

ETNOPERFORMANCE: UMA METODOLOGIA DE PESQUISA PARA A FRONTEIRA

Resumo

>

Este artigo é resultado do processo teórico-prático de uma pesquisa realizada na fronteira do território, da cultura e do saber. A proposta era a construção de uma “dramaturgia de fronteira” que colocasse em diálogo sonhos e conflitos dos protagonistas da peça teatral *El Acompañamiento* e dos habitantes da fronteira trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina. Como metodologia nos propusemos a posta em prática de uma relação entre performance e etnografia resultando em uma proposta metodológica capaz de promover a interlocução entre o ator/performer/pesquisador e os transeuntes da região, aqui denominada etnoperformance. Como conclusão, a etnoperformance se mostrou uma prática produtiva, agenciadora dos corpos e das subjetividades em contexto de fronteira, além de metodologia inovadora para o âmbito acadêmico.

Palavras-chave:

Metodologia de pesquisa. Performance etnográfica. Etnoartista.

ANDRÉ DE SOUZA MACEDO
DIANA ARAUJO PEREIRA

ETNOPERFORMANCE: UMA METODOLOGIA DE PESQUISA PARA A FRONTEIRA

ANDRÉ DE SOUZA MACEDO¹

DIANA ARAUJO PEREIRA²

¹ Doutorando em teatro pela UDESC – SC e diretor de artes cênicas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA. ORCID: 0000-0003-1901-2944. Email: andremacedo.arte@gmail.com.

² Professora de Literatura Latino-americana e Mediação Cultural da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. De 2008 a 2010 realizou estágio pós-doutoral na UFRJ (PRODOC-Capes). É tradutora e poeta. Foi Pró-Reitora de Relações Institucionais e Internacionais (UNILA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7776-5269>. Email: diana.araujo Pereira@gmail.com

1. Introdução

A pesquisa interdisciplinar, com base nas Humanidades e nas Artes, abre campos investigativos que exigem do(a) pesquisador(a) enfrentar-se a busca de metodologias que, de fato, abarquem a complexidade das relações pessoais e sociais com a qual a realidade nos defronta. Pesquisar o corpo acionado em uma região de fronteira trinacional (a fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, conformada pelas cidades de Foz do Iguaçu, Puerto Iguazu e Ciudad del Este, respectivamente), por si só, um desafio agregado ao processo:

Na região conhecida como Tríplice Fronteira (Foz do Iguaçu, Ciudad del Este e Puerto Iguazu), somadas as populações das três cidades, vivem cerca de 800 mil habitantes em um contexto de intensas trocas, com relações de marcada porosidade. Neste lugar – que valoriza o fato de abrigar mais de 70 etnias – convivem as culturas nacionais (o ethos forjado pelo estado nacional), a cultura guaraní e as culturas árabes e asiáticas, sempre acompanhadas do intenso fluxo turístico que vem de todas

as partes do mundo para apreciar as famosas Cataratas do Iguazu (patrimônio natural da humanidade) ou a maior hidrelétrica do mundo, Itaipu, e do igualmente intenso fluxo comercial promovido sobretudo por Ciudad del Este, a segunda maior cidade do Paraguai. Neste espaço geográfico, justapõem-se três cidades de três países, em uma região de grande fluxo internacional que relaciona três nacionalidades e três línguas (no mínimo), que compartilha uma importante memória histórica e muitos intercâmbios culturais e identitários, além de interesses econômicos e geopolíticos. (PEREIRA, 2016 p. 35)

Como encontrar uma forma de se relacionar com os sujeitos da pesquisa, ou seja, esse outro tão diverso culturalmente, que transita na região da tríplice fronteira, por um viés sensível? Como dialogar ou interagir com esta paisagem humana conformada por uma grande heterogeneidade cultural? Como estabelecer uma ponte de encontro, colaborativa e sensível, em uma região marcada pelos trânsitos comerciais e mercadológicos, cuja lógica é muito mais competitiva do que cooperativa?

Segundo analisa o geógrafo Camilo Pereira Carneiro Filho (2013, p. 228), em sua tese de doutorado *Processos de Transfronteirização na Bacia do Prata: A Tríplice Fronteira Brasil-Argentina-Paraguai*:

Esse território transfronteiriço participa de diferentes lógicas sócio-espaciais que conformam um verdadeiro laboratório para a análise da geografia planetária, baseada em conexões materiais e simbólicas de âmbito multiescalar e multiterritorial. Aos atores multiescalares responsáveis pelos processos de transfronteirização na Tríplice Fronteira – Itaipu, Prefeituras, IBAMA, movimentos sociais, comerciantes, sacoleiros, contrabandistas, guias de turismo, grandes cadeias hoteleiras, redes criminosas, etc. – soma-se uma característica bastante peculiar, que é a heterogeneidade da população que reside na região. Um contingente composto não apenas por cidadãos argentinos, brasileiros e paraguaios, como também por indígenas, brasiguaios, e indivíduos das comunidades árabes

e chinesas, entre outros, que potencializam imensamente a intensidade e a frequência dos fluxos transfronteiriços.

