algo fixo, estável, encerrada em si mesma. Mesmo que a matéria/suporte de tal imagem assim seja ela não se resume a isso, pois há um componente primordial para a noção de imagem: o homem que as constrói, que as contempla, enfim, o homem que pensa até mesmo na possibilidade de definição do que seja uma imagem. Portanto:

Meu ponto de partida para essas deliberações é que o poder da imaginação é parte integrante da *conditio humana*, a condição humana, na ausência da qual o homem não se torna homem no sentido filogenético ou ontogenético. Em uma primeira aproximação, podemos descrever a imaginação como uma potência que faz o mundo aparecer ao homem, no sentido do grego *phainestai*. Duas facetas dessa conceitualização precisam ser distinguidas. Por um lado, “fazer aparecer” implica que o mundo aparece ao homem e é percebido de maneira circunscrita pelas condições do ser humano. Por outro lado, “fazer aparecer” significa conceber o mundo através de imagens mentais e criá-lo em conformidade formal. Imaginação, portanto, é a energia que liga o homem ao mundo e vice-versa. (WULF, 2013, p. 22)

Portanto, a imagem aqui será tratada sempre levando em consideração sua relação e potencial humanos, principalmente porque são representações humanas que trazem as estátuas vivas²⁷. Tendo isto em mente, a proposta é olhar para o passado e suas primeiras representações humanas em estatuário. O passado, é preciso enfatizar, não explica por si só o presente, mas há relações entre ambos que ajudam a compreensão tanto de um como de outro e, nesse diálogo, questões que se desprendem de um tempo específico podem surgir, assim como o inesperado:

Para compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esguelha. Ou então, recorrendo a uma metáfora diferente: devemos aprender a olhar o presente à distância, como se o vissemos através de uma luneta invertida. No final a atualidade surgirá de novo, porém num contexto diferente, inesperado. (GINZBURG, 2014, p. 13)

²⁶ (...) contrário à crença comum, imagens “propriamente” não são estáveis, estáticas ou permanentes em nenhum sentido metafísico; elas não são percebidas da mesma forma pelos espectadores, assim como as imagens dos sonhos; e não são exclusivamente visuais em nenhum sentido importante, mas envolvem apreensão e interpretação multissensorial.

²⁷ Ainda que represente uma figura não propriamente existente e humana como um anjo, o performer de estátua viva está representando uma imagem da dimensão e imaginário humanos.

Nesse sentido: “As estatuetas de animais e homens feitas a cerca de 35 mil anos atrás nos vales do Reno e Danúbio anunciam uma nova fase na produção e confecção de imagens. Elas marcam a emergência do *Homo pictor*, o homem das imagens.” (WULF, 2013, p. 24). O surgimento do *Homo pictor* (homem das imagens), ainda que esta não seja uma categorização histórica, está diretamente ligado à evolução biológica e histórica:

Sabemos pouco sobre as origens da fantasia. Seus primeiros vestígios datam de muito tempo atrás. Sem dúvida, ela está intimamente relacionada ao grande aumento do volume do cérebro, que começou com o *Homo erectus*, ou seja, 800 mil a 50 mil anos atrás. (...) Não é apenas o simples aumento no tamanho (um aumento de um fator de 3 em relação ao peso corporal, no caso do *Australopithecus*, para 4,5 no *Homo erectus* e para 7,2 no *Homo sapiens*), mas, sobretudo, a qualidade da interconexão neural que impulsiona o crescente poder da fantasia. (WULF, 2013, p. 23)

Nesse contexto, é de especial interesse a produção e materialização dessas imagens com foco específico no estatuário humano como parte da arte “mobiliária”:

At the outset a basic distinction must be made between the broad categories of “parietal” art (paintings and engravings preserved on the walls of caves) and that of “mobiliary” art (depictions found on small portable objects, excavated directly from archeological occupation levels). (...) As noted earlier, one of the most striking features of the mobiliary art objects is their occurrence throughout almost all stages of the Upper Paleolithic sequence (...) testimony to this sudden burst of artistic creativity coinciding closely, it would seem, with the first appearance of anatomically “modern” human populations in the central and western parts of Europe.²⁸ (MELLARS in CUNLIFFE, 1994, p. 67, 68)

Aqui se opta por tratar especificamente das estatuetas humanas por suas características distintivas de outros achados arqueológicos: são representações antropomórficas de corpo inteiro em três dimensões e em tamanho reduzido (miniaturas). Partindo deste foco específico é possível notar a produção ampla de estatuetas em termos de tempo e espaço geográfico. É preciso salientar que este é um período caracterizado pelo nomadismo, ou seja, diferente da arte parietal fixa e das grandes representações megalíticas, as estatuetas podiam ser levadas em migrações, como cultura e identidade visual dos grupos a que pertenciam. Também é significativo que tal irrupção coincida com o aparecimento das primeiras populações humanas

²⁸ Inicialmente, uma distinção básica deve ser feita entre as categorias de arte “parietal” (pinturas e gravuras preservadas nas paredes de cavernas) e aquela de arte “mobiliária” (representações encontradas em objetos portáteis, escavados diretamente de sítios arqueológicos). (...) Como notado antes, uma das características mais impressionantes dos objetos de arte mobiliária é sua ocorrência através de todos os estágios da sequência do Paleolítico Superior (...) testemunho dessa repentina explosão de criatividade artística coincidindo aproximadamente, parece, com o primeiro aparecimento de populações anatomicamente “modernas” em partes do centro e oeste da Europa.

anatomicamente modernas, não podendo esquecer que: “Thus, with considerable confidence we may record man of the modern type of *Homo sapiens* as entering western Europe between 25,000 and 30,000 years ago”²⁹ (OSBORN, 1924, p. 261).

Nesse contexto, o homem começa a representar a si e seu meio circundante. Este não foi um processo instantâneo, mas longo e complexo, ainda assim, tem-se um salto tecnológico que reflete também um salto cognitivo no implemento de novos instrumentos e em sua utilização para fins diversos, entre eles, o fim imagético e representativo com o surgimento do *Homo pictor*.

Figura 43 – Imagem de estatuetas primitivas.

Figura 44 – Imagem de estatuetas primitivas.



Figure 3.1 *The Thinker* and *The Seated Woman* from Cernavoda (courtesy of the Romanian National Museum of History).³⁰

Figure 5.1 Cucuteni figurines from Dumes (...).³¹

Fonte: BAILEY, 2005, p. 45 e 89 respectivamente.

As duas figuras trazidas acima pertencem a dois sítios arqueológicos distintos, mas todos na Península Balcânica. Elas refletem variação plástica, mas trazem em sua própria existência um elemento comum: a própria produção de estatuetas antropomórficas e, para além da especificidade de estilos, “(...) the similarities force us to think of a broadly common way of life”³² (BAILEY, 2005, p. 3).

O estudo de Douglass Bailey trata das estatuetas produzidas durante o Neolítico na região da Península Balcânica, nele o autor busca refletir sobre a representação e corporeidade presente nas estatuetas. Pensando em agrupamentos humanos que se sedentizam e tendem a uma organização cada vez mais complexa,

²⁹ Assim, com considerável convicção podemos registrar o homem do tipo moderno *Homo sapiens* entrando na Europa ocidental entre, 25,000 e 30,000 anos atrás.

³⁰ *Figura 3.1 O Pensador e A Mulher Sentada*, de Cernavoda (cortesia do Museu Nacional Romeno de História)

³¹ *Figura 5.1* Estatuetas cucuteni de Dumes (...).

³² (...) as similaridades nos forçam a pensar em uma ampla forma comum de vida.

relações imagéticas, sociais, culturais e religiosas não podem ser encaradas como instâncias isoladas, ao contrário. Por isso, além de perguntar o que representavam as estatuetas, a pergunta central do autor parece ser sobre para quem e como representavam as estatuetas. A mudança no foco da questão é importante, pois: “The answer lies in understanding not what the image is a *representation of* but what it was a *representation for*”³³ (BAILEY, 2005, p. 138).

Ou seja, em concordância com Bailey, importa não tanto fixar uma função específica que possam ter tido as estatuetas, mas entendê-las como cultura e identidade visual de um tempo e espaço e, encarando-as como imagens, é preciso lembrar que estas não são estáveis, estáticas ou permanentes em nenhum sentido metafísico como disse Mitchell acima. Sem descreditar o debate e as diversas teorias sobre os possíveis sentidos específicos dessas estatuetas, aqui interessa mais seu sentido de representação humana e cultural englobando questões não mutuamente exclusivas como religião, identidade, regimes de verdade, padrões de aceitação, etc.

(...) representations of the human body engage people and their perceptions of themselves and others. They stimulate us to think. Dolls, portrait busts and mannequins engage us with our conceptions of identities and our senses of humanness, of who we are and of our relationships to others. In its essence, anthropomorphic representation questions viewers over viewers’ existences. None of the representations offers a definitive answer about identity or humanness; however, each provokes us to think again about what it means to be human.

As stimulants for thought about ourselves and our relationships with others, figurines are best defined as philosophies. As philosophies, figurines have no exact meaning or function. Thus, it does not matter if particular figurines were used as toys by children, as referents or votives in ritual ceremonies or as portraits to remember distant or deceased family members. Each of these anecdotal equivalences is not an interpretation; each is merely a suggestion that fails to engage the real essences of figurines as active visual culture. It is most probable that any one figurine was understood, used if you wish, in different ways by different people, or by the same person in different contexts and different places, or in the company of different people, or at different phases of different spectators’ lives.³⁴ (BAILEY, 2005, p. 84, 85)

³³ A resposta está em entender não *de que* uma imagem é a *representação*, mas *para que/quem* ela é uma *representação*.

³⁴ (...) representações do corpo humano engajam pessoas e suas percepções sobre si próprias e sobre os outros. Elas nos estimulam a pensar. Bonecos, bustos e manequins nos engajam com nossas concepções de identidades e nossos sentidos de humanidade, de quem somos e de nossas relações com outros. Em sua essência, representações antropomórficas questionam os espectadores sobre suas existências. Nenhuma das representações oferece uma resposta definitiva sobre identidade ou humanidade; entretanto, cada uma nos provoca a pensar mais uma vez sobre o que significa ser humano.

Como estimulantes para o pensamento sobre nós mesmos e nossas relações com os outros, as estatuetas são melhor definidas como filosofias. Como filosofias, as estatuetas não têm um significado exato ou função. Assim, não importa se estatuetas específicas eram usadas como brinquedos pelas crianças, como referentes ou votivos em cerimônias ritualísticas ou como retratos para lembrar os membros familiares

A questão principal não é o que elas representavam, mas que representavam alguma coisa para essa comunidade, do contrário não teriam sido feitas e não haveria diferentes estilos e especificidades. Aqui não importa especificar sua função num tempo remoto, mas entendê-las como remanescentes desse tempo remoto, como expressão humana, cultural e social. Homens representam-se, essa parece ser uma necessidade de reconhecimento de si e do semelhante, uma necessidade inerente à condição humana que permanece evidente na prática das estátuas vivas e suas representações imagéticas humanas.

Essa reflexão sobre as estatuetas pré-históricas ilustra o que Christoph Wulf caracterizou como *Homo pictor*, o homem das imagens que representa seu entorno e a si mesmo. Independente de estilos e formas o homem representa em materiais exteriores ao seu corpo, mas buscando reproduzi-lo, representá-lo.

