

# **ARQUIVO VIVO**

## **UMA EXPERIÊNCIA DE CORPO POLÍTICO**

Ribamar Ribeiro, UERJ – PPGARTES - UERJ<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O artigo consiste na reflexão sobre o processo de desenvolvimento, criação e apresentação da performance Arquivo Vivo, a partir da utilização de documentos referentes a desaparecidos políticos, no período da ditadura militar no Brasil, de 1964 a 1985.

### **PALAVRAS CHAVE**

Arquivo, Documento, Performance.

### **ABSTRACT**

The article consists of a reflection on the process of development, creation and presentation of the Arquivo Vivo performance, based on the use of documents referring to political disappearances, during the military dictatorship in Brazil, from 1964 to 1985.

### **KEY WORDS**

Archive, Document, Performance

### **LINK**

<https://youtu.be/93MhbXTYdrk>

---

<sup>1</sup> Ribamar Arruda Ribeiro - Doutorando em Artes pela UERJ com orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Luciana Lyra. Bolsista CAPES. Mestre em Artes e Cultura Contemporânea pela UERJ. Possui Licenciatura em Artes Visuais e Licenciatura em Artes Cênicas. ator, diretor, dramaturgo, pesquisador, professor, secretario teatral, produtor e sonoplasta. Já escreveu e dirigiu mais de 50 espetáculos teatrais. É Diretor Artístico de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro e da CTI - Comunidade Teatral Independente. Em 2015 recebe o Prêmio Internacional do Festival Internacional de Teatro em Lima como diretor.

### **Arquivo Vivo - performance virtual**

Performance criada a partir de documentos de desaparecidos políticos que mostram como podem estar ligados com a nossa história quando são interligados com estruturas de arquivos e papéis. O espectador interage com a performance, a partir das suas escolhas de abertura dos arquivos. Qual arquivo o espectador escolherá desarchivear e dar vida a ele? Participe desta experiência! Criação e Performer: Ribamar Ribeiro. O fio condutor não está calcado na dramaturgia mas na experiência do espectador com a imagem, a poética. O caráter performativo da cena se evidencia na pele de quem o vivencia. É uma relação ativa do público com as ações decorrentes dos acontecimentos. Dessa forma, a ação de contemplar a obra de arte é ampliada, de modo que, ao apreciar uma manifestação artística o espectador é convidado a olhar para si mesmo e compreender os processos pelos quais ele passa enquanto se relaciona com o objeto artístico. Em 2019 a performance foi apresentada no 7º Seminário de Pesquisadores do PPGARTES – Modos de Fazer e no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA - UFRJ - Arte e memória em tempos de crise e em outubro de 2020 no 9º Seminário Letras Expandidas/XVIII Jornada dos alunos de Pós-Graduação da PUC-Rio - Sensibilidade e Distanciamento.

### **Abertura para um novo processo de criação**

Faço parte de um núcleo de pesquisa e criação em Artes Cênicas, do qual sou um dos fundadores, Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, que em 2020 completam 24 anos de atividades. Toda minha experiência como ator, diretor, dramaturgo, produtor, sonoplasta, professor e secretário teatral, ao longo desses anos, permitiu-me um envolvimento intenso com as Artes Cênicas, no que diz respeito às práticas e reflexões sobre o ofício, desenvolvidas na companhia e no contato com outros grupos, em inúmeros festivais e circuitos de teatro, pelo Brasil. Ao me deparar, no Mestrado em Artes, com diversas possibilidades de criação artística, percebi que outro universo se apresentava e que eu também deveria me abrir para novas experiências, iniciando uma pesquisa com a arte da performance.

Na disciplina Arte e Cultura Contemporânea, intitulada Arte e documento: imagem, registro, testemunho, ministrada pelos professores Leila Danziger e Luis Claudio da Costa, entrei em contato com informações e materiais que me instigaram para a criação de uma nova linguagem artística que ainda não tinha experimentado: a

performance. A partir de estudos acerca da arte e do documento, percebi a importância do registro na arte contemporânea. Registros estes que por vezes são efêmeros, documentos que podem ser encontrados ilegíveis ou até mesmo danificados e testemunhos que envolvem reflexões sobre a imagem. Estas questões giram em torno de aspectos como memória, esquecimento, mídia e testemunho.