Foi neste contexto que se desenvolveu a pesquisa que tinha por objetivo principal estabelecer uma dramaturgia que dialogasse com metáforas identificadas no texto teatral *El Acompañamiento*, escrito pelo dramaturgo argentino Carlos Gorostiza durante o movimento *Teatro Abierto* que ocorreu em Buenos Aires, nos anos de 1981 a 1983. Neste movimento participaram produtores (as), autores (as), atrizes e atores que buscavam alternativas para a represão imposta pelo regime ditatorial argentino. A fábula conta a história de Tuco e Sebastián. Tuco é um operário que está em vias de se aposentar. Porém, frustrado com a vida que levava, abandona o trabalho da fábrica e se encerra num quarto convencido de reviver um sonho da juventude: cantar os tangos de Carlos Gardel. A família de Tuco, ao tomá-lo como louco, recorre a Sebastián (amigo desde a juventude) para convencer Tuco a abandonar seu sonho e voltar a viver a vida de operário que vinha levando, até aposentar-se.

No caso da pesquisa em andamento, interessava estabelecer uma relação dessas metáforas com o território trifronteiriço e seus habitantes, buscando entrar em contato com seus imaginários e experiências. Dessa forma, nasce o projeto de se aproximar dos sonhos íntimos dos transeuntes da fronteira. Os sonhos, neste caso, estavam relacionados aos desejos pessoais e objetivos de vida. Tal pesquisa, consistiu na gravação dos sonhos relatados, resultando em narrativas que posteriormente foram colocadas em diálogo com o texto *El Acompañamiento*, e suas metáforas. Nosso objetivo era compor uma dramaturgia de fronteira³, que interligasse o território entre países, mas também que desse conta da fronteira metafórica que tende a separar as linguagens artísticas.

Buscando tocar a intimidade dos transeuntes, percebemos que seria importante di-

³ O que denominamos dramaturgia de fronteira foi uma poética relacional que pode ser verificada no seguinte link. Na parte final, a partir dos 21min e 45seg os relatos que foram gravados pela etnoperformance voltam ao espaço urbano e podem ser ouvidos na polifonia dessa dramaturgia em movimento. Link do YouTube: <https://youtu.be/ZmI8gfl21i0>.

minuir a distância entre o sujeito pesquisador e o pesquisado. Através da performance encontramos um ponto em comum e sensível que possibilitou o surgimento de um espaço mais horizontal na relação, como uma prática relacional, que atenuasse os limites do eu-pesquisador-artista com o outro-transeunte-pesquisado.

Para alcançar estes objetivos, propomos a etnoperformance como uma metodologia interdisciplinar e relacional, cujo desafio era realizar uma pesquisa com abrangência para as ciências humanas, a partir da experiência na qual o eu-pesquisador-artista pudesse entrar em contato com os sujeitos e o cotidiano da paisagem composta pela tríplice fronteira situada entre Paraguai, Brasil e Argentina.

Na etnoperformance, portanto, não seria o ator/performer/pesquisador que imporia a participação, mas aquele que mediará uma situação experiencial, na qual o sujeito poderia agir a partir de sua própria decisão. Além de ser uma prática que buscava a horizontalidade autoral, permitiria, a nosso ver, maior participação do outro. Nesse caso, o artista-pesquisador funcionaria como uma espécie de mediador que se posiciona no entre lugar estabelecido pelas identidades fixas; entre o que sou e o que é o outro. Estas ideias culminaram no pesquisador “vestido” como tapioqueiro, munido dos materiais para produzir a tapioca (polvilho preparado pelo pesquisador, queijo, tomate, manjericão, azeitonas e palmito, para as salgadas, e morango e chocolate, para as doces). Junto ao espaço onde estava o pesquisador, havia uma faixa com a seguinte frase “troco uma tapioca por um sonho”, traduzida para o espanhol e guarani, além de frigideira, fogão, mesinha com cadeiras, microfone, câmera fotográfica e diário

de campo. A participação do transeunte ocorria por iniciativa própria e o tapioqueiro ficava à espera, pronto para fazer a tapioca desde que o transeunte aceitasse ter o sonho gravado. A ação foi realizada em três espaços: em Foz do Iguaçu na feira da vila C, em Ciudad del Este (Paraguai) na rua principal do centro comercial, em Puerto Iguazu (Argentina) na Plaza San Martin.

Num processo operativo do repertório ao arquivo⁴, a pesquisa se propunha a registrar as vozes dos transeuntes, como estratégia para imaginar e recriar essa paisagem a partir da polifonia das vozes do real. Segundo Diana Taylor (2013, p. 48) a palavra arquivo vem do grego e se refere a “um edifício público”. Estabelece-se como um lugar onde os registros permanecem intocados para a transmissão. Os arquivos são supostamente duradouros (mapas, textos literários, documentos, edifícios, restos arqueológicos, vídeos, filmes, etc.). Ao passo que se constituem de materiais “duráveis” o arquivo excede o acontecimento vivido. Já o repertório, ao contrário, encena a memória incorporada, são os atos efêmeros e não reproduzíveis. Refere-se aos gestos, rituais, oralidade, movimentos, danças e requerem a presença ao vivo, o agenciamento pessoal e participativo na produção e transmissão do conhecimento. Neste projeto, os relatos contados ao pesquisador, por serem gravados, foram transformados em arquivo para dialogarem com o texto teatral.