Sem qualquer objetivo de seguir uma linha cronológica, o foco agora recai sobre o estatuário grego, isso por seu desenvolvimento característico no que concerne ao estatuário e também pela influência que esta civilização exerceu na cultura ocidental. Não se usa mais o termo estatuetas, pois o tamanho das representações aumenta, chegando mesmo a reproduzir o tamanho humano real ou ultrapassá-lo, o que não exclui a continuidade da produção de estatuetas.

Um primeiro ponto a se notar é o grande acervo: “The sheer quantity of statues standing around the Greek world would truly unnerve us if we could ever visualize them *en masse* in their sanctuaries, like a second population made of marble, wood and bronze”³⁵ (SPIVEY, 1997, p. 13). Esta afirmação já sugere o cunho religioso primeiro que tinha o estatuário e os principais materiais usados em seu decurso.

Contudo, do estatuário grego interessa falar sobre o naturalismo que alcança. O historiador de arte Hans Ernst Gombrich liga tal questão ao advento da democracia e maior liberdade individual, ao desenvolvimento da ciência e filosofia tal como hoje são entendidas e contestações de cunho religioso (GOMBRICH, 1995, p. 53, 54), em outro

distantes ou falecidos. Cada uma dessas equivalências anedóticas não é uma interpretação; cada uma é meramente uma sugestão que falha em engajar a essência real das estatuetas como cultura visual ativa. É mais provável que qualquer estatueta fosse entendida, usada, se preferir, de formas diferentes por povos diferentes ou pelas mesmas pessoas em diferentes contextos e lugares ou em companhia de diferentes pessoas ou em diferentes fases das vidas dos espectadores.

³⁵ A simples quantidade de estátuas pertencentes ao mundo grego iria verdadeiramente enervar-nos se pudéssemos vê-las *en masse* em seus santuários, como uma segunda população feita de mármore, madeira e bronze.

trabalho defende ainda a influência do acesso à narrativa mítica grega sobre mãos de pintores e escultores no sentido de uma “ilustração narrativa”: “Quando os escultores e pintores clássicos descobriram o caráter da narrativa grega, iniciaram uma reação em cadeia que transformou os métodos de representação do corpo humano” (HANFMANN apud GOMBRICH, 2007 p. 110). Contudo, outro fator que também teve grande importância foi o desenvolvimento tecnológico:

The second consideration is a technical one. (...) with regards to technical advances in sculpture there is no doubt at all. The hollow casting of lifesize bronze statues from prototypes moulded in clay was a technique established in the early sixth century BC or thereabouts. Inevitably, that technique offered sculptors a sort of release. Bronze figures, being lighter and less brittle than solid marble, could be wrought in less schematic poses than their marble equivalents. The experiments facilitated by bronzeworking techniques undoubtedly yielded “action” statues such as Myron's well-known Discobolus, or the Tyrannicides of Kritios and Nesiotes (see Chapter 5).³⁶ (SPIVEY, 1997 p. 25, 26)

Figura 45 – Estátua da cultura grega.



5-34 *Kritios Boy*, from the Acropolis, Athens, Greece (...). Acropolis Museum, Athens.³⁷
Fonte: KLEINER, 2011, p. 121

³⁶ A segunda consideração é técnica. (...) no que diz respeito aos avanços tecnológicos em escultura, não há qualquer dúvida. O elenco de estátuas de bronze ocas de tamanho real feitas de protótipos moldados em argila foi uma técnica estabelecida no início do sexto século a.C., aproximadamente. Inevitavelmente essa técnica ofereceu aos escultores uma espécie de liberação. Estátuas de bronze, sendo mais leves e menos quebradiças que o mármore sólido, podiam ser moldadas em poses menos esquemáticas que seus equivalentes em mármore. Os experimentos facilitados pelas técnicas de trabalho com bronze sem dúvida facilitaram estátuas “ativas” como o conhecido Discóbolo de Míron ou os tiranicidas de Crítio e Nesiotes.

³⁷ 5-34 Efebo de Crítio, da acrópole, Atenas, Grécia (...). Museu Acrópole, Atenas.

O domínio do bronze que conferiu maior naturalismo às estatuas, algumas tendo tamanho equivalente ao humano, também possibilitou maior ideia de movimento. Isto aparece mais fortemente expresso nas estátuas de deuses e atletas.

Figura 46 – Estátua de Zeus ou Poseidon, cultura grega.

Figura 47 – Estátua da cultura grega.



5-38 Zeus (or Poseidon?) (...). National Archaeological Museum, Athens.³⁸
 5-39 Myron, *Diskobolos* (*Discus Thrower*) (...). Museo Nazionale Romano (...).³⁹
 Fonte: KLEINER, 2011, p. 123

Apesar do naturalismo, a expressão facial não é acentuada, sendo muitas vezes neutra, assim como nas estátuas vivas aqui apresentadas cujos rostos não esboçam sentimentos quando em prática cênica. A única exceção sendo Chiquinho que não procura a neutralidade nem quando em imobilidade nem quando em mobilidade, quando esboça sua típica careta. A expressão facial é uma característica que passa a figurar fortemente a partir do período helenístico (KLEINER, 2011, p. 120) que também passa a representar ações mais rotineiras e figuras humanas de níveis sociais baixos, até então excluídas do estatuário (KLEINER, 2011, p. 152).

Figura 48 – Imagem da face da estátua de Lampião, performer Roberto.

Figura 49 – Imagem da face da estátua de Bin, performer Carlos.

Figura 50 – Imagem da face da estátua de Luiz Gonzaga, performer Fabrício.

Figura 51 – Imagem da face da estátua prateada do performer Geilson.

Figura 52 – Imagem da face da estátua prateada do performer Chiquinho.

³⁸ Zeus (ou Poseidon?)(...). Museu Arqueológico Nacional, Atenas.

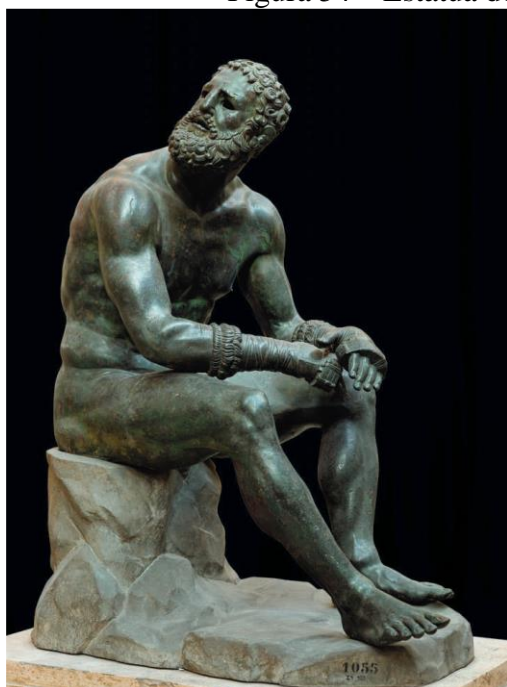
³⁹ Míron, Discóbolo (*Arremessador de Disco*) (...). Museu Nacional Romano.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Figura 53 – Estátua do período helenístico.

Figura 54 – Estátua do período helenístico.



5-85 Seated boxer, from Rome, Italy, (...). Museo Nazionale Romano (...).⁴⁰

5-86 Old market woman (...). Metropolitan Museum of Art, New York.⁴¹

Fonte: KLEINER, 2011, p. 151 e 152, respectivamente.

No período helenístico havia grande contato entre Grécia e Roma e, além das cópias romanas de estátuas gregas, pode-se dizer que os escultores romanos levaram ainda mais adiante a busca por naturalismo em suas estátuas-retrato. No que concerne ao estatuário humano, isso fica evidente no trato específico dado ao rosto e suas feições, “(...) the head and face have a privileged role in Roman portraiture, constituting in a

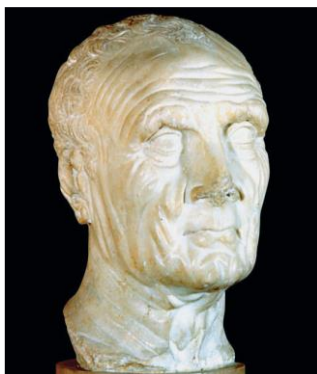
⁴⁰ 5-85 Boxeador sentado, de Roma, Itália (...). Museu Nacional Romano (...).

⁴¹ 5-86 Anciã do mercado (...). Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque.

sense a detachable element of the statue”⁴² (STEWART, 2003, p. 46). Ainda que o estatuário, cuja finalidade era retratar, seja de origem grega, os romanos o modificaram em sua forma (dando mais importância ao rosto), bem como em seu sentido individualizante.

Essa especificidade diferencia as estátuas gregas e romanas. Na importância dada ao rosto, o corpo ficava em segundo plano sendo muitas vezes incompatível com a face representada (KLEINER, 2011, p. 242). Uma grande mudança no foco e na forma de se representar imgeticamente.

Figura 55 – Estátua da cultura romana.



10-7 Head of an old man, from Osimo (...). Palazzo del Municipio, Osimo.⁴³

Fonte: KLEINER, 2011, p. 242

O corpo humano não cessou de ser representado em estatuário ao longo da história, os estilos de representação variaram bastante e aqui não cabe uma reconstrução dessa história. Contudo, já foi demonstrado como desde o início do *Homo pictor* as estatuetas e estátuas humanas faziam parte da vida em comunidade, integrando e mesmo interferindo social e culturalmente à medida que essas comunidades se complexificavam. Independente de sua função de culto, de distinção social ou quaisquer outras funções que tenham tido (questões não menos relevantes), sua função primordial era a de cultura visual de agrupamentos humanos e sociedades complexas, por meio das quais se expressavam e se identificavam os homens de seu tempo:

Representation is a complex and controversial topic, but in this case one element is particularly important. That is the capacity of visual images to convey information. It is less significant whether the designs are described as figurative or abstract. Every society has its norms according to which pictures can be read, and what may be incomprehensible to an outsider may be

⁴² (...) a cabeça e a face tem um papel privilegiado nos retratos romanos, constituindo, em certo sentido, um elemento destacável da estátua.

⁴³ Cabeça de um ancião, de Osimo. Palácio do Município, Osimo.

understood by someone brought up within that tradition.⁴⁴ (BRADLEY, 2009, p. 44)

A ênfase que se busca dar é que a representação do corpo em estatuário está presente ao longo da própria história humana. Do Paleolítico com suas estatuetas ao presente com as estátuas de cera ou hiper-realistas de Duane Hanson, por exemplo, a figura humana é representada em estatuário.

O trabalho das estátuas vivas pesquisadas se aproxima mais da ideia figurativa do corpo, até porque o suporte de representação é o corpo vivo do performer. Por isso o percurso histórico foi conduzido no sentido do realismo imagético de representação do corpo. Esse percurso culmina numa breve exposição sobre o estatuário super/hiper-realista, especificamente apresentando o trabalho de Duane Hanson e Ron Mueck.

Like the pop artists, the artists associated with *Superrealism* sought a form of artistic communication that was more accessible to the public than the remote, unfamiliar visual language of the postwar abstractionists. The Superrealists expanded pop's iconography in both painting and sculpture by making images in the late 1960s and 1970s involving scrupulous fidelity to optical fact. Because many Superrealists used photographs as sources for their imagery, art historians also refer to this movement as *Photorealism*.⁴⁵ (KLEINER, 2014, p. 436)

Figura 56 – Estátua superrealista.