Vale a pena explorar diversos usos de documentos em projetos poéticos e livros de poesia publicados nos últimos anos, justamente na medida em que esses usos ao mesmo tempo implicam num deslocamento do sujeito poético, na apropriação de outras vozes e discursos, e produzem um estranhamento sobre a percepção desses documentos e do real para o qual eles apontam. (KLINGER, 2018, p. 19)

O que acontece com o artista quando entra o documento em seu trabalho? Em que momento os artistas se organizam com os arquivos e constituem esta relação da arte e documento? Estas perguntas evidenciam a importância do registro das ações artísticas para posterior pesquisa, tanto do arquivo material como também do registro dos testemunhos.

## **A inspiração**

A motivação para a criação da performance *Arquivo Vivo* iniciou-se com a memória de um processo artístico desenvolvido com o texto *A Corrente de Eléia*, escrito por mim em 2005 e que se tornou espetáculo em 2006, na encenação realizada por Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, também sob minha direção.

A proposta do espetáculo *A Corrente de Eléia* consistiu em apresentar ao espectador o universo do torturado e do torturador. A pesquisa dramaturgica teve como foco principal a experiência limite vivida pelos sujeitos da tortura e sua influência em ambos (torturado e torturador). Em janeiro de 2005, formamos o núcleo principal do espetáculo e iniciamos os trabalhos em torno da ideia de um diálogo com questões contemporâneas. O roteiro dramaturgico partiu da proposta de colocar em cena uma discussão sobre diferentes dimensões sobre o tema.

A construção do texto e da montagem se estabeleceu a partir dos documentos: o livro *Brasil Nunca Mais*, de Paulo Evaristo Arns, publicado em 1985; relatos de

integrantes do grupo Tortura Nunca Mais<sup>2</sup>; o livro *Exílio e tortura*, de Maren Vinar e Marcelo Vinar, de 1992; e o filme *Closet Land*, da cineasta e roteirista indiana Radha Bharadwaj, produzido em 1991. Com isso, três reverberações artísticas foram elaboradas: 1- O texto *A Corrente de Eléia*; 2- o espetáculo *A Corrente de Eléia* e 3 - A performance cênica *Arquivo Vivo* (realizada recentemente e que venho reelaborando).

A importância destes dois livros para a pesquisa está no fato de serem muito mais do que uma descrição da tortura e das vicissitudes do exílio, pois os autores se interrogam sobre o significado da violência no psiquismo humano, a partir de relatos ocorridos no Brasil e em países da América do Sul. O filme *Closet Land* amplia a discussão sobre o tema da tortura, com a presença de apenas dois atores: Madeleine Stowe que interpreta uma escritora de histórias infantis, e Alan Rickman, que interpreta o inquisidor torturador. A personagem, acusada de ocultar na sua escrita de histórias infantis recados para subversivos, é sequestrada e levada com os olhos vendados a um lugar desconhecido, para ser interrogada. Durante o filme, assistimos a uma pressão psicológica imensa sobre a escritora que não se rende, pois sua mente é mais forte. A segunda fase é a destruição do corpo para que ela confesse. Toda a sua força motriz para manter-se sã está em sua mente e em sua imaginação, que a retira dali nos piores momentos e permite-lhe manter a sobriedade. O roteiro do filme se baseou na história real de Veronica de Negri, uma ativista chilena torturada durante meses na ditadura de Pinochet. O texto foi escrito a partir da história de Eléia, mesclado com trechos de testemunhos de pessoas torturadas no Brasil na forma de narração. Segue a sinopse do texto:

Eléia, confusa com seu passado onde residem mistérios, recebe uma estranha visita que traz a tona os pesadelos que a perseguem. O visitante era o seu torturador. Esta corrente que a prende será que se manterá por muito tempo? (RIBEIRO, 2005, p. 2).