2. Para chegar à Etnoperformance

Como fundamentação conceitual, nos aproximamos dos *estudos da performance* e da etnografia como escrita de si e do outro. Com isso, a etnoperformance tornava-se um desdo-

⁴ Diana Taylor (2013) explica que a palavra arquivo vem do grego e se refere a “um edifício público”. Estabelece-se como um lugar onde os registros permanecem intocados para a transmissão. Os arquivos são supostamente duradouros (mapas, textos literários, documentos, edifícios, restos arqueológicos, vídeos, filmes, etc.). Ao passo que se constituem de materiais “duráveis” o arquivo excede o acontecimento vivido. Esse tipo de entendimento não permite a mediação e coloca o arquivo como “resistente à mudança, corrupção e manipulação política.” Já o repertório, ao contrário, encena a memória incorporada, são os atos efêmeros e não reproduzíveis. Refere-se aos gestos, rituais, oralidade, movimento, danças e requerem a presença ao vivo, o agenciamento pessoal e participativo na produção e transmissão do conhecimento. Para a autora, “o arquivo e o repertório têm sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semi letradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada – os casamentos precisam tanto da declaração performativa do ‘sim’ quanto do contrato assinado”. (TAYLOR, 2013, p. 48-53).

bramento da etnografia vinculada a performance, de forma a potencializar as relações intersubjetivas, num fluxo de cruzamento de fronteiras entre os distintos lugares da hierarquia do saber. Ao ser afetado, o sujeito que transita podia se sentir atraído ou repellido à proposição. E que, afetados pela prática da etnoperformance, se permitissem participar do acontecimento e incluir-se enquanto corpo, testemunha, um ser que joga e constrói, que traz seu repertório e memória para a elaboração do saber compartilhado.

Olhando além do repertório, importava que a vontade de aproximação partisse, de alguma maneira, do outro. Ao poder decidir, o participante da etnoperformance tensiona o limite que o separa do performer/pesquisador. Testemunhando com seu próprio corpo o seu repertório e a sua memória, ora se aproximando, ora se afastando. Quanto mais próximos, mais sentimos as vibrações que saiam do corpo. A partir dessa perspectiva, passamos a entender a ética e a política numa dimensão corpórea (CORNAGO, 2008), por apostarmos no modo de colocar-se em relação ao outro corpo, através de uma posição que tencionasse as distâncias, reivindicando a política pela relação física e simbólica que a sociabilidade proporciona na distância/proximidade entre os corpos. Ratificando essa postura, observemos o que nos coloca Óscar Cornago em relação ao espaço da cena e o espaço da vida, ao pensar a contemporaneidade, o que pode ser produtivo ao nosso contexto: “A ética remete a um espaço de proximidades, do eu frente ao tu, uma confrontação pessoal com o outro na qual o espaço privado se liga ao espaço social.” (CORNAGO, 2008, p. 52. Tradução livre do autor).

Para pensar o território, baseamo-nos em alguns conceitos elaborados pelo geógrafo Milton Santos (2001), para quem o território constitui uma identidade. Neste sentido, um território pode ser pensado a partir da multiplicidade de identidades e experiências que o constituem. No caso da tríplice fronteira – região onde a diversidade cultural se evidencia tanto pelas práticas sociais quanto pela diversidade linguística e étnica – as identidades são constantemente elaboradas a partir dos cruza-

mentos, trocas, interferências e vínculos entre o território e a população que o habita.

Os momentos de encontros cotidianos, tanto em espaços públicos quanto privados (feiras, comércio, praças, etc.) que permitem a circulação dos elementos culturais (linguísticos, culinários, estéticos) contribuem para a construção da ideia de solidariedade na região. Essa solidariedade é o que permite certa resistência às normas criadas pelas lógicas do Estado-nação ou, por outro lado, das empresas globais. E, sobretudo, a solidariedade permite os encontros a partir do compartilhamento do território. É o que Milton Santos (2001) chama de “horizontalidades”. Segundo este autor, as horizontalidades se constituem como práticas cotidianas regidas pela solidariedade, e são geradas a partir da base do território; tais práticas são táticas que procuram escapar da regulação das empresas e do sistema monetário, constituindo-se em certa resistência às normas externas ao território. As cidades, ruas e seres humanos colaboram, participam com seu corpo e experiência da materialidade da forma estética e política. Desse modo, a produção da arte passa a ser um estado de encontro entre pessoas, desejos e experiências, e o território se converte em um espaço onde a política pode ser (re)imaginada e (re)feita.

De acordo com o pensamento de Nicolas Bourriaud (2000, p. 23.) “a forma de uma obra de arte nasce da negociação com o inteligível”, num ato de comunicação e diálogo entre pessoas e lugares. Estas experiências valorizam o espaço de participação do outro também enquanto materialidade artística. Para este pensador, “o espectador oscila então entre o estatuto de consumidor passivo e o de testemunha, sócio, cliente, convidado, coprodutor, protagonista.” (BOURRIAUD, 2008, p. 70. Tradução livre do autor).

A partir destas perspectivas, e projetando-as sobre a fronteira, buscamos atrair os fluxos de sociabilidade criados e mantidos, na paisagem territorial, por esses indivíduos que aqui emprestam suas vozes e experiências através da etnoperformance, para que possamos (re)imaginarmos as figuras de Tuco e Sebastián, personagens de *El Acompañamiento*.