15-22 Duane Hanson, *Supermarket Shopper*, 1970 (...). © estate of Duane Hanson/Licensed by VaGa, New York.⁴⁶

Fonte: KLEINER, 2014, p. 437.

⁴⁴ Representação é um tópico complexo e controverso, mas nesse caso um elemento é particularmente importante. A capacidade que as imagens visuais têm de conter informação. É menos significativo se os estilos são descritos como figurativos ou abstratos. Toda sociedade tem suas normas de acordo com as quais as figuras podem ser lidas, e o que pode ser incompreensível para alguém de fora dessa sociedade pode ser entendido por alguém introduzido a esta tradição.

⁴⁵ Como os artistas pop, os artistas associados com o *Superrealismo* procuravam uma forma de comunicação artística que fosse mais acessível ao público do que a remota, não familiar linguagem visual dos abstracionistas pós-guerra. Os super-realistas expandiram a iconografia pop tanto em pintura como em escultura fazendo imagens, no fim da década de 1960 e na década de 1970, envolvendo fidelidade meticulosa ao fato ótico. Porque muitos super-realistas usaram fotografias como fontes de suas imagens, historiadores da arte também se referem ao movimento como *Fotorealismo*.

⁴⁶ 15-22 Duane Hanson, *Cliente de Supermercado*, 1970 (...). © Propriedade de Duane Hanson/Licenciado pela VaGa, Nova Iorque.

Figura 57 – Processo de confecção de estátua superrealista.



Above and Below Right: *Untitled (Big Man)*, 2000. Views of the work in progress and detail.⁴⁷
 Fonte: Ron Mueck, 2000.

Disponível em: http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml Último acesso: 07/02/2017, às 17:37.

Figura 58 – Estátua superrealista.



Pregnant Woman, 2002 (...). Installation view with spectator.
 Fonte: Mike Bruce, Courtesy Anthony D'Offay, London⁴⁸

⁴⁷ Acima e abaixo. Direito: Sem título (*Homem Grande*), 2000. Visualizações do trabalho em progresso e detalhe.

Disponível em: http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml Último acesso: 07/02/2017, às 17:42.

Os dois escultores, apesar de terem estilos distintos, trabalham com o figurativo. Duane Hanson faz suas esculturas em tamanho e aspecto bastante realista:

The subject matter that I like best deals with the familiar lower and middle-class american types of today. To me, the resignation, emptiness and loneliness of their existence captures the true reality of life for these people. (...) I want to achieve a certain tough realism which speaks of the fascinating idiosyncrasies of our time.⁴⁹ (HANSON apud KLEINER, 2014, p. 437)

Ron Mueck trabalha com diferentes escalas: “I never made life-size figures because it never seemed to be interesting. We meet life-size people every day”⁵⁰, (MUECK, 2003), ainda assim, o figurativo e a referência ao real é presente em suas obras. Apesar de diferentes, ambos artistas buscam representar o corpo em estatuário e alcançam enorme grau de semelhança, e justamente isso torna suas estátuas incomuns e atrativas, até mesmo porque o intuito do artista, Mueck, por exemplo, é atrair e gerar reações:

Comfort and discomfort are pretty broad terms. Each viewer will arrive with their own comfort/discomfort levels. The artist makes something to react to ... the viewer reacts.

People are going to respond in a different way to a figurative sculpture than they would to something abstract. There might be a certain degree of identification or empathy. They might go with that impulse, or resist it and remain objective or analytical... or have an entirely different reaction... regardless of what anyone thinks they're “supposed to experience”. I think that is as it should be.⁵¹ (MUECK, 2006)

De forma análoga, é possível pensar no impacto que estátuas vivas causam nos passantes de ruas e praças, pois num primeiro olhar parecem mesmo serem estátuas humanas em sua imobilidade, entretanto, sua real humanidade revelada em movimento, expressão e som surpreende, por vezes assusta, enfim, provoca reações diversas nos espectadores.

⁴⁸ *Mulher Grávida*, 2002 (...). Visualização da instalação com espectadora.

Foto: Mike Bruce, cortesia Anthony D’Offay, Londres,

⁴⁹ O assunto que eu mais gosto trata dos tipos americanos de família de classe média e baixa de hoje. Para mim, a resignação, vazio e solidão de suas existências captura a verdadeira realidade da vida para essas pessoas... Eu quero atingir certo realismo duro que fale da fascinante idiosincrasia do nosso tempo.

⁵⁰ Eu nunca fiz figuras em tamanho real porque isso nunca pareceu ser interessante. Encontramos pessoas em tamanho real todo dia.

⁵¹ Conforto e desconforto são termos bem amplos. Cada espectador vai chegar com seus próprios níveis de conforto/desconforto. O artista faz algo com o que reagir... o espectador reage. As pessoas vão responder de forma diferente a uma escultura figurativa do que iriam a uma abstrata. Pode haver certo grau de identificação ou empatia. Eles podem ter aquele impulso, ou resisti-lo e permanecerem objetivas ou analíticas... ou terem uma reação completamente diferente... independentemente do que qualquer pessoa pense sobre como eles “deveriam experienciar”. Acho que é como deveria ser.

3.2. Entre imobilidade (estatuário) e mobilidade (teatralidade).

Durante muito tempo o estatuário buscou representar a figura humana: “For nearly twenty-five centuries, the beauty and potency of sculpture was connected with an obsession for the free standing human form and its life-emitting properties”⁵² (BURNHAM, 1975, p. 1). Esse estatuário esteve (e ainda está) relacionado à religião, política, status social, sendo arte e cultura visual da sociedade na qual surge e é utilizado. Independentemente do uso ou sentido atribuído a este estatuário, o essencial é a representação do corpo humano:

O campo das representações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outras: a da percepção. A quase-ternidade da arte se confunde com a quase-ternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos insere no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história.(...) Digamos mais genericamente que a tentativa contínua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 73)

A representação imagética do homem pode ter como fundo ontológico o reconhecimento de si próprio como corpo. A materialidade da estátua seja a madeira, o mármore, o metal ou qualquer outra, ao representar o homem permite o reconhecimento de sua própria materialidade viva, sensível e perceptível que atua na compreensão de si e do mundo circundante.

La experiencia medial que realizamos con las imágenes (la experiencia de que las imágenes utilizan un medio) está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores: imágenes que surgen en nuestro cuerpo, como las imágenes de los sueños, a las que percibimos como si utilizaran nuestro cuerpo como medio anfitrión. La medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo. (BELTING, 2007, p. 38)

Nosotros mismos contamos con cuerpos similares en los que nos representamos *in corpore* de manera parecida a como queremos ser representados cuando nos contemplamos *in effigie*. Según Lacan, la conciencia del yo comienza en el estadio del espejo de la temprana infancia como conciencia de una imagen ante la cual el yo reacciona. Pero el yo también posee una imagen de sí mismo, a la que puede controlar en el espejo. De acuerdo con Danto, la “representación” pertenece a “nuestra esencia. Somo *ens repraesentans*”. (BELTING, 2007, p. 111)

Mas o corpo presente no estatuário material é imóvel, estático. Mesmo quando traz uma ação, a estátua material o faz paralisando a ação em um momento que lhe seja representativo, mas estático, como no Discóbolo de Míron: aí toda a potencialidade do

⁵² Por quase vinte e cinco séculos, a beleza e potência da escultura esteve conectada a uma obsessão pela forma humana ereta, livre e suas propriedades de emissão de vida.

movimento está contida em sua imobilidade, como se a ação em andamento tivesse sido paralisada num momento de seu curso. A imobilidade do movimento retido intensifica a presença material da estátua e seu apelo visual e estético.

A idealização da beleza corporal corresponde, na maioria das vezes, à representação do corpo imóvel, à escultura, como se em repouso ele inspirasse uma apreensão estética mais poderosa que em movimento. (...) Se é esse o caso, o prazer estético viria sobretudo da captura da imobilidade do corpo no cerne do seu movimento. (JEUDY, 2002, p. 58, 59).

Mesmo quando não representa uma ação específica (lançar o disco como no Discóbolo), ao representar o homem a estátua traz sempre implícita a ideia geral de ação/processo/fluxo inerente ao ser vivo representado que, mesmo aparentemente imóvel, está sempre em processos diversos de ações que envolvem seu corpo mecânico e habilidades motoras, assim como o fluxo do pensamento, seu corpo sensível/afetivo e mesmo o movimento constante de seus órgãos internos. A imobilidade humana é, portanto, apenas aparente e possível na superfície, pois um corpo vivo está sempre em atividade.

Exceto a fascinação que o corpo em repouso pode provocar, concebe-se também que essa atração liga-se à incrível presença do movimento na imobilidade. A visão prolongada de um belo cadáver comparável à escultura de um jacente, sempre nos leva a crer, apesar da evidência de sua impossibilidade, no retorno dissimulado do movimento. Toda ambivalência entre o “corpo em repouso” e o “corpo em movimento” está aí: a imobilidade e a mobilidade se contêm uma à outra nas inúmeras imagens corporais. O corpo impávido não é o símbolo supremo da beleza, sua referência originária; ele próprio só é percebido como tal na medida em que sua visão induz as imagens do movimento. (JEUDY, 2002, p. 59)

Mobilidade e imobilidade são opostos que se complementam, significam e suscitam um através do outro. “O corpo em repouso finge-se inanimado, simula a morte, tornando-se escultura; assinala, ao mesmo tempo, que a vida retornará, que ela se retira do mundo animado para se perder no mundo dos sonhos.” (JEUDY, 2002, p. 60). O estado de permanente atividade humana, confrontado com a imobilidade material morta de uma estátua, lhe confere uma vida animada no mundo dos sonhos como o fala Jeudy. Mas esse mundo dos sonhos, apartado da realidade física do mundo, ainda que suscitado também por ela, gera o receio de que o inerte se mova, ganhe vida:

There are few ideas that can be more immediately haunting than the thought of a statue coming to life, few that tap a more fundamental wish. It is one of our oldest images of the work of magic, one of our most primitive

metafictions, something capable of unsettling our accepted versions of the real.⁵³ (GROSS, 1992, p. 8)

Temer a súbita animação do antes inanimado tem relação com o mito de criação do homem (discutido no capítulo anterior, página 67), feito de argila e que vive após o sopro de vida dado por Deus, seu criador, mas também força e presença não palpável, assim, desconhecida. Mesmo na animação desejada de uma escultura, como no mito de Pigmalião que se apaixona pela estátua que esculpiu, há uma instância mágica e desconhecida, pois ela ganha vida pela concessão da deusa Afrodite: “A estátua viva não faz esquecer a morte de onde ela vem; saída das trevas, que já a tornavam tão bela, ela acede à vida, conservando os mistérios de sua origem” (JEUDY, 2002, p. 30). A representação humana não é, portanto, uma questão puramente plástica, ela reflete e resulta de questões ontológicas do homem frente à sua própria imagem, existência e origem, principalmente quando confrontado com o desconhecido.