A personagem principal do texto elaborado para nossa encenação, Eléia, é uma figura ficcional criada para dar voz às mulheres torturadas, durante o período da ditadura militar no Brasil. Eléia é uma mulher que grita e não se cala para que outras possam falar e não se abater. Ela consegue se desvencilhar da tortura e de seu torturador. O próprio nome Eléia advém da escola filosófica eleática (da cidade de Eléia, no sul Itália), onde se

---

<sup>2</sup> O Grupo Tortura Nunca Mais/RJ (GTNM/RJ) foi fundado em 1985 por iniciativa de ex-presos políticos que viveram situações de tortura, durante o regime militar, e por familiares de mortos e desaparecidos políticos, tornando-se, através das lutas em defesa dos direitos humanos em que tem participado e desenvolvido, uma referência importante sobre a memória do período da ditadura civil-militar, no Brasil.

inicia o estudo da lógica e da metafísica, através dos filósofos Parmênides, Zenão e Melisso.

Os testemunhos reunidos e utilizados foram de grande valia para a criação dramática e, posteriormente, para a montagem do espetáculo e concepção da performance *Arquivo Vivo*. Outro ponto importante para a pesquisa foi o acesso ao Grupo Tortura Nunca Mais, onde pude captar, em algumas reuniões, relatos presenciais de sobreviventes deste período nebuloso no país.

O testemunho tem sido um tema que tem despertado a atenção de estudiosos através de diferentes campos do conhecimento. Começando pela Teologia, que estuda o testemunho como afirmação e revelação da fé, passando pelos estudos jurídicos (que nas últimas décadas desenvolveu uma área que, para além das técnicas de entrevista das testemunhas e dos réus, estuda criticamente a própria possibilidade do testemunho), chegamos ao campo da Psicologia, que estuda o tema polêmico da recovered memory, aborda o testemunho do ponto de vista comportamental e da narrativa da situação traumática, como também dentro da Psicologia Social, com seus estudos de histórias de vida e de comunidades (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 72).

A oportunidade que tive em participar de algumas reuniões do Grupo Tortura Nunca Mais e ouvir os testemunhos pessoais daqueles brasileiros, que sentiram na pele toda a violência ocorrida naquele período, tornou-se um mote importante para a pesquisa e permitiu um maior entendimento para a criação dramática, construção do espetáculo e a criação da performance. As reuniões ocorriam sempre às segundas-feiras e, nestes dias, pude conversar com alguns integrantes para me aproximar da realidade descrita por eles. Em muitos momentos, foi intenso e chocante ouvir alguns relatos. Apesar destes testemunhos não terem entrado na dramaturgia, eles foram fundamentais para trazer aos atores as sensações das personagens e para o desenvolvimento da performance *Arquivo Vivo*.

## **Experiência 1**

A primeira experiência com a performance foi uma apresentação cênica no final da disciplina realizada no curso de mestrado. Neste primeiro momento, a ação estava impregnada de teatralidade. Além de mim como performer, estavam participando ainda três atores integrantes de Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, sendo dois deles do elenco original do espetáculo *A Corrente de Eléia*. Como se deu a primeira experiência: a performance consistia em uma proposição textual projetada na parede do espaço:

“Desarquive o arquivo do arquivo”. Os artistas se colocavam em um quadro vivo, imóveis, e deveriam iniciar a performance quando o espectador retirasse as pastas e objetos existentes nos arquivos, pois à frente de cada bloco de artistas existia um arquivo com documentos que precisavam ser retirados. Este era o gatilho para a ativação da ação da obra. Ao serem guardados, os artistas novamente tornavam-se quadros estáticos. Cada arquivo possui uma pasta com os seguintes conteúdos: pasta arquivo A – texto teatral *O fado e a sina de Mateus e Catirina*, escrito por Benjamim Santos com o carimbo original da censura federal datado em 30/04/1984, pasta arquivo B – reprodução de documentos do DOPS - *Departamento de Ordem Política e Social, referentes a* perseguidos pela ditadura militar brasileira, e pasta arquivo C – imagens de pessoas torturadas e cópia do documento de promulgação do AI-5 – Ato Institucional nº 5, decreto da ditadura militar. Ao abrir o arquivo A o performer retirava a mordaca e começava a cantar alguma música escrita neste período; o arquivo B acionava a ação na qual os atores interpretavam um trecho de cena do espetáculo *A Corrente de Eléia*; e o arquivo C conduzia o performer a mostrar, num tablet, fotos de desaparecidos da época, questionando o espectador se ele sabia onde estavam estas pessoas. Caso todos os arquivos fossem abertos, todas as ações performativas ocorreriam simultaneamente, o que aconteceu nesta primeira experiência. O término da performance se deu quando todos os artistas se retiraram da sala (Fig. 1 e 2).

O processo de criação da performance *Arquivo vivo* permitiu-me uma intensa experimentação, pois, a cada momento em que ela foi apresentada, novos fatores e vetores se instalaram, podendo assim buscar outras possibilidades. Este processo remete-me ao conceito de *work in process*, esta constante formação e transformação tanto do artista quanto de sua obra:

Instaurando outras aproximações com a recepção do fenômeno e com os processos de criação e representação, o procedimento do *work in process* alcança a característica de linguagem, determinando uma relação única de processo/produto. Caracterizando uma linguagem de risco, marcada pela vulnerabilidade e também pelo mergulho e descoberta de novas significações, o *work in process*, enquanto produto criativo, estabelece através de seus anforismas, da criação de novas sintaxes cênicas, uma nova epistemé consonante com os paradigmas contemporâneos (COHEN, 1998, p. 45).

Esta primeira experiência com a performance trouxe-me algumas questões: a performance estava muito contaminada por aspectos próprios do teatro mais tradicional, com excesso de dramaticidade e na representação como base da criação. Na cena performativa, vertente do teatro contemporâneo, existem possibilidades que quebram a

linearidade da perspectiva aristotélica da construção dramaturgica. O fio condutor não está calcado na dramaturgia, mas na experiência do espectador com a imagem, na poética da cena. O caráter performativo do espetáculo se evidencia na pele de quem o vivencia. É uma relação ativa do público e, conseqüentemente, dos artistas que estão vivos cenicamente e reagindo, de acordo com as ações decorrentes:

Dessa forma, a ação de contemplar a obra de arte é ampliada, de modo que, ao apreciar uma manifestação artística, o espectador é convidado a olhar para si mesmo e compreender os processos pelos quais ele passa enquanto se relaciona com o objeto artístico. Nesse sentido, o caráter autoral da obra, ou a própria noção de aura, é redefinida, democratizada. Espectador e artista tornam-se coautores, como em uma relação de interdependência, na qual um não é capaz de se efetivar sem o outro. “Desde então, o espectador está convidado a se colocar como decifrador de uma obra que possui como principal objeto de análise o próprio fazer teatral, a precipitação de seu processo e a explicitação de suas perguntas”. (SIMÕES, 2013, p. 194)

Faltava a esta proposição uma desconstrução desta teatralidade, apesar de acreditar que nas ações performativas existe um estado cênico. Estado este potencializado pela presença total do performer: estar e vivenciar simultaneamente a ação, se colocar por inteiro na ação para permitir a reação. Senti isso no momento que estava apresentando a performance: como o início sempre tem uma expectativa do público e uma espera, eu não poderia esvaziar e perder a força da imagem proposta. Isso fez com que o estado cênico que eu produzia fosse completamente constituído e mantido do início ao fim. Mesmo não sendo a interpretação de uma personagem e sim ação de um performer, eu deveria estar imbuído deste estado com atenção redobrada. Como explica (FÉRAL, 2015, p. 150-151) em sua discussão sobre teatralidade e performatividade, este estado cênico do performer se aproxima da pulsão do corpo, do deslocamento e da “disrupção” tão invocada por Antonin Artaud (1896 – 1948). O performer se esvazia para encontrar uma nova habitação para ele, o público e o espaço. O artista transcende o corpo físico, se deslocando, modificando e investigando seu corpo em estado camaleônico, podendo assim se libertar das reprimendas e amarras. O *Arquivo Vivo* traz estas sensações para o performer e para o público. A pesquisa está em movimento e a obra em processo.