Com Merleau-Ponty (2011) podemos

afirmar que “só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 109). O corpo também pode ser considerado um território, e à medida em que nos afastamos dele, podemos vê-lo como um ponto do horizonte. A fenomenologia de Merleau-Ponty se dedica a entender e dar relevo ao modo pelo qual percebemos o corpo, objetos e espaços, para a compreensão e conscientização de si próprio e do mundo. Para este autor, “[...] a visão, a audição, a sexualidade e o corpo não são apenas os pontos de passagem, os instrumentos ou as manifestações da existência pessoal: esta retoma e recolhe em si aquela existência dada e anônima.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 221).

Tendo estas concepções como base, pensávamos nas ações e fabricações humanas, apropriações e modos de inscrever-se no território, o que poderia conferir às pessoas um espírito e ideia de comunidade. No entanto, com o continuado processo de globalização⁵, os vínculos de solidariedade são enfraquecidos nas relações entre os sujeitos, e entre os sujeitos e a natureza, em relação aos locais onde vivem. Buscando ocupar esses locais relacionais, a etnoperformance se situa num entre lugar, no lugar da mediação.

No decorrer desta pesquisa tivemos a oportunidade de tecer diálogos pertinentes à reflexão artística e epistemológica contemporânea, que ao longo do trabalho foram sendo elaborados. No desfecho desta trajetória entendemos que parte dos frutos encontrados e recolhidos estão ligados à experiência interdisciplinar (literatura, antropologia, performance e geografia). Nesse novo território, compreendemos a importância de uma ciência que esteja em relação com outras disciplinas e que estar desorientado pode servir para que o pesquisador siga trilhas pouco investigadas e isso lhe

proporcione encontrar terras férteis ao cultivo.

Misturar-se à paisagem fronteira – ponto de partida da pesquisa em andamento – requer um processo de observação, escuta e diálogo que convoca a atenção do(a) pesquisador(a), gerando um tipo de presentificação que promove transformações na percepção da pesquisa. Nesse momento, surge a necessidade de um método que pudesse gerar encontros colaborativos e sensíveis.

3. A performance e a etnografia como pesquisa

Com o projeto posto em prática, ingressamos nas ruas e locais de circulação da região buscando dialogar com os transeuntes em seu espaço, com o objetivo de ouvir sobre seus sonhos em relação ao trabalho, e assim testemunhar suas próprias táticas de sobrevivência. Nesse sentido, o conceito de performance, tal como pensa Diana Taylor (2013), iluminou nosso processo teórico e prático, para investigarmos aspectos que transcendessem limites impostos ao que a autora entende por arquivo e por repertório, pois para esta autora, a performance exercita e incorpora as ações, os rituais, os gestos e as vozes que fazem parte dos repertórios. Para Richard Schechner (2011), por meio da performance, as ações, gestos e rituais podem ser restaurados.

O conceito de performance, tomado a partir destas perspectivas, possibilita certa fluidez e liberdade para uma elaboração epistemológica que se vincule à produção local. A performance se torna um ato vital de transferência; age pela memória, funciona como modos de conhecimento e de produção de saberes. Para Taylor (2013, p. 45), a performance “deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite fazer”. E, neste caso, propondo um olhar interdisciplinar, indisciplinado, político e transfronteiriço, para as noções de arquivo e de repertório, nos permitimos pensar o texto tea-

⁵ Milton Santos (2001) compreende a globalização por dois vieses. O primeiro se refere ao modo de ver o mundo como uma grande aldeia com mais liberdade de circulação de bens e pessoas. Nesse sentido, constitui uma fábula criada no princípio dos anos 1980, onde se pregava o fim das fronteiras e a circulação mercadológica e cultural ao alcance de todos (as), onde haveria a contração do tempo e do espaço. No entanto, no plano prático a globalização mostra sua face mais perversa, desenvolve a precariedade, aprofunda a pobreza, homogeniza a diversidade, etc. Principalmente essas, são as condições enfrentadas por regiões mais periféricas.

tral El Acompañamiento (1983), do dramaturgo argentino Carlos Gorostiza, como arquivo; e as vozes da paisagem local da tríplice fronteira, como o testemunho pertencente ao repertório local.

Aliada a esta abordagem da performance, a metodologia etnográfica possibilitou elaborarmos a noção de etnoperformance por um lado como prática que rompe com a ordem da racionalidade hegemônica e, por outro, como prática metodológica performativa. Para Bianciotti y Ortecho (2013), a performance passa a ser útil para a construção de conhecimento nas ciências sociais e humanas por seus aspectos materiais ou subjetivos, da ordem do desejo e do afeto, que geralmente escapam da objetividade científica de matriz positivista e de seu verbocentrismo, enquanto único modo de representação do mundo. Por esta mirada, podemos pensar ainda a respeito da *“capacidad performativa del discurso y la performance como presentación del sí mismo en la vida diaria.”* (BIANCIOTTI y ORTECHO, 2013, p. 123).

Para a pesquisadora Sylvie Fortin (2009, p. 79) “no paradigma pós-positivista (e o caso da pesquisa em prática artística) possui naturalmente um caráter etnográfico, pois elas são efetuadas sobre o campo, segundo o ponto de vista descritivo dos participantes.” Além disso, a prática etnográfica permite uma melhor compreensão e descrição das culturas.