O receio/fantasia de animação do inanimado está no confronto do ser vivo com sua representação material (não viva), nesse confronto há o reconhecimento de si como dotado de corpo, de existência, de escolhas, de memórias, de vida. Nesse encontro se desenrola uma relação mais metonímica que metafórica, em que o homem em sua individualidade se confronta consigo mesmo:

One basic premise of Jakobson’s essay⁵⁴ is that the fantasy of the statue’s animation is not elicited by a statue alone, no matter how lively its appearance, how subtle its imitation of human gesture, motion, gaze, and so on. The fantasy is not a projection of perfected mimetic illusion. Rather, it is generated by the real or imaginary situation of a living person standing before the statue. Belonging properly to neither, the idea of animation translates the relational life that emerges in the space between the two. The fantasy responds to the way one moves around or glances at the thing; the way the statue one regards accommodates one’s body, or demands that one’s body accommodate it; the fantasy reflects the way one models, attacks, or touches the statue, copes with its silence, or supplies its lacks; the idea of its coming to life is shaped by the manner in which the statue plays against one’s perception or memory of other statues, not to mention other bodies. (The fantasy in that sense is, in Jakobson’s terms, more metonymic than metaphoric, based on tropes of contiguity and contagion rather than on direct resemblance.) Whether the living person before the statue is the artist, the critic, the lover, the model, the admiring citizen, the mere passerby, or even

⁵³ Existem poucas ideias que podem ser mais imediatamente assustadoras do que o pensamento de uma estátua ganhando vida, poucas ideias que toquem um sentimento mais fundamental. É uma de nossas imagens mais antigas do trabalho de magia, uma de nossas metaficções mais primitivas, algo capaz de inquietar nossas versões aceitas do real.

⁵⁴ O ensaio a que se refere o autor é “The Statue in Puskin’s Poetic Mythology” de 1937.

Chaplin's tramp, the fantasy begins in the facing-off of statue and person, in jealousy, love, even indifference.⁵⁵ (GROSS, 1992, p. 126)

Questões assim são suscitadas ao confrontar-se com uma presença material que afeta e ativa a presença humana em sua percepção, memória e sensibilidade, em seu corpo próprio. A imobilidade, nesse sentido, não é total ausência de movimento, ela engendra movimentos subjetivos e concretos na relação que estabelece com quem percebe essa presença intensificada pela inércia.

Falar sobre o potencial de presença de uma obra é falar do potencial significativo de suas qualidades materiais e formais, como tais qualidades afetam os sentidos antes mesmo da formulação de significados. A presença material está diretamente relacionada à forma mimética de aprendizado do mundo discutida no capítulo anterior, uma forma primeira de compreensão que antecede o julgamento e se dá como que por revelação:

Para uma cultura de presença, o conhecimento é legítimo se for conhecimento tipicamente revelado. É conhecimento revelado pelo(s) deus(es) ou por outras variedades daquilo que se poderá descrever como “eventos de autorrevelação do mundo”. Como já afirmei, o impulso para esses eventos de autorrevelação nunca vem do sujeito. Se acreditamos na revelação e no desvelamento, eles simplesmente acontecem e, uma vez acontecidos, nunca podem ser desfeitos pelos seus efeitos. O “conhecimento” resultante da revelação e do desvelamento, porém, não ocorre nem necessária nem exclusivamente da maneira que, numa cultura predominantemente fundada no sentido, consideramos o único modo ontológico de ocorrência de conhecimento - ou seja, o conhecimento não é apenas conceitual. (GUMBRECHT, 2010, p. 106, 107)

No livro “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir”, Gumbrecht propõe outra forma de encarar e compreender o mundo, uma forma que não seja tão centralizada na interpretação, mas que admita o potencial significativo da

⁵⁵ Uma premissa básica do ensaio de Jakobson é de que a fantasia da animação da estátua não é suscitada por uma estátua apenas, não importa quão viva seja sua aparência, quão sutil seja sua imitação do gesto humano, movimento, olhar e etc.. A fantasia não é uma projeção de ilusão mimética aperfeiçoada. Ao invés disso, é gerada por uma situação real ou imaginária de uma pessoa viva em pé diante da estátua. Não propriamente pertencendo a nenhum dos dois, a ideia da animação traduz a relação viva que surge no espaço entre os dois. A fantasia responde ao modo como alguém se movimenta ou olha para a coisa; A forma com que alguém olha uma estátua, acomoda o corpo desse alguém, ou demanda que o corpo desse alguém a acomode; a fantasia reflete a forma com que alguém posa/modela, ataca, ou toca a estátua, lida com seu silêncio, ou preenche suas lacunas; a ideia dela tomar vida é moldada pela maneira com que a estátua joga com a percepção de alguém ou sua memória de outras estátuas, sem falar em outros corpos. (A fantasia nesse sentido é, nos termos de Jakobson, mais metonímica que metafórica, baseada em tropos de contiguidade e contágio em vez de semelhança direta.) Seja a pessoa viva perante a estátua o artista, o crítico, o amante, o modelo, o cidadão que admira, o mero passante, ou até mesmo o vagabundo de Chaplin, a fantasia inicia-se no frente a frente entre uma estátua e uma pessoa, no ciúme, amor, ou até indiferença.

percepção material da vida, de si e do mundo. Esses valores da cultura de presença foram ofuscados em detrimento da racionalidade:

Existe uma relação próxima entre a rejeição da natureza, ou a impossibilidade de considerá-la uma grandeza filosoficamente relevante, e a humanização do espírito e da mente que, segundo a tradição a partir de Descartes, é habitual considerar como um pressuposto evidente de cada especulação. Voltar a pensar sobre a natureza, significará formular de outra forma a fenomenologia do espírito. (COCCIA, 2013, p. 200)

O que Coccia e Gumbrecht propõem não é uma substituição de efeitos/cultura de sentido por efeitos/cultura de presença, ou de cultura por natureza, por assim dizer. Defendem o reconhecimento de que não há separação possível entre ambos: “Se o ‘espírito’ e a mente são algo natural, é verdade também e, sobretudo, o contrário, que *a natureza, em todos os seus graus, é capaz de produzir fatos espirituais e culturais.*” (COCCIA, 2013, p. 202).

E mais, o que pode parecer uma relação de reciprocidade é, antes, uma relação de causa e efeito: as imagens, através de sua natureza, materialidade e efeitos de presença que estimulam primeiramente os sentidos perceptivos, produzem também junto ao raciocínio lógico (porque também o estimulam) sentidos/significados. Mas os efeitos de sentido dessas imagens, as aplicabilidades socioculturais e históricas desses efeitos de sentido não produzem presença material nas imagens em questão, a não ser quando transpostos para novas imagens, onde se instalaria uma relação mimética.

Ou seja, os efeitos de presença de uma imagem participam na produção dos efeitos de sentido desta. Mas o contrário não se dá, pois os efeitos de sentido de uma imagem, por se darem posteriormente aos efeitos de presença, não podem participar da produção destes nesta mesma imagem, podem até acentuá-los, mas não constituí-los já que estes se dão a partir da materialidade da imagem em questão. Contudo, esses efeitos de sentido podem estar na construção de efeitos de presença de uma nova imagem material.

Antes de qualquer raciocínio lógico sobre uma imagem, sua materialidade revela algo sobre essa mesma imagem, suas qualidades sensíveis primeiro afetam o corpo material vivo que a percebe: “o primeiro objeto da cultura humana é o seu próprio corpo, a primeira encarnação do espírito objetivo é o corpo humano.” (COCCIA, 2013, p. 209). Portanto, frente uma presença material o corpo, sendo também presença material, é primeiramente afetado e esta afecção é também uma forma de conhecer a obra.

O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, “A estética nasceu como um discurso do corpo”. É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca, algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo, com os seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o “terreno frontal” (“*out front*”) da mente, encontrando o mundo prelinguisticamente, portanto, anteriormente não apenas à lógica como também à significação (*meaning*). (BUCK-MORSS, 1996, p. 13, 14)

Mas essa afecção perceptiva não cessa em si, ela estimula o pensamento. Não é possível separar a dimensão racional da afetiva/sensória, elas estão intrincadas e se influenciam mutuamente, nem é isso também o que a literatura sobre presença advoga, mas sim reconhecer que: “Toda experiência estética possui essa bipolaridade: confrontação com uma presença, súbita e segundo o princípio aquém (ou além) da reflexão que se rompe e se duplica; elaboração reflexiva dessa experiência a partir da lembrança”. (LEHMANN, 2011, p. 237).

Tornando a matéria inerte em arte, o escultor fabrica presenças/corpos que ocupam o espaço e se dão a perceber: “Therefore, in answer to the question ‘what is sculpture,’ Lessing asserts that sculpture is an art concerned with the deployment of bodies in space”⁵⁶ (KRAUSS, 1977, p. 3), não que a variável do tempo não seja importante e Lessing reconhece que todos os corpos existem no espaço, mas também no tempo (KRAUSS, 1977, p. 4). Assim é que:

One of the striking aspects of modern sculpture is the way in which it manifests its makers’ growing awareness that sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing. From this tension, which defines the very condition of sculpture, comes its enormous expressive power.⁵⁷ (KRAUSS, 1977, p. 5)

Neste ponto da discussão é preciso lembrar o que já está explícito na própria nomenclatura do objeto em questão: *estátuas vivas*. E se o tempo e a mobilidade passam a ser questões relevantes para os escultores modernos, eles são fundamentais para os performers de estátuas vivas que são primeiramente sujeitos vivos, a materialidade de suas “esculturas” é o seu corpo vivo, presenças vivas que ocupam um espaço público e alternam imobilidade e mobilidade numa duração de tempo.

⁵⁶ Portanto, em resposta à questão ‘o que é escultura’, Lessing afirma que escultura é uma arte preocupada com a extensão de corpos no espaço.

⁵⁷ Um dos mais marcantes aspectos da escultura moderna é a forma como se manifesta em seus criadores uma crescente consciência de que a escultura é uma peculiaridade média localizada na conjuntura entre imobilidade e movimento, tempo retido e passagem de tempo. Dessa tensão, que define a própria condição da escultura, vem seu enorme poder expressivo.

A imobilidade, mobilidade e mesmo a alternância de ambas no trabalho das estátuas vivas são teatrais/cênicas, na medida em que há um contexto, situação e desempenho sendo exibidos perante um público. Levando em conta a etimologia da palavra teatro, essa relação pode ser estabelecida:

The etymology of the Greek word *theatron*, which referred to the place where spectators sat during the performance, gives only a partial account of one component of that art. A visual art *par excellence* and an institutionalized space for voyeurism, theatre has nevertheless often been "reduced" to a literary genre, to dramatic literature, the performative aspect being considered since ARISTOTLE as accessory and necessarily subordinate to the text.⁵⁸ (PAVIS, 1998, p. 388)

Há uma encenação presente tanto na imobilidade quanto na mobilidade desses performers, considerando encenação segundo definição de Jacó Guinzburg: “para este a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência” (COHEN, 2002, p. 28). É preciso ressaltar, contudo, a predominância visual da encenação (mesmo que tenha sido durante muito tempo suplantada pelo elemento narrativo) como o faz Pavis e entender que na tríade estabelecida por Guinzburg, “a palavra ‘texto’ deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos), ou mesmo indiciais” (COHEN, 2002, p. 29).