Na direção de um *Zeitgeist* contemporâneo, a produção inaugural, veiculada pela performance e pelas artes de fronteira incorpora códigos artísticos que utilizam narrativas superpostas – a partir de emissões polifônicas e polissêmicas, na ordem da sincronicidade e da pluralidade, operando, nessa trama, linguagem que transitam pelo texto/imagem, pelas emissões subliminares, pelo texto/partitura (com vários leitmotiv e hierarquias de significação) possibilitando fruição e cognição ambivalentes. Nessa operação criativa, constitutiva de novas linguagens e narrativas, são incorporados procedimentos axiomáticos do happening e da

performance como uso de *work in progress*, a absorção do “erro” e do acaso, da caoticidade e das vicissitudes cotidianas, da produção mutante – que carrega o efêmero “elan vital” – subvertendo a representação e o aprimorismo próprios do contexto teatral (COHEN, 1996, p. 67).

Diante dessas questões senti a necessidade de “limpar” a performance, partindo para uma nova experiência em que eu pudesse me colocar como performer. Por isso percebo que o trabalho do performer está próximo do trabalho que está em *work in progress*. As duas instâncias vislumbram a pesquisa em movimento fluxo contínuo. Novas realidades, novas perspectivas e a abertura para que estes acontecimentos influenciem as próximas apresentações, podendo ou não abrir parâmetros e transmutar a obra original.

Decisões foram tomadas: apenas eu estaria como performer, os gatilhos se mantinham e passei a sintetizar todas as ações da performance em um corpo cênico único. Percebi que poderia materializar alguns aspectos: a imagem, as sensações, o corpo, a relação com o público e o ambiente. Tudo isto poderia estar integrado a mim como performer. Não haveria necessidade de ter outros participantes. Essa libertação na composição da obra abriu um grande canal de comunicação com a criação, que se tornaria mais potente.



Fig. 1. Ribamar Ribeiro (2019). Performance Arquivo Vivo na UERJ. Fonte: Arquivo da Performance Arquivo Vivo. Fotografia de Igor Mattos