Atentos à problemática em torno da “capacidade de representar e de falar da experiência do outro”, como nos alerta Fortin (2009, p. 82), buscamos não traduzir ou interpretar os dados na obra, mas utilizá-los em suas próprias vozes, através da gravação, porque as vozes são vivas e estão ligadas a outros sentidos. Traduzi-las na obra seria uma traição à horizontalidade do diálogo buscada. Tratamos as vozes arquivadas como arquivo da performance oral, mediada por um dispositivo eletrônico, como compreende Paul Zumthor (2000) ao pensar o impacto que os meios eletrônicos (semelhantes e diferentes da escrita) seria um retorno forçado

a voz, ao pensar a escuta. Ou seja, a voz mediada não necessita da presença física, já que rompe o presente cronológico e fixa o efêmero.

Nosso objetivo era tratar os relatos enquanto potencialidade de experiências e histórias desde a palavra falada, e compreendermos os processos de resistência e as inter-relações de experiências em espaços de trânsitos por onde ela circula. Como foi dito, incorporamos a etnoperformance como prática metodológica, construída a partir da performance e da etnografia, inserindo o corpo e o sensível como procedimentos de pesquisa.

4. Etnoperformance: uma metodologia do sensível

A performance etnográfica posta em prática denominou-se Troco uma tapioca por um sonho⁶; foi criada como tática poética e como metodologia interdisciplinar, para entrar em contato com os sujeitos do cotidiano (CERTEAU, 1998) da paisagem composta pela tríplice fronteira. Sua base - reflexiva e prática - vem do processo de produção da tapioca: desde o preparo do polvilho até a tapioca pronta para o consumo.

Porém, antes de efetivamente mergulhar nas águas de mil tons do cotidiano, foi necessário construir a fase preparatória da performance etnográfica como uma ação que pudesse servir de mediação entre as metáforas contidas no texto de Gorostiza (em relação ao antagonismo entre sonho e trabalho, da personagem Tuco) e o território. Partimos do estímulo da personagem, que age para realizar um sonho esquecido da juventude; e, por outro lado, queríamos um elemento que surgisse da tríplice fronteira.

A leitura de *O que é performance?*, de Richard Schechner (2011), inspirou a ação de cozinhar para os pedestres, e surgiu como alternativa para tratar o desafio de aproximação com os desconhecidos das ruas. Paraphraseando Schechner (2011), dar valor ao comum é olhar para como a vida cotidiana em si parece um ritual, e o quanto esses rituais são constituídos de

⁶ A ideia de “troca”, que se faz presente no título da ação, remete a negociação, porém neste caso, sem ser mediada pelo dinheiro, mas por histórias de vida, etc. Um dos motivos dessa opção é para ressaltar a importância do relato íntimo, pois na ação, o relato era uma “moeda” de alto valor nos moldes da pesquisa.

repetições.

Cozinhar é uma ação que faz parte da condição, individual ou coletiva, com finalidades distintas, com ou sem trocas financeiras. Aos poucos a ideia de cozinhar foi se tornando cada vez mais presente, e logo havíamos traçado a coluna vertebral da ação que se realizaria nas ruas das três cidades que compõem a tríplice fronteira. Inicialmente, buscando um tempero brasileiro, pensamos em fazer uma feijoada. No entanto, optando pela praticidade dos ingredientes, tempo de preparo e tempo que o passante poderia dedicar à performance, chegamos à tapioca.

A tapioca é um produto feito a partir do polvilho azedo⁷ e da mandioca, um alimento que nasce da terra e tem grande relação com os povos originários das Américas. A mandioca é uma raiz que se cultiva na profundidade da terra, do mesmo modo que os sonhos individuais estão plantados e ficam internalizados em cada pessoa; por outro lado, tanto a mandioca quanto os sonhos são alimentos que trazem nutrientes importantes para que tenhamos uma vida saudável, física e subjetivamente. Por tudo isso, a tapioca nos pareceu ser o alimento que materializava a sensação do sonho como algo íntimo e profundo, já que o corpo é o território onde os sonhos se enraízam, ou de onde os sonhos são arrancados. Depois desta primeira etapa, era importante apropriar-se do processo de produção da tapioca, desde o preparo do polvilho até a tapioca pronta para o consumo. Agora era efetivamente mergulhar nas águas de mil tons do cotidiano, como etnoartista.

Iniciamos a ação *etnoperformativa* numa feira comunitária no bairro Vila C, que é um bairro popular, próximo à Hidrelétrica de Itaipu. O bairro foi criado para moradia daqueles que trabalharam na construção da usina. Na feira, fiquei posicionado junto aos demais feirantes. Algumas pessoas realmente acreditavam na figura do tapioqueiro pela forma como interagem com a ação. Neste local, ocorreram

duas ações e cerca de 10 pessoas participaram. Alguns dos temas mais frequentes que apareceram em Foz do Iguaçu estavam relacionados com o sonho de possibilitar uma vida melhor a si, aos seus familiares e ao mundo. O sonho de ter um trabalho digno e sustentável. Havia, em alguns relatos, certa amargura em relação a sua própria condição.