Portanto, o “texto” e a teatralidade das estátuas vivas estão em sua visualidade que depende de um desempenho corporal tanto para imobilidade quanto para mobilidade: “‘Teatro’ é em primeiro lugar, antropologicamente, um *comportamento* (atuar, mostrar-se, desempenhar papéis, reunir-se, assistir como um participar virtual ou real), em segundo lugar é uma *situação* e só então, em última instância, *representação*” (LEHMANN, 2011, p. 398). Este desempenho corporal é a performance executada, entendendo performance como “uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2002, p. 28).

A presença que os performers instauram com a materialidade de seus corpos vivos é distinta da presença e materialidade do estatuário convencional. Sobre essa outra qualidade de presença de esculturas não vivas Michael Fried advogou em defesa de seu

⁵⁸ A etimologia da palavra grega *theatron*, a qual se referia ao local onde expectadores sentavam durante a performance, confere apenas uma noção parcial de um componente dessa arte. Uma arte visual *par excellence* e um espaço institucionalizado para voyeurismo, o teatro não obstante tem sido constantemente "reduzido" ao gênero literário, a literatura dramática, sendo o aspecto performático considerado desde ARISTÓTELES como um acessório e necessariamente subordinado ao texto.

afastamento da teatralidade. Para o autor, justamente a variável do tempo e a relação com o público estabeleciam a teatralidade em esculturas minimalistas (as quais chamava de literais):

The literalist preoccupation with time – more precisely, with the *duration of the experience* – is, I suggest, paradigmatically theatrical, as though theater confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of *time*; or as though the sense which, at bottom, theater addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, *simultaneously approaching and receding*, as if apprehended in an infinite perspective...⁵⁹ (FRIED, 1998, p. 167)

Para Fried, a presença e a instantaneidade de apreensão de uma obra a afastaria da teatralidade:

It is this continuous and entire *presentness*, amounting, as it were to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of *instantaneousness*, as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it. (Here it is worth noting that the concept of interest implies temporality in the form of continuing attention directed at the object whereas the concept of conviction does not.) I want to claim that it is by virtue of their presentness and instantaneousness that modernist painting and sculpture defeats theater.⁶⁰ (FRIED, 1998, p. 167)

Os discursos de Krauss e Fried se contrapõem ao falarem ambos de esculturas modernas, mas o que parece fora de questão é que “a large number of postwar European and American sculptors became interested both in theater and in the extended experience of time which seemed part of the conventions of the stage”⁶¹ (KRAUSS, 1977, p. 204). Assim, teatralidade e escultura se aproximam num movimento duplo: as esculturas materiais buscando elementos teatrais, mas também o teatro buscando elementos esculturais de encenação.

No que tange aos elementos esculturais de encenação, isso fica evidente na prática de estátuas vivas em que sujeitos encenam estátuas. Caso notório dessa

⁵⁹ A preocupação literalista com o tempo – *mais precisamente, com a duração da experiência* – é, eu sugiro, paradigmaticamente teatral, como se o teatro confrontasse o espectador, e assim o isolasse, com o infinito não apenas da objetividade mas também de *tempo*; ou como se o sentido o qual, no fundo, o teatro visasse fosse um sentido de temporalidade, de tempo que passa e que vem, *simultaneamente aproximando-se e afastando-se*, como se preso em uma perspectiva infinita...

⁶⁰ É essa contínua e inteira *presentidade*, correspondendo, como se fosse para a criação perpétua de si que se experimenta como uma espécie de *instantaneidade*, como se apenas um fosse infinitamente mais vivo, um único infinitamente breve instante seria suficiente para ver tudo, para experimentar o trabalho em toda a sua profundidade e plenitude, para ser eternamente convencido por ele. (Aqui vale a pena notar que o conceito de interesse implica temporalidade na forma de contínua atenção dirigida ao objeto que o conceito de convicção não faz.) Eu quero dizer que é em virtude de sua presentidade e instantaneidade que a pintura e escultura modernistas derrotam o teatro.

⁶¹ um grande número de escultores Europeus e Americanos do pós-guerra tornaram-se interessados tanto no teatro quanto na experiência estendida de tempo os quais pareceram parte das convenções do palco.

aproximação são as “Living Sculptures” de Gilbert & George, artistas ingleses que, em 1969, fizeram “(...) ritualized enactments of English good manners—in order to become ‘living sculptures’”⁶² (GREEN, 2001, p. 142). Esse trabalho específico tem acentuada semelhança visual com o das estátuas vivas aqui analisadas.

Figura 59 – Esculturas vivas dos performers Gilbert & Georg.



PROJECT 3: Gilbert & George present *The Singing Sculpture* at the Art Gallery of New South Wales as part of their project in 1973.⁶³

Fonte: Kaldor Public Art Project, 1973.

Disponível em: <http://kaldorartprojects.org.au/project-archive/gilbert-george-1973> Último acesso: 02/02/2017, às 17:43.

Outra aproximação entre teatro e escultura está no estatuário móvel de Etienne Decroux, uma das categorias de atuação que desenvolve a partir da mimese corpórea:

In this system, the body, the whole muscular system, portrays thought. It portrays the continuity of thought. I said that thought was immobile, in a manner of speaking, but it grows. Because it is movement in place, it does not take too much to imagine that there will be a kind of shifting, the head which inclines to the right side and creates a kind of pressure. Something is happening inside the head, and what is interesting in the art of mime is to show what happens in the mind and not just show what is happening in the outside world. The mime inclines his head further than he had before. But that is not enough. As the interior tendency continues he inclines the neck, he inclines the chest, he inclines the waist, the pelvis, the legs, and there he is, in an area of imbalance so acute that he feels on the edge of falling. One makes beautiful things with mobile statuary, things so beautiful that it is in this category that we have the most success. There is even a morality which derives from the statuary: it is [the importance of] continuity. What is a thing that does not continue? It's a thing that will not finish. What is a thing which will not finish? It's a thing that does not exist. If it does not exist, it has never, so to speak, existed. For a circumference earn the right to be called a

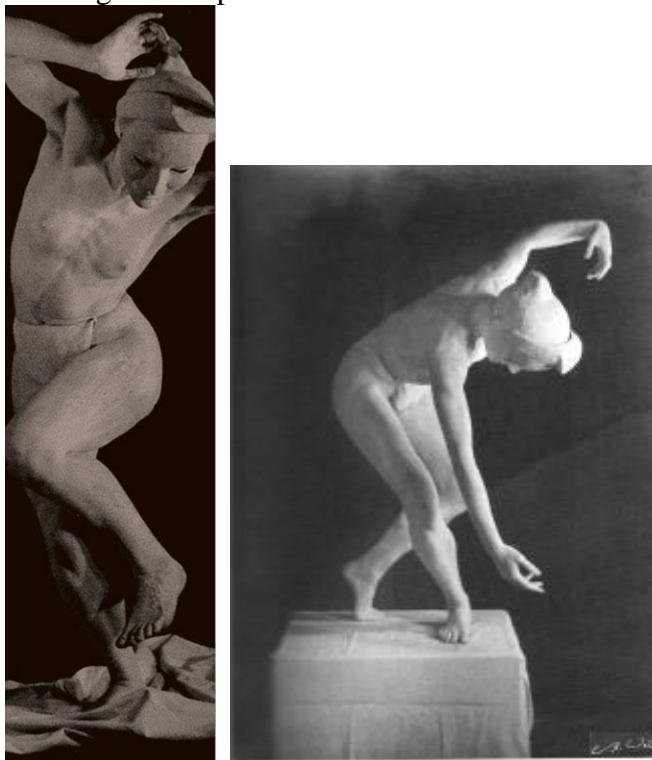
⁶² (...) encenações ritualizadas de boas maneiras inglesas – de modo a tornarem-se “esculturas vivas”.

⁶³ PROJETO 3: Gilbert & George apresentam *A Escultura Cantante* na galeria de arte de da Nova Gales do Sul como parte de seu projeto em 1973

circumference, the compass must finish the circle. Until then, it is not a circumference.⁶⁴ (DECROUX in LEABHART, 2000/2001, p. 101)

Figura 60 – Fotografia de performance mimética de estátua viva.

Figura 61 – Fotografia de performance mimética de estátua viva.



Fonte: Fotos de Etienne Bertrand Weill (?).

Disponível em: <http://movimentonetto.wordpress.com/category/immagini/> Último acesso: 07/02/2017, às 17:45.

Essa relação de aproximação, na verdade, se estende historicamente, pois ambas as artes são visuais (lembrando que Pavis define o teatro como arte visual por excelência) e partem da esfera de existência humana: “O *teatro* consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram simplesmente imaginados” (BRECHT, 1978, p. 100, 101).

⁶⁴ Neste sistema, o corpo, todo o sistema muscular, representa o pensamento. Ele representa a continuidade do pensamento. Eu disse que o pensamento era imóvel, maneira de falar, mas ele cresce. Porque ele é movimento em espaço não custa muito imaginar que haverá um tipo de mudança, a cabeça que se inclina para a direita e cria um tipo de pressão. Algo está acontecendo dentro da cabeça e o que é interessante na arte da mímica é mostrar o que acontece na mente e não somente mostrar o que está acontecendo no mundo exterior. O mímico inclina sua cabeça mais do que havia feito antes. Mas isto não é o bastante. Como a tendência interior continua ele inclina seu pescoço, ele inclina o peito, ele inclina a cintura, a pélvis, as pernas, aí está ele, numa área de desequilíbrio tão aguda que ele se sente à beira de cair. Pode-se fazer coisas lindas com o estatuário móvel, coisas tão bonitas que é nessa categoria que tivemos o maior sucesso. Há mesmo uma moralidade que deriva do estatuário: esta é [a importância da] continuidade. O que é uma coisa que não continua? É uma coisa que não irá terminar. O que é uma coisa que não irá terminar? É uma coisa que não existe. Se não existe, nunca existiu. Para uma circunferência ganhar o direito de ser chamada circunferência, o compasso deve terminar o círculo. Até então, ela não é uma circunferência.

E não se pode crer em uma linguagem artística pura que não dialogue em alguma instância com as demais, justamente porque todas partilham este mesmo fundo de humanidade. Não é teatral, dramática e expressiva a escultura de Laocoon? Esta escultura dá nome à obra de Lessing, na qual ele define estátuas como corpos dispostos no espaço assim como no tempo.

Figura 62 – Escultura Laocoon.



Fonte: KLEINER, 2011, p. 153

Essas variáveis (tempo e espaço) constituem e afetam qualquer obra de arte, mas não da mesma forma. Quando se pensa na encenação (tríade composta por atuante, texto e público) da estátua viva, o tempo decorrido é vital para a própria encenação. O tempo de imobilidade é instigante e atrativo ao público, é nesse ponto em que os performers estabelecem relação com o estatuário tradicional (imóvel); e mesmo o movimento acontece no tempo. A distinção primordial, entretanto, é que as estátuas vivas são sujeitos vivos!

A presença que estes corpos instauram é, portanto, diferente da presença de estátuas materiais. Os performers são os atuantes da encenação de estátuas e sua presença cênica (visual) e mesmo imóvel já torna clara a sua intenção de atuação:

“Todos os que falam da imobilidade do ator insistem neste ponto: a imobilidade não é *ausência* de movimento, mas *miniaturização* do movimento, da dança, da partitura” (BARBA, 2009, p. 126). A imobilidade cria de pronto a expectativa pelo movimento, pois ambos são opostos, mas complementares, principalmente quando têm como suporte um corpo vivo.