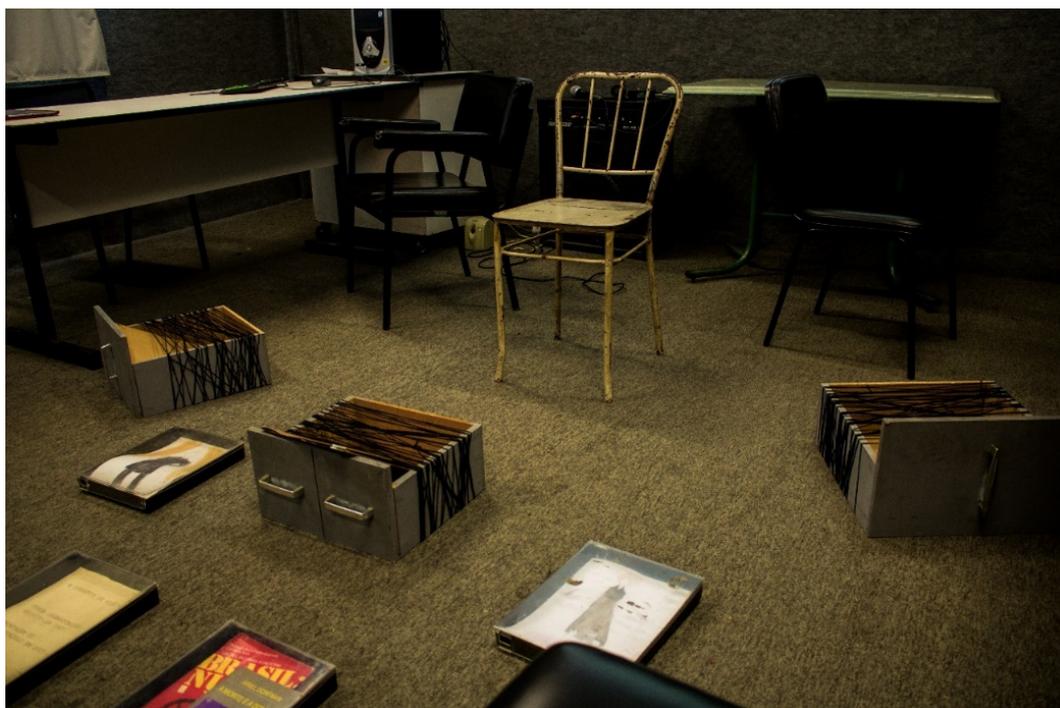


Fig. 2. Ribamar Ribeiro (2019). Performance Arquivo Vivo na UERJ. Fonte: Arquivo da Performance Arquivo Vivo. Fotografia de Igor Mattos.

## Experiência 2

A segunda experiência ocorreu no 7º Seminário de Pesquisadores do PPGARTES – Programa de Pós-graduação em Artes, da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o tema “Modos de Fazer”. Esta segunda intervenção ocorreu no Ateliê do Instituto de Artes da UERJ, como parte da programação. Modificações realizadas para esta segunda intervenção: apenas eu estaria como performer, mãos amarradas e boca amordaçada, ao abrir o arquivo. Proposição: o performer liga uma caixa de som com relatos de homens e mulheres que sofreram tortura no período da ditadura militar no Brasil; o arquivo B aciona a leitura dos nomes da lista da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos e o arquivo C aciona a leitura de trechos do livro *Brasil: Nunca Mais*. Nesta segunda vivência da performance, após as modificações definidas anteriormente, a experiência se tornou mais intensa e percebi que a constituição de um corpo cênico foi fundamental para a integração da performance com o público. Os participantes ficaram bastante tempo assistindo e demoraram para acionar os arquivos e dar início às ações performativas. Isso permitiu que meu corpo e meu estado enquanto performer estivessem por inteiro em presença.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendomorrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

A liberdade experimentada revelou-se extremamente evidente na performance. O corpo como manifesto, entendimento deste espaço do real e ficcional. A interação existente entre o performer e o público, com a solidão do performer à espera do jogo, a criação da expectativa, possibilitou a delimitação do fio invisível destes dois vetores. A formatação da segunda experiência criou em mim maior entendimento do ato de performar e da real compreensão da palavra performance.

A nova versão da performance trouxe à tona a força e o potencial da imagem construída anteriormente às ações. Um homem vestido de preto, com mãos amarradas e amordaçado, parado com três arquivos interligados por fios. Esta imagem por si só já causa um impacto visual potente e intrigante. O artista está ali por inteiro conectado com sua ação. (Ação e não persona). Esta presença trouxe a intensificação da performance e senti tudo mais vivo e real. Artaud compara estes estados cênicos como se o artista estivesse entrando em combate, pronto para a guerra:

Trata-se de saber o que queremos. Se estamos prontos para a guerra, a peste, a fome e o massacre, nem precisamos dizer nada, basta continuar. Continuar nos comportando como esnobes e a nos locomover em massa para ver este ou aquele cantor, este ou aquele espetáculo admirável e que não ultrapassa o domínio da arte (e os balés russos mesmo no momento de seu esplendor nunca ultrapassaram o domínio da arte), esta ou aquela exposição de pintura de cavalete em que explodem aqui e ali algumas formas impressionantes, mas casuais e sem uma consciência verídica das forças que poderiam acionar (ARTAUD, 1987, p. 88).