Na realização da etnoperformance em Ciudad del Este, contamos com o auxílio de uma estudante oriunda do Paraguai, que nos ensinou algumas palavras e expressões na língua guarani. Nosso desejo era iniciar a aproximação (alí) tendo em vista a língua materna do povo paraguaio. Diferente da etnoperformance realizada em Foz do Iguaçu, na Ciudad del Este, me tornei uma espécie de ambulante, por se tratar de um local de grande circulação de bens, produtos e pessoas. Com uma única intervenção, conseguimos 6 participações. Os temas mais recorrentes enfatizavam a relação entre os três países, colocando a própria região como um sonho. Em Ciudad del Este os participantes mostraram-se mais contentes e agradecidos pela vida que tinham. Algumas pessoas diziam que seus sonhos eram realizados diariamente.

Já na cidade argentina de Puerto Iguazu, me instalei numa praça⁸ e, diferentemente das ações anteriores, ela foi realizada no período do entardecer. Dos 8 participantes, surgiram temas sobre a violência da ditadura, do desejo de *ser feliz*. Mesmo com trabalho e família, sem espaço para lazer, a vida se torna precária; um jovem contou sobre seu sonho de abandonar as drogas e se reaproximar de sua família.

Na condição de etnoartista, percebi que:

Aos poucos, os olhares começaram a se dirigir a mim. Eles confirmavam minha presença e se mostravam curiosos sobre o que eu estaria fazendo ali. Digo isso porque ao inserir-me naquele espaço, algo passou a interferir ali. Muito lentamente e com bastante normalidade, a feira foi se tornando um espaço possível de estar. Essa situação era diferente da minha

⁷ O polvilho azedo é um produto regional e embora de preparo artesanal, a sua produção já era grande em 1978, nos Estados de Minas Gerais, Santa Catarina, Paraná e São Paulo, onde é fabricado por um grande número de indústrias rurais de pequeno porte. Fonte: http://www.insumos.com.br/aditivos_e_ingredientes/materias/208.pdf, acessado em 08/02/2016.

⁸ Plaza San Martín.

experiência de ator. Agora eu parecia estar mais vazio e passivo à ação/reação de quem passava. Eu havia decidido, durante o planejamento da etnoperformance, que aguardaria a aproximação. Obviamente, eu olhava para as pessoas, buscando agir como um feirante normal naquele espaço⁹.

Nessa acepção, etnoartista é a pessoa que performa, mas que também escuta e coleta informações enquanto performa. Está situado na fronteira entre a poesia e a ciência. Age como provocador, ao mesmo tempo em que se envolve com o território; escuta e cria, ao entrar em contato com o Outro, posicionando-se como coletor das experiências resultantes desse atrito.

Em resumo, durante a realização desta performance etnográfica eu revelava meus objetivos de pesquisador e etnoartista e, ainda, agia como um tapioqueiro. Como etnoartista, na performance etnográfica, não representava o tapioqueiro, mas vivenciava uma circunstância que ia além da representação: agia como tapioqueiro, pesquisador e artista.

Apesar de ocuparem lugares diferentes, estas identidades se manifestavam justapostas, durante a realização do acontecimento performativo. Eu era, simultaneamente, pesquisador e artista, colocando-me no papel do etnógrafo que observa, conversa, escreve e cria a partir de si e do Outro. E esse Outro, que surge do cotidiano aparentemente homogêneo, era quem me conferia existência, como testemunha do meu roteiro e da inscrição de meus passos; ou seja, a partir da minha performance pela paisagem, de uma realidade criada com a nossa presença compartilhada.

Para Córnao (2008), são as relações do “eu” frente ao “outro” que promovem um pensamento político oriundo do indivíduo, fazendo-o entender os limites da esfera no âmbito do corporal. É a distância determinada pelo estar frente a frente - no corpo a corpo e cara a cara - que reforça o exercício ético e político das re-

lações, determinado pelo ângulo e a posição que assumimos em relação aos demais.

O jogo estabelecido a partir desta experiência modificou minha percepção da performance, ao colocar-me no tempo e espaço compartilhados, através da operação de me constituir como pesquisador-etnoartista, em uma relação mais dialógica e horizontal com o espectador-sujeito.

Essa experiência resultou na valorização dos encontros e saberes que o cotidiano nos presenteia, ao testemunharmos uma realidade plural e heterogênea. Suspendemos um pouco a institucionalidade científica, mas sem abandoná-la totalmente, testemunhamos a riqueza das ruas, praças e os demais locais públicos.

No atrito com o território me fortaleci como pesquisador, artista e cidadão e, transformado, pude convidar os transeuntes anônimos a corporificar suas experiências, seus relatos e sonhos, e a oralizar uma *geopoética* “*inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico*”, como foi definida pelo colombiano José Roca, curador da 8ª Bienal do Mercosul - Ensaio de Geopoética (2011).

Para pensarmos em uma geopoética fronteiriça nos remetemos a Fernando Aínsa (2006, p. 218):

A fronteira dificilmente pode deixar de ser a “membrana” através da qual respiram os espaços interiores que protege, “respiração” que garante as influências e intercâmbios inerentes a sua própria sobrevivência, por mais autárquica e fechada que se pretenda. Porque, ao mesmo tempo que protege e propicia contatos, a fronteira funda novos espaços em seus próprios limites. Ali, as diferenças mais flagrantes se amortecem e surgem novas realidades linguísticas, sociais, étnicas e culturais: as das chamadas zonas fronteiriças¹⁰.