É interessante ressaltar que Michael Fried enxerga antropomorfismo no que chama de arte literalista: “I am suggesting, then, that a kind of latent or hidden naturalism, indeed anthropomorphism, lies at the core of literalist theory and practice”⁶⁵ (FRIED, 1998, p. 157). Parece surpreendente enxergar antropomorfia em trabalhos minimalistas como o de Robert Morris: “É fascinante constatar a que ponto a *dimensão* do corpo humano pôde se achar implicada – e cada vez mais sutilmente – na produção dos artistas americanos desse movimento não obstante explicitamente geométrico” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 124). Contudo, essa relação realmente pode ser feita, mas não está explícita:

Qual é, pois, o estatuto de tal “antropomorfismo”? Compreende-se que ele só chega à *dimensão* humana como *questão* colocada pela forma ao espectador que a olha, e que aliás pode muito bem não vê-lo ou reconhecê-lo pelo que é realmente, isto é, ao mesmo tempo apresentado e latente, porque *indicialmente* presente. (...) Assim, o antropomorfismo de todas essas obras deve ser compreendido como uma relação *indicial* posta em jogo: ainda que tivesse o valor de um autorretrato, nenhuma concessão terá sido feita à imagem imitativa no sentido corrente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 123, 124)

Mesmo não sendo explícita, a relação com o homem se estabelece indicialmente pela a marca de sua presença, uma presença humana é evocada por questões como a escala das obras, o aparente oco das formas que suscitam a ideia de um “dentro” (FRIED, 1998, p. 156), o próprio escultor/homem, tudo isso revela o fundo de presença humana do estatuário como um todo.

A estatura, caráter essencial das estátuas, é o estado de manter-se de pé (*stare*), e é algo que se diz primeiramente dos homens vivos, para distingui-los do resto da criação – animais, coisas – que se move, que rasteja ou simplesmente é colocado diante de nós. A estatura se diz dos homens vivos, apumados, e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere portanto, fundamentalmente, à escala ou à *dimensão humana*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 122)

⁶⁵ Estou sugerindo, então, que uma forma de naturalismo latente ou oculto, de fato antropomorfismo, encontra-se no cerne da teoria e prática literalista.

3.3. Silêncio e gesto: os recursos cênicos das estátuas.

As estátuas vivas não fazem teatro, mas há teatralidade em sua encenação imagética. Não se trata de uma peça teatral, de uma história narrada, mas de um desempenho corporal que é potencializado também pela ausência de literatura dramática, que prevaleceu e ainda prevalece em muitas encenações, como Pavis afirmou acima. Mas a ausência de literatura dramática não quer necessariamente significar ausência de texto, levando em conta a definição de Ginzburg e a iconicidade presente no desempenho desses performers, ainda se pode falar de encenação. O texto que apresentam é um texto visual/imagético/icônico, uma performance que se desenrola no espaço e tempo presentes de atuação.

O silêncio dessa encenação acentua a presença e desempenho corporal dos performers, potencializa sua exposição como meio expressivo, mas é também presença em si e não ausência de palavras/sentido ou distanciamento. “Presença (*meyen* em grego = dizer) e silêncio (*mutus* em latim = mudo) se enrolam no mesmo acontecimento de linguagem: o significar” (ORLANDI, 1997, p. 73). Portanto:

O silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são activos e significantes, o discurso não pode existir sem a sua ligação mútua. O silêncio não é um resíduo, uma escória a ser rejeitada, um vazio a preencher, mesmo quando a preocupação do demasiado cheio da modernidade se esforça incansavelmente por erradicá-lo para induzir uma permanência sonora. Da mesma forma que uma mímica ou gesto, ele não incarna uma súbita passividade da língua, mas sim um registro activo do seu uso. Participa da comunicação no mesmo plano da língua e das manifestações do corpo que a acompanham. A palavra tem mesmo mais dificuldade em passar sem o silêncio do que o inverso. (LE BRETON, 1997, p. 17)

Mas o “dizer” desses performers não se dá através de palavras e sim através de seu corpo em silêncio. Ambos, corpo e silêncio, acentuam mutuamente suas presenças e significam, pois: “O silêncio do sentido torna presente não só a iminência do não-dito que se pode dizer mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido” (ORLANDI, 1997, p. 72). Portanto, o silêncio é vital para a significação e segundo Orlandi, ele é, na verdade, fundante:

Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo.
O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Este gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente. (ORLANDI, 1997, p. 29)

Assim, o “dizer” das estátuas vivas em permanente silêncio não é algo apreensível de pronto, retido ou distinto porque não está submetido à disciplina ou sedentarização. O “movimento do sentido” na prática de estátuas vivas é livre porque é silêncio, porque não se utiliza das palavras que “representam já uma disciplinarização da significação ‘selvagem’ do silêncio” (ORLANDI, 1997, p. 56).

Aqui ele é constante, não é fundo de significação da linguagem verbal, ele significa por si só também de forma ininterrupta: “o silêncio significa de modo contínuo, absoluto, enquanto que a linguagem verbal significa por unidades discretas, formais” (ORLANDI, 1997, p. 48, 49). Não há sentido acabado, mas em permanente movimento e transformação:

É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. É o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta. (ORLANDI, 1997, p. 49)

E não se pode dizer que os performers de estátuas vivas intentem transmitir um significado ou sentido específico, eles oferecem seu desempenho corporal e imagético como habilidade performativa que possuem. Não se trata de transmitir uma mensagem, mas de mostrar, mostrar-se em performance na medida em que isso atraia público. A prática não tem, portanto, um sentido específico e definido, ela é, como o silêncio, sentido em si, em atuação, em fazer, ela é performativa⁶⁶ tanto quanto é o silêncio na constituição da prática. Assim, ele não está para ser interpretado, mas pode ser compreendido (ORLANDI, 1997, p. 51), e compreendê-lo é “conhecer os processos de significação que ele põe em jogo” (ORLANDI, 1997, p. 52) e, além dos muitos processos de significação possíveis, o essencial parece ser estabelecer o corpo em performance como significante principal da prática.

Para esses processos abertos (e ainda mais abertos pelo silêncio) é também preciso levar em conta os espaços em que se apresentam. A Praça do Ferreira e a Avenida Beira-Mar são locais de intenso trânsito de pessoas, comércio abundante e variado, têm sonoridade múltipla com ritmos e tons diversos; no meio dessa confusão

⁶⁶ A etimologia da palavra refere-se ao latim “forma”, que significa em português “forma”, “aparência”, “caráter”; o verbo a ela pertencente significa “dar forma”, “representar”, “ilustrar”. Na perspectiva etimológica, o conceito de performatividade refere-se ao processo de apresentação do corpo em sua forma e cunho, processo esse que está ligado ao surgimento de um ser humano. Performatividade relaciona-se assim também, do ponto de vista etimológico, a encenação e representação do corpo. (WULF in BAITELO JUNIOR et al (org.), 2006, p. 49)

sonora estão as estátuas vivas, imóveis e silenciosas: “(...) primitivamente *sileo* não designava propriamente ‘silêncio’ mas ‘tranquilidade’, ausência de movimento ou ruído” (ORLANDI, 1997, p. 35). Neste ambiente, constituem lugar de parada tanto de seus corpos imóveis quanto dos transeuntes que se sentem atraídos, a aparente calma expressa em suas imagens se contrapõe à euforia do comércio, dos afazeres dos passantes, e do imperativo de tudo dizer:

A modernidade transforma o homem em lugar de trânsito destinado a receber uma mensagem infinita. Impossível não falar, impossível calar, a não ser para escutar... A força significante da palavra desacredita-se ou enfraquece perante o imperativo de dizer, de dizer tudo, de que nada fique por dizer, de que reine uma transparência impecável que não possa deixar em suspenso nenhuma zona de segredos, nenhuma zona de silêncio. (...) A proliferação técnica da palavra torna-a inaudível, intermutável, desqualifica a mensagem ou exige uma atenção especial para a ouvir, por entre os outros sons que a envolvem ou a confusão de sentidos das nossas sociedades. (LE BRETON, 1997, p. 14, 15)

Na simplicidade de sua exposição silenciosa e imóvel as estátuas vivas atraem o público e convocam à partilha de seu silêncio e parada, ainda que rodeadas por uma paisagem sonora múltipla e por um trânsito de pessoas intenso, prevalecem seus opostos. E isto é tanto mais interessante, ou mesmo pode ser tão mais eficaz, justamente por acontecer num meio ruidoso; ao cidadão, uma fuga em seu próprio espaço, ao cidadão, uma reserva de silêncio concomitante ao barulho de metrópole. Para os transeuntes em seu percurso, esse pode ser um momento de pausa, ainda que rápido ou ainda que tenha como simples motivação a expectativa por um deslize que leve ao movimento da estátua.

O homem em vida está sempre rodeado de sons e produzindo sons, sua própria locomoção no espaço e órgãos internos emitem sons. As estátuas vivas reduzem sua locomoção e emissão de sons próprios ao mínimo que lhes é possível em sua habilidade performativa. Assim como mobilidade e imobilidade são opostos complementares, som e silêncio também o são. Da mesma forma que a mobilidade é característica do homem vivo, a emissão de sons também é. E o silêncio absoluto, igualmente a imobilidade absoluta, só se concebe no que não vive. Ele, portanto, também está presente nessa prática como fundo essencial humano, como oposto essencial do que vivo, emite sons. Na prática de estátuas vivas, “o silêncio não é apenas uma certa modalidade de som, é principalmente uma certa modalidade de sentido” (LE BRETON, 1997, p. 143).

Mas as estátuas vivas se movimentam e gesticulam, nesse ponto pode ser possível encarar seus diversos gestos como substitutos da palavra, linguagem não-verbal, quebras de seu silêncio, como formas outras de significar precisamente.

É preciso insistir que a matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não-verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação.

Essa diferença de natureza pode ser melhor pensada se considerarmos a articulação entre gesto e silêncio, enquanto expressividade.

Também a gestualidade está orientada pela fala. Quando alguém se pega em silêncio, se rearranja, muda a “expressão”, os gestos. Procura ter uma expressão que “fala”. É a visibilidade (legibilidade) que *se* configura e *nos* configura. A linguagem se constitui para asseverar, gregarizar, unificar o sentido (e os sujeitos). (ORLANDI, 1997, p. 36).

O gesto comum a todas as estátuas vivas é o agradecimento que pode ser bem simples: uma mera inclinação da cabeça como o faz Carlos (estátua de Bin) e muitas vezes também Fabrício (com sua estátua de “Surfista Prateado”), um sorriso ou sinal manual de “legal” como o faz Chiquinho (estátua Boquinha); mas o agradecimento também pode ser elaborado, como a grande reverência fluida de Geilson (estátua prateada), ou ainda uma pequena reverência seguida de movimentação, como o tocar sanfona que Fabrício executa com a estátua viva de Luiz Gonzaga e o movimento robótico de Roberto (estátua de Lampião) e outros gestos que apresenta com os adereços de seu personagem.

De facto, existe toda uma retórica de gestos e um culto da “dicção” como *signos* que contribuem para substituir uma linguagem por uma outra linguagem, sem, contudo, chegar a fugir ao sistema discursivo tradicional. Os gestos “falam” aos olhos como as palavras falam aos ouvidos; quer dizer que não alteram o sistema da representação; resumem-se a transferi-lo. (RYKNER, 2004, p. 233).