Neste sentido, compreendi que havia se instaurado uma poética da performance: o corpo, a imagem, o espectador e a ação. Este caldeirão suspenso e efervescente permitiu o crescimento da criação performativa e conseqüentemente maior relação com o público existente. A performance como fenômeno, como vivência:

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes ideias estão no centro da obra performativa: De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo

sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem (FÉRAL, 2008, pág. 203-204).

No caminho da performance, você não tem o eu e o não eu. Para Schechner, entre o “eu” e o “não eu” existe o “não não eu”. Estou presente em mim, mas também com outro “eu” e os dois cooperam, coabitam e reagem vislumbrando um terceiro eixo: o “não não eu”. Como explica Dawsey:

Os momentos mais eletrizantes de uma performance, em qualquer tradição, podem ser justamente aqueles em que o corpo lampeja por detrás (ou por baixo, acima, etcetera) da máscara. Trata-se, da experiência de quem se descobre como “não-eu” e “não não-eu” ao mesmo tempo (DAWSEY, 1991, p. 209).



Fig. 3. Ribamar Ribeiro (2019). Performance Arquivo Vivo no 7º Seminário de Pesquisadores do PPGARTES – Modos de Fazer. Fonte: Arquivo da Performance Arquivo Vivo. Fotografia de Igor Mattos

A imagem (Figura 3) evidencia as modificações realizadas na segunda vivência: estar ali como atuante performer deixou-me mais integrado à criação e às sensações que surgiram. A imagem construída se fortaleceu, ou seja, eu estava na obra e a obra estava em mim. Este conjunto uníssono reverberou exponencialmente a mensagem do artista. Realmente, me senti um performer, pois eu estava completamente imerso no *Arquivo Vivo*. Estávamos todos ali: o “eu”, o “não eu” e o “não não eu”. Uma tríade fortalecida pelo conjunto das ações, as reverberações, o corpo cênico e a imagem.

### **Experiência 3**

A terceira experiência com a performance *Arquivo Vivo* se deu em local aberto. Até então todas as apresentações haviam ocorrido em espaços fechados e isso, de certa forma, causa uma segurança e uma sensação de proteção. Até porque estamos com os nossos pares e isso faz toda a diferença. Mas o que ocorre quando saímos para o mundo exterior, aberto e sem o estado protetivo em que o performer possa se segurar e se assegurar? Deixar a sala é um movimento, acredito eu, importante para o desenvolvimento da pesquisa da performance. Esta apresentação ocorreu no Jardim do Museu da República, no Rio de Janeiro, fazendo parte da programação do XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o tema: Arte e memória em tempos de crise (Figuras 4 e 5). Mantendo os arquivos e as ações definidas na segunda experiência, o grande desafio nesta intervenção foi estabelecer o contato com o público que transitava neste local. A performance ocorreu especificamente em frente ao coreto e assim ganhou maior visibilidade. Inicialmente, todos paravam, observavam a distância e não se aproximavam. Isso causava em mim mais ansiedade e angústia, o que serviu completamente para o corpo cênico formatado naquele instante. Quando o primeiro espectador acionou o gatilho, fez com que os outros também se aproximassem e aí as ações transcorreram em fluxo natural. Mas me deparei com um dilema: como finalizar a performance? Nas outras ocasiões, eu simplesmente saía da sala e isso já determinava a finalização. Desta vez ocorreu de outra forma. Em dado momento, caminhei entre o público, arrastando todos os arquivos, já que eles estavam conectados em mim por meio de fios, e me distanciei até encontrar um casal que conversava em um dos bancos do jardim. Fiquei parado defronte às duas pessoas. Depois de certo tempo, eles desamarraram as minhas mãos e tiraram a mordaça, agradei e retornei ao ponto inicial determinado.

Esta ação foi impactante tanto para mim quanto para quem assistia. Foi uma decisão espontânea e real. Isso tornou essa apresentação mágica. E assim como no palco, quando alcançamos esse fenômeno mágico da conexão com o espectador, acredito que, na performance, podemos ter também uma teatralidade, como descrito por Féral:

Não há cena na performance, mas lugares. Na medida, pois, em que o lugar está preparado tendo em vista uma ação, dá-se um enquadramento espacial que solicita o olhar do espectador. O enquadramento cria um espaço, espaço do especular que se recusa tornar-se espetacular (FÉRAL, 2015, p. 142).