⁹ Anotações realizadas no diário de bordo, durante a primeira realização da performance etnográfica em 15/11/2015.

¹⁰ Do original: *La frontera dificilmente puede dejar de ser la “membrana” a través de la cual respiran los espacios interiores que protege, “respiración” que asegura las influencias e intercambios inherentes a su propia supervivencia, por muy autárquica y cerrada que se pretenda. Porque, al mismo tiempo que protege y propicia contactos, la frontera funda nuevos espacios en sus propios límites. Allí se amortiguan las diferencias más flagrantes y surgen nuevas realidades lingüísticas, sociales, étnicas y culturales: las de las llamadas zonas fronterizas.*

Viver o espaço e, por outro lado, deixar (desejando ou não) que os espaços nos vivam, aumenta as trocas tanto em níveis simbólicos quanto em níveis concretos. O espaço compartilhado se transforma na própria experiência e sentimento estético, e permite a interação entre o que cultivamos no espaço interno (íntimo) com aquilo que é imaginado no espaço exterior (público). Nossa intenção era, portanto, performer o espaço da tríplice fronteira como o lugar que constrói o espaço mental e a memória, “na convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 127).

Para que fosse efetivo, não podíamos utilizar a minha voz e corpo para narrar a diversidade das experiências do cotidiano; teria que ser por meio de seus relatos, tal como foram contados. Através deles poderíamos perceber a diversidade de tons e sons que conformam esse território.

Quando o homem – ser ordinário – de CERTEAU (1998) ingressar nos campos reservados às teorias (econômicas, políticas, estéticas, identitárias, etc.) e às ideias que unificam o saber hegemônico, poderemos pensar juntos qual a direção a ser adotada no futuro, quem sabe se abrindo a outras racionalidades, conforme elucida o teórico Boaventura de Souza Santos (2010).

A performance, neste caso, surge para que possamos habitar as fronteiras, sejam elas estabelecidas pelas distâncias entre os corpos, as linguagens artísticas, os territórios e os idiomas. Por outro lado, convida a uma efetiva aproximação entre a arte e a vida, irrompendo como epistemologia, enquanto prática de um saber transitório, forjado no tensionamento dos saberes acadêmicos com os saberes do ser ordinário.

Por isso destacamos que, nesta pesquisa, tivemos o cuidado de propiciar um espaço

no texto poético para que o próprio transeunte, sujeito comum e ordinário, se inscrevesse. Por essa perspectiva, tratamos de propor um entre-lugar na produção discursiva e artística para que eles mesmos fizessem a narração, com suas vozes, respiração e linguagem (agora tornadas arquivo, mas que ainda se referem a seus repertórios, de onde foram retiradas), rumo a uma estética que também possa ser ordinária e comum.

Trata-se, portanto, de uma metodologia que habita a fronteira, e que pode ser compreendida como o resultado do cruzamento de limites e bordas, numa tentativa de borrar posições mantidas isoladas nos campos epistemológicos, enfatizando a possibilidade de habitar a zona da liminaridade¹¹ e do risco.

A etnoperformance, portanto, como proposta de pesquisa que depende da tomada de decisão do outro em sua singularidade, em relação de proximidade/distância. Uma proximidade/distância que interfere no resultado e na experiência de quem observa, participa e pesquisa. Por isso, mostra-se um método de investigar as trocas intersubjetivas entre o eu e o outro em composição na paisagem, com a intenção que sujeitos investigados ajam e colaborem com seus próprios corpos na elaboração das pesquisas, por meio de imagens, sensações, gestos e testemunhos que enriquecem a construção do saber.

5. Algumas conclusões necessárias

Finalmente, compreende-se a etnoperformance como metodologia qualitativa e sensível para mediar encontros, culturas, tempos e espaços distintos; nas suas ações privilegia-se o espaço entre o pesquisador e o sujeito pesquisado. A etnoperformance se situa, portanto, no entre mundos, no limiar dos corpos, culturas, epistemologias, arquivos e repertórios.

Destacamos que, através desta metodo-

⁵ Nosso entendimento de liminaridade abrange as tensões entre arte e vida, arquivo e repertório, teoria e prática e campos artísticos. Essa noção é a partir da obra do antropólogo Victor Turner, em parceria Richard Schechner, também antropólogo. Nessa obra, Turner parte da noção de Arnold Van Gennep (1960) onde demonstra que a liminaridade possui um movimento que pode ser visto em três partes: separação, margem e agregação. Assim, para Turner (1974, p. 117) “As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções ou cerimônias.”

logia, cria-se a possibilidade de uma pesquisa acadêmica que une diferentes experiências vinculadas a coabitação dos corpos, repertórios vivos e impossíveis de serem arquivados, num sentido literal. Nessa experiência metodológica, o outro se move para preencher os vazios não preenchidos pelo pesquisador. Nesse processo, o saber resulta do encontro entre performers e testemunhas, neste caso com transeuntes que vivem o tempo das ruas. Habitando a zona da liminaridade, transcende o arquivo; ela é viva, sua materialidade é o corpo, o cheiro e o calor de quem reage. O toque é a concretização da escolha de quem está passando, e não uma imposição do artista ou do pesquisador. O corpo, nesse sentido, se torna a fronteira entre o mundo da percepção e o mundo concreto. Os diferentes corpos sintetizam os diferentes ritmos do pulsar no mundo.