Nesse momento específico da encenação, uma mensagem clara está sendo transmitida: um agradecimento expresso pela reverência corporal. Aí existe realmente a quebra do silêncio e uma comunicação direta com o público através da linguagem não-verbal, mas corporal. Trata-se mesmo de uma espécie de pantomima, pois o objetivo é falar com o público, ainda que não verbalmente: “Através do seu próprio despojamento, a pantomima reproduz a caminhada da linguagem: uma e outra constroem, palavra após palavra ou gesto após gesto, uma continuidade linear que não pode restituir a instantaneidade da sensibilidade” (RYKNER, 2004, p. 237).

Na movimentação das estátuas vivas está sua marca de corpos vivos que interagem. Interação fundamental para o trabalho destes performers porque é a partir dela que tiram seu sustento. O momento é o de uma troca: o imóvel se mexe e se

relaciona com público (tira fotos, entrega mensagens ou pirulitos, etc.) porque este pagou para isso. Mas a questão não é tão simplória. O público não doa por caridade simplesmente, antes de contribuir financeiramente, o público recebe algo, o aceita e então retribui (MAUSS, 2003).

O que recebe é a performance de uma estátua viva em sua imobilidade e silêncio (características que aproximam o performer do estatuário), a aceitação está na parada, aproximação e apreciação, aí se inicia a troca (receber). A retribuição está na contribuição financeira não necessariamente estipulada (retribuir). À esta retribuição advém uma outra (receber-retribuir/dar): a da estátua viva que se mexe em agradecimento. É uma troca que estabelece um ciclo contínuo entre performer e público, ambos dando, recebendo e retribuindo.

Não se pode diminuir a importância da retribuição financeira para os performers, isso lhes assegura a vida material, mas, igualmente, não se pode diminuir seu trabalho à mera questão pecuniária, pois eles não pedem doações, nenhum deles. Ao contrário, eles oferecem seu trabalho e esperam receber por ele. É uma troca. E não se trata de um serviço necessário pelo qual se paga tendo sido a necessidade satisfeita, não se trata de um interesse no sentido de “busca individual do útil” (MAUSS, 2003, p. 306), sequer é bem material... Nesse sentido, tem-se mesmo uma troca, um acordo de aceitação mútua e voluntária que não se restringe ao dinheiro, pois para olhar e mesmo se aproximar não é necessário pagar. A contribuição estabelece esse acordo de troca, mas em nenhum momento este acordo é imposto, embora seja a conduta esperada.

Contudo, os gestos das estátuas vivas não aparecem apenas no curso de sua movimentação para agradecimento, quando há, em certo sentido, quebra de silêncio para uma comunicação direta e efetiva com o público: agradecer. Eles estão presentes também na imobilidade, como movimentos retidos, paralisados no meio de seu curso, como no Discóbolo de Míron, como o Lampião no trato com suas armas (a estátua e seus adereços), Geilson e seus braços imóveis, mas a ponto de iniciar sua elaborada reverência e Fabrício com os braços também em posição retida, esperando pelo momento de interação com o público, tendo à sua frente (em baixo do banco) a sanfona que por vezes usa como instrumento em sua movimentação de Luiz Gonzaga.

Figura 63 – Estátua de Lampião em posição estática na Avenida Beira-Mar.

Figura 64 – Estátua prateada em posição estática na Avenida Beira-Mar.

Figura 65 – Estátua de Luiz Gonzaga em posição flutuante na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2013 e 2014, respectivamente).

Mesmo quando não se trata de uma ação retida os performers apresentam gestos. Muitas vezes é preciso escolher uma posição mais confortável para permanecer mais tempo imóvel. E há os que não possuem mesmo uma movimentação e gestos estáticos mais elaborados, como Carlos (estátua de Bin) e Chiquinho (estátua Boquinha) que, ainda assim, apresentam gestos: o primeiro com sua placa emblemática da personalidade tanto do performer como da figura célebre que apresenta e Chiquinho com seus braços invariavelmente pra trás, à espera do público para interagir e expor sua característica careta. Os gestos são diferentes, mas todos se caracterizam pela espera estática e a expectativa de que esta desperte no público a interação e contribuição.

Figura 66 – Estátua de Bin em posição estática na Praça do Ferreira.

Figura 67 – Estátua prateada em posição estática na Avenida Beira-Mar.



Fonte: Ângela Vieira Soares (2014).

Incide, uma vez mais, o homem e seu corpo como suporte dos gestos e meio de interpretá-los. “Em particular, convirá dar um lugar de importância ao corpo, à sua aptidão para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns nos outros” (GIL, 1997, p. 32). Os gestos, não podem ser isolados em unidades ou apartados do todo corporal que é seu suporte, pois “todo o ‘volume’ que forma uma ‘unidade gestual’ supõe e implica sempre a presença do corpo todo” (GIL, 1997, p. 40), também não há como pensa-los separados do contexto em que se situam, no caso, as estátuas vivas.

Sem dúvida que o contexto reduz a polissemia dos gestos. Mas não é suficiente para a singularizar, e não poderia totalizar as unidades gestuais sem a ação de um fator que intervém fora de qualquer estrutura: o afecto. A afectividade é o modulador global que integra uma multiplicidade de segmentos numa sequência individuada: tem a propriedade de abarcar um conjunto numa totalidade – uma forma – singular. (GIL, 1997, p. 41, 42)

Assim, os gestos das estátuas vivas em sua imobilidade não têm significados específicos, não comunicam uma mensagem específica nem tem relação de interação direta com o público. A interpretação é aberta aos apreciadores, pois o momento de mobilidade propriamente, de interação com o público e de comunicação direta de agradecimento só acontece mediante contribuição financeira; mas ela também não é imposta nem necessária, pois o essencial à prática é o corpo em performance como sentido e intenção em si. Os gestos em imobilidade das estátuas vivas, como o silêncio, se enquadram num fluxo de sentido, sua iconicidade reforça esse fluxo pelo seu caráter de analogia.

Esta plasticidade do corpo, a sua capacidade, estabelecida sobre as suas próprias articulações, para se articular à própria articulação da linguagem, faz dele uma infra-língua. O gesto é simultaneamente significante e significado – um significado-significante, não um significante-significado à maneira de qualquer operador lógico universal e abstracto que criaria umas *ars mathematica*; assim oferece ao corpo um outro tipo de universalidade, a de uma “lógica do sentido” que lhe permite operar as passagens de um código a um outro sem ter recurso a uma grelha transcendente. (GIL, 1997, p. 45)

Por isso, para Agamben, o gesto está na esfera da ação, mas não significa nem agir, nem fazer (AGAMBEN, 2008, p. 12), é um meio sem finalidade, “*a exibição de uma medialidade, um tornar visível um meio como tal*” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Lehmann aprofunda a ideia do autor a partir desta última citação:

Nessa descrição, que segue Walter Benjamin, o corpo, em seu modo de ser gestual, se manifesta como uma dimensão na qual tudo permanece como “potência” no “ato”, um “meio puro” (Mallarmé). O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquecem o real do espaço, do tempo e do corpo. (LEHMANN, 2011, p. 342)

Portanto, o gesto primordial das estátuas vivas é de se exporem, mostrarem seus corpos em imobilidade (que é em si, um gesto), a mobilidade caracterizando-se pela troca com o público e dependendo das habilidades corporais e pessoais de cada performer.

The act of “showing that you are showing” is a feature of many presentational performances, including the popular entertainment and Asian traditions so admired by Brecht, as well as certain types of everyday performance. Brecht often cited fairground ballad singers, acrobats, Chinese actors, comedic performers as well as law-court witnesses as sources of inspiration for his “theatre of demonstration”.⁶⁷ (MUMFORD, 2009, p. 59)

Esse é o gesto que mais interessa nas estátuas vivas, o de mostrar suas performances no que são, em sua simplicidade, imobilidade e mobilidade, sendo nítido e essencial o próprio gesto de mostrar (BRECHT, 1978, p. 80). Em sua teoria teatral, o gesto (*gestus*) é de vital importância para Brecht: “Por ‘gesto’ não se deve entender simples gesticular, não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais” (BRECHT, 1978, p. 193). Assim, a performance de estátua viva pode ser entendida como um gesto, uma atitude global. Mas o termo tem conotações variadas na teoria do autor, sendo uma delas vital:

⁶⁷ O ato de “mostrar que está mostrando” é uma característica de muitas apresentações performáticas, incluindo o entretenimento popular e tradições asiáticas tão admiradas por Brecht, assim como certos tipos de performances diárias. Brecht frequentemente citava cantores de baladas de feiras, acrobatas, atores chineses, comediantes assim como testemunhas de tribunal como fontes de inspiração para seu “teatro de demonstração”.

To cut a long word game short, we find Brecht using Gestus in a rather slippery way throughout his writings to mean one or all of the following: social (ized) gesticulation as opposed to psychological facial expression; contextualized and alterable comportment; and the rhetorical crafted gestures of a performer. From the late 1920s Brecht repeatedly combined these meanings, contriving a rich amalgam of ideas that formed the core of his political theatre. To ‘show the Gestus’ came to mean to present artistically the mutable socio-economic and ideological construction of human behaviour and relations.⁶⁸ (MUNFORD, 2009, p. 54)

O gesto social tem relação direta com a ideia de gesto global, uma atitude emblemática do tempo e espaço históricos a que pertencem, para o autor: “Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 1978, p. 84). O trabalho dos performers de estátuas vivas é um gesto social, pois resulta e reflete a sociedade em que se insere. Os performers se definem como artistas, mas estão à margem desse campo legitimado, eles também se definem como trabalhadores, estando também à margem dos dispositivos legais de regulamentação trabalhista. Sua prática tem historicidade e é representativa da atual cultura popular de rua em Fortaleza, e da exclusão dos diversos sistemas de poder e saber.

Sua prática, que é seu trabalho e fonte de renda é um gesto estético em si, como discutido acima, mas é também social:

O gesto de trabalhar é, sem dúvida, um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a Natureza, é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens. (...) O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade. (BRECHT, 1978, p. 194).

A prática de estátuas vivas é então um gesto estético de exposição do performer que, em sua performance, exhibe mais que a si mesmo e suas habilidades corporais, o que se pode ver exposto é, mais que um indivíduo isolado, o ser humano em sentido geral. Nesta exposição também está presente uma relação social de troca que engloba o simbólico (imagem do performer em sua iconicidade) e o pecuniário, sendo também uma relação social que ilustra a sociedade e seus valores. Em certo sentido, trata-se de uma resistência aos valores dessa sociedade no que tange às expectativas que se tem dos setores marginalizados, pois estes performers que tem baixa escolaridade,

⁶⁸ Para cortar um longo jogo de palavras, encontramos Brecht usando Gestus de forma escorregadia em seus escritos, significando um ou todos que seguem: social (izada) gesticulação, opondo-se à expressão facial psicológica; comportamento contextualizado e modificável; e os gestos retóricos do ofício de performer. A partir do fim de 1920, Brecht repetidamente combinou esses significados, maquinando um rico amálgama de ideias que formaram o cerne do seu teatro político. “Mostrar o Gestus” veio significar mostrar artisticamente a construção socioeconômica e ideológica mutável do comportamento humano e relações.

origem humilde e histórico de privações de diversas ordens, se definem como artistas e ganham seu sustento fazendo aquilo que gostam e que acreditam levar prazer também aos outros.