Podemos questionar este entendimento de enquadramento apresentado pela teórica francesa, pois, nesse caso específico, a performance não acontece numa galeria ou outro espaço fechado, mas sim no espaço ampliado de um jardim, sem enquadramento. Mas, ainda assim, é o olhar do espectador que constrói o lugar da cena.



Fig. 4 – Ribamar Ribeiro (2019). Performance Arquivo Vivo no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA – UFRJ: Arte e memória em tempos de crise. Fonte: Arquivo da Performance Arquivo Vivo. Fotografia de Getulio Nascimento.



Fig. 5– Ribamar Ribeiro (2019). Performance Arquivo Vivo no XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV - EBA – UFRJ: Arte e memória em tempos de crise. Fonte: Arquivo da Performance Arquivo Vivo. Fotografia de Getulio Nascimento.

### **Impressões provisórias**

Arquivos, documentos, testemunhos geraram questões que motivaram a criação da performance *Arquivo Vivo*. Como é rico abrir estes canais de comunicação com informações que, por vezes, podem parecer apenas burocráticas, mas que os artistas conseguem enxergar a qualidade poética em cada um destes materiais. Isso abre um leque infindável de opções para a criação. Como exemplo, temos aqui um livro escrito com testemunhos e relatos que se transformaram em texto dramático, que se tornou uma montagem teatral e reverberou-se em performance. É antropofágico e contemporâneo. É fascinante pelas inúmeras possibilidades de desdobramentos, pelo arcabouço material

consistente para várias outras pesquisas, pela abertura para pensar a obra como pesquisador e criador e a clareza de querer seguir um caminho como artista performer.

Ainda tenho muitas dúvidas sobre questões que aparecem em cada apresentação vivenciada. Como definir, por exemplo, o término da performance? Muitas propostas aparecem de acordo com o local e com as interações que acontecem. E aí está a força da performance. É o lugar do abismo: performar é transformar, passar para outra forma, estar em deslocamento de atividade. E reitero este olhar: tanto a cena performativa quanto a performance se estabelecem com a definição da presença. As duas artes pressupõem a presença, dentro do teatro e dentro das artes visuais. A ideia de teatro está na vontade de presença, um corpo que está. Para que você esteja ampliado você precisa estar ali. Desafio do contemporâneo: como articular este presente, esse lugar do risco, do limiar? Quanto maior o exercício de escuta, maior sua percepção e maior será a transformação. A performance e o teatro contemporâneo estão tentando entrar em conexão com essa presença.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo. Max Limonad, 1987.

COHEN, Renato. *Performático, performance & sociedade. Transe*. 145 Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas MÓIN-MÓIN, Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance. Brasília: UNB, 1996.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena Contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

DAWSEY, J. *Schechner, teatro e antropologia*. Cadernos De Campo (São Paulo 1991), 20(20), 207-210.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Contrapontos – Eletrônica, Vol. 10 – nº 3, 2010. Disponível em <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em 05/04/2023.

FÉRAL, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Tradução: Lígia Borges. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2015.

KLINGER, D. *Poesia, documento, autoria*. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (55), 17-33, 2018 <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018552> . Acesso em 08/04/2020.

RIBEIRO, Ribamar. *A Corrente de Eléia*. Portal de Dramaturgia de Língua Portuguesa. 2005. Disponível em [http://portaldlip.com/textos/a\\_corrente\\_de\\_eleia.pdf](http://portaldlip.com/textos/a_corrente_de_eleia.pdf) . Acesso 04/04/2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: o tempo das catástrofes*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 30, dez. 2009. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/2255>>. Acesso em: 04/04/2023.

SIMÕES, G. *O espectador em pleno voo: as experiências do INERTE*. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 193-199, 2013.