Ao caminhar pela tríplice fronteira compreende-se a heterogeneidade circulante nas aproximações e distanciamentos, e na coexistência resultante como práticas de um agenciamento singular em muitos âmbitos: idiomático, culinário, estético que conferem a região práticas de sociabilidade diferenciadas. É no nível corporal que imprimimos comportamentos, propomos significados e perspectivas, e exercitamos a ética e a política. O corpo, nessa perspectiva, assume uma posição de destaque. Pensamos os corpos e o *entre os corpos* como lugares da potência da prática intersubjetiva, como lugares de decisão, contato e fricção para a arte e para a epistemologia.

O movimento e a necessidade do gesto devem, nesse contexto, ser compreendidos como um deslocamento, uma ação em relação ao conhecimento, uma abertura ao outro e, na medida em que nos aproximamos, nos destacamos na paisagem e assumimos a dimensão do corpo político. O movimento que começa na intimidade do indivíduo e ganha o espaço do outro, no social, é um movimento que nasce no interior e se desenha no exterior em forma de gestos e ações. O fluxo desses corpos, vozes, experiências, constituem narrativas, são relatos e testemunhos de uma prática de investigação, leitura e escrita na paisagem, e formam a sua *geopoética*.

Quanto aos relatos, eles são “práticas do espaço”, como nos indica Certeau (1998, p. 200), para quem as aventuras de narrar “organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam”. Ademais, o corpo “funciona como o nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento.” (TAYLOR, 2013, p.127).

Por tudo o que foi mencionado acima, convidar ao contato é contribuir à criação de uma imaginação a partir da distância e da proximidade. Visto de longe, os corpos fazem parte da paisagem, tornando-se a própria paisagem. É o corpo-território. Acreditamos, com essa experiência, que a decisão do contato e do toque entre diversos sujeitos potencializam a estética, a política e a ética e, no nosso caso, novas metodologias de pesquisa.

Neste trabalho, o contato respondia à necessidade de conexão que permite ao ser humano um diálogo profundo consigo próprio (íntimo), com o espaço (fronteira), e com os demais habitantes (o outro como ser vivo e não como categoria de pesquisa). Tais encontros traduziam as micropolíticas culturais formadas pelas variadas narrativas do território.

REFERÊNCIAS

AÍNSA, Fernando. Del topos al logos: propuestas de Geopoética. Madrid: Ver-vuert Iberoamericana, 2006.

BIANCIOTTI, Maria C; ORTECHO, Mariana. La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. Bogotá: Tabula Rasa, número 19, julio-diciembre, 2013, p. 119-137.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. 1ª ed. 1ª reimpressão. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo Editora, 2008.

CARNEIRO FILHO, Camilo Pereira. Processos de Transfronteirização na Bacia do Prata: A Tríplice Fronteira Brasil-Argentina-Paraguai. Porto Alegre: UFRGS/Posgea, 2013. Tese de Doutorado. Disponível em: HYPERLINK “<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/88615>” <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/88615>. Acessado em 10 de novembro de 2019.

Catálogo: 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética. Edição trilingue. Coordenação Alexandre Dias Ramos, Curador Geral José Roca, Colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CORNAGO, Óscar. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. In: DOMÍNGUEZ, Juan; GALÁN, Marta; RENJIFO, Fernando (org.). Éticas del cuerpo. Madrid: Fundamentos, 2008a. p. 50-73.

GOROSTIZA, Carlos. El Acompañamiento. _In: Teatro Breve Contemporáneo Argentino I. 1ª Ed, org. MEYER, Elvira Orlando de, y ESTEVE, Patricio. Buenos Aires : Ediciones Colihue, 2007.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Porto Alegre: Revista Seer - PPGAC/UFRGS, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PEREIRA, Diana A. Cartografias Imaginárias: Geopoéticas e fronteiras. Revista

REFERÊNCIAS

Línguas e Letras, Volume 17, nº 38, 2016.

SANTOS, Boaventura Souza. Descolonizar el saber, reinventar el poder. Ediciones Trilce-extensión universitaria. Montevideo: Universidad de la República, 2010.

SANTOS, Milton. Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal. 6ª ed., Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2001.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3. abril de 2011.

TAYLOR, Diana. O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TURNER, Victor W. O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

O Polvílio Azedo. Disponível em: http://www.insumos.com.br/aditivos_e_ingredientes/materias/208.pdf. Acesso em 08/02/2016.

Abstract

This article is the result of the theoretical-practical process of a research carried out at the border of the territory, culture and knowledge. The proposal was the construction of a “border dramaturgy” that would put in dialogue the dreams and conflicts of the protagonists of the play *El Acompañamiento* and the inhabitants of the trinational border between Brazil, Paraguay and Argentina. As a methodology we propose to put into practice a relationship between performance and ethnography available in a methodological proposal able of promoting a dialogue between the actor/performer/researcher and the passers-by of the region, here called *ethnoperformance*. As a conclusion, *ethnoperformance* is defined as a productive practice, agency of bodies and subjectivities in a border context, in addition to an innovative methodology for the academic environment.

Keywords

Research methodology. Ethnographic performance. *Ethnoartist*.

Recebido em: 23 jun. 2020

Aceito em: 14 dez. 2020

Publicado em: 23 dez. 2020