Talvez não fosse de se esperar, levando em conta suas trajetórias de vida, que optassem por se tornar “artistas”, mas mesmo diante de enormes dificuldades, dentre elas até mesmo o não reconhecimento e legitimação, eles fazem de sua prática seu trabalho, e de seu trabalho um prazer compartilhado com o público, eis porque se trata de um gesto social e mais que isso, um gesto também político baseado num saber que não se sabe, baseado em apropriações não refletidas do próprio campo legitimado da arte. A não consciência desses fatores não interfere na potência de seu trabalho, de seu gesto. Ao contrário, talvez lhe confira maior força e potência porque se desvincula e não se subordina aos regimes de verdade, poder e saber a que se está comumente submetido.

CONCLUSÃO

Todos os capítulos, cada um com seu objetivo específico, tratam das estátuas vivas como prática alicerçada num saber também prático que tem a mimese como base (capítulo 2). Justamente o alicerce de seu fazer e saber é o que parece não possibilitar a legitimação dos performers e suas performances como arte, quando se entende que há um “mundo da arte” legitimador, quando se entende que houve uma separação histórica que interferiu conceitualmente no entendimento deste termo em relação à sua origem etimológica que abrange também o técnico, o manual e, principalmente, o não conceitual, o saber-fazer em relação ao saber-conceituar; ou seja, houve também uma transformação na ordem e legitimação dos diferentes saberes. Tudo isso faz com que esta expressão performática seja, academicamente, posta à margem da arte assim como está também à margem do trabalho legalmente legitimado e reconhecido.

Contudo, também busquei mostrar como estes performers, mesmo à margem, se utilizam de recursos estéticos e propõem imagens cujas apreciações podem ser da ordem estética, entendendo-a como não limitada ao campo da arte legitimada.

Na verdade, os performers de estátuas vivas se apropriam não só de recursos estéticos na produção de suas imagens, eles se apropriam de recursos, imagens e conceitos artísticos: eles se apropriam primeiramente da noção artística de estatuário humano, recriam e performam em cima dessa noção tão bem estabelecida e aceita como arte; expõem seus corpos como imagens estéticas resultantes do processo mimético de criação reproduzindo em suas performances imagens humanas: “Essas e outras formas de representação tocam em questões de autoconcepção humana. Sem imagens de nós mesmos, o que quer dizer sem representações de nós mesmos, somos ininteligíveis para nós mesmos” (WULF, 2013, p. 32). As estátuas vivas tencionam questões de fundo ontológico humano como os pares de opostos elencados: vivo x morto, móvel x imóvel (capítulo 3)... Estas questões não aparecem nos discursos dos performers, pois seu saber é aquele que não se sabe (capítulo 1), mas nem por isso inexistem, ao contrário: se encontram em suas performances quando examinadas além da superfície aparentemente simplória e medíocre, para algumas linhas de pensamento artístico...

A questão chave parece ser mesmo essa: a apropriação, um movimento de recorte e colagem que parte de esferas diversas, do erudito ao popular, do estatuário ao

cênico, do imóvel ao movente, do silenciar e comunicar... A partir da apropriação entra em cena o seu “saber-fazer com” (página 50), suas táticas de criação/recriação cênicas, seus modos de utilização em prática e exibição que constituem sua performance enquanto *savoir faire* (página 23) e que me permitiram tratar do assunto tomando como base a cultura popular. Então porque não falar de uma arte popular? Se justamente a cultura popular se relaciona com o não oficial como disse Peter Burke (página 51)?

O objetivo desses performers é leve e simples: agradar o público e daí tirar seu sustento. Não é importante para eles defenderem seu trabalho dentro de um campo legitimado e reconhecido. Ainda que se definam como artistas, eles não procuram uma defesa para além de sua auto-definição, não lhes é importante, pois o que importa mesmo é seu fazer que garante sustento e satisfação advinda do próprio fazer. As definições teórico-conceituais não pertencem ao seu saber-fazer, elas são de outro universo do qual não participam e nem parecem ter interesse em participar. Nenhum dos performers mostrou qualquer preocupação com isso e sequer circulam pelos equipamentos culturais e artísticos disponíveis na cidade, nem como atuantes nem como espectadores. Seu universo de atuação é mesmo outro, assim como seu público é também outro: a rua, a praça, o povo em geral, o popular.

Pode-se pensar que são homens alienados, mas depois de tudo exposto: será mesmo? Ou será que estes performers vão no sentido inverso, sub-repticiamente confrontando expectativas e valores tão bem firmados e tão pertencentes à uma parcela da sociedade, tais como a arte?

As muitas questões permanecem abertas para a reflexão.

O meu intuito com este trabalho é justamente tencionar questões a partir da análise do que se pode encontrar, sob diversas formas que não só as estátuas vivas, todos os dias nas ruas, principalmente quando me vi confrontada, enquanto atriz/performer, com experiências extremamente potentes no que se refere à arte e meu próprio fazer. Não há como dissociar a esfera pessoal, pois foi ela o mote de toda a pesquisa. Entretanto, por acreditar no que vivi (e que permanece vivo como experiência) e no que vi pessoas experienciarem nas diversas idas a campo que me propus, especialmente nesta conclusão, questionar o lugar que lhes é relegado.

O lugar de minha fala, a academia, a minha formação artística... Tudo isso não me impede de enxergar diferenças explícitas quanto ao acabamento, estilo, forma...

Entretanto, nenhuma delas foi impedimento para a experiência que vivi como público de estátuas vivas. Elas se refletem e continuarão a refletir no meu próprio trabalho, seja acadêmico ou artístico. Elas são o motivo da pesquisa e da reflexão sobre o que é a arte, qual seu alcance, seu público, sua efetividade política...

O que parece certo após toda a análise percorrida é que os performers de estátuas vivas se oferecem em performance e propõem uma apreciação estética e troca simbólica, é disso que vivem e seu objetivo de agradar (acrescentando-se o fato de que isso lhes proporciona satisfação) não é vão, não é menor. É popular, acessível a todos e também político tanto pela democratização de público que propõem como por lhes possibilitar, dentro de suas ambições, viver digna e honestamente, além de felizes com o que fazem. Isto, na verdade, intensifica ainda mais a postura política (ainda que não consciente) desses performers cujas origens e histórias reforçariam expectativas tipicamente preconceituosas e deterministas sobre suas escolhas e condutas. O objetivo de agradar o público traz implícita uma resistência sociocultural, um gesto social, uma manipulação do que é socioculturalmente imposto como legítimo: “Até o campo da desventura aí é refeito por essa combinação do manipular e do gozar”. (CERTEAU, 1994, p. 79)

REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Mozart Soriano. **História abreviada de Fortaleza e crônicas sobre a cidade amada**. Fortaleza: Programa Editorial da Casa José de Alencar, 1998.
- ARAÚJO, Raimundo. O solo histórico da noção de *téchne* e a reflexão de Platão na *República*. **Revista HYPNOS - Téchne**. São Paulo. Número 4, 1998. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/issue/view/1166>. Último acesso em: 29/07/2014.
- ARISTÓTELES. **Metafísica (Livro I e Livro II)**. São Paulo: Abril S/A cultural, 1984.
- BAILEY, Douglas W. **Prehistoric figurines: representation and corporeality in Neolithic**. New York: Routledge, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTEAUX, Daniel. **Les récits de vie**. Paris: Éditions Nathan, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRADLEY, Richard. **Image and audience: rethinking prehistoric art**. New York: Oxford University Press, 2005.
- BRANDÃO, Antônio Jackson de Sousa. *Téchne: entre a arte e a técnica*. **Revista Litteris – Filosofia**. Número 5. Jul/2010. Disponível em: http://www.revistaliteris.com.br/rl5_artigos_46.html. Último acesso em: 29/07/2015.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética. **Travessia – revista de literatura**. UFSC, Santa Catarina. Número 33, ago.-dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124> Último acesso em: 21/11/2013.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURNHAM, Jack. **Beyond modern sculpture**: the effects of science and technology on the sculpture of this century. New York: George Braziller, 1975.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CÂNDIDO, Antônio *et all.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito histórico. **Revista Estudos Históricos**. Vol. 8, nº 16, 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2005> Último acesso em: 30/07/2014.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

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

CUNLIFFE, Barry (editor). **The Oxford illustrated prehistory of Europe**. New York: Oxford University Press, 1994.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. **Mar à vista**: estudo da maritimidade em Fortaleza. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva: 2002.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 7ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Quarta Edição. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FRIED, Michael. **Art and objecthood**: essays and reviews. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

GEBAUER, Günter & WULF, Christoph. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREEN, Charles. **The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

GROSS, Kenneth. **The dream of the moving image**. London: Cornell University Press, 1992.

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro De Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo/RS: Ed. Unisinos, 1999.

KLEINER, Fred S. **Gardner's art through the Ages: a concise western history**. 3. ed. Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2014.

KLEINER, Fred S. **Gardner's Art through the Ages: a global history**. Volume 1. 13. ed. Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. New York: The Viking Press, 1977.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MASON, Bim. **Street theatre and other outdoor performance**. New York: Routledge, 1992.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva in: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MITCHELL, W. J. Thomas. **What do pictures want?** The lives and loves of images. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- MUECK, Ron. Entrevista concedida ao Brooklyn Museum. Novembro, 2006. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ron_mueck/qa.php. Último acesso: 12/06/2015.
- MUECK, Ron. The Progress *Big Man*, a conversation with Ron Mueck. In: **Sculpture**. Vol. 22, Nº 6, jul-ago/2003. Disponível em: http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml. Último acesso em: 12/06/2015.
- MUMFORD, Meg. **Bertod Brecht**. London and New York: Routledge, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. New York: Fordham University Press, 2008.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Edição. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.
- OSBORN, Henry Fairfield. **Men of the old stone age: their environment, life and art**. 3. ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1924.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolos: Vozes, 1987.
- PAVIS, Patrice. **Dictionary of theatre: terms, concepts and analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- POTOLSKY, Michael. **Mimesis**. New York: Routledge, 2006.
- PUNTES, Fernando Rey. A *téchne* em Aristóteles. **Revista HYPNOS - Téchne**. São Paulo. Número 4, 1998. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/issue/view/1166>. Último acesso em: 29/07/2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **Espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010..
- RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (direção). **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- RYKNER, Arnaud. **O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e antipersonagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SHUSTERMAN, Richard. **Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art**. Second edition. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2000.

SOUSA, Adelaide Gonçalves [et al] (org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

SPIVEY, Nigel. **Understanding Greek sculpture: ancient meanings, modern readings**. London: Thames and Hudson ltd., 1996.

STEWART, Peter. **Statues in Roman society: representation and response**. New York: Oxford University Press, 2003.

TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo. In GREINER, Christine & AMORIM, Cláudia (orgs.). **Leituras do corpo**. Segunda edição. São Paulo: Annablume, 2010.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2013.

WULF, Christoph. **Homo pictor: imaginação, ritual, aprendizado mimético no mundo globalizado**. São Paulo: Hedra, 2013.

WULF, Christoph. Linguagem, imaginação e performatividade: novas perspectivas para a Antropologia Histórica. In BAITELO JUNIOR et al. (org.). **Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.