



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Alexandra Gonçalves Dias

PERFORMANCE – ME!

O processo de si pelo movimento dos desejos.

PORTO ALEGRE
2009

Alexandra Gonçalves Dias

Performance – me!

O processo de si pelo movimento dos desejos.

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial da obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2009

**A Comissão Examinadora abaixo assinada avaliou o Memorial de
Processo de Criação apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul**

Performance – me!

O processo de si pelo movimento dos desejos.

Elaborado por

Alexandra Gonçalves Dias

**Como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, com Área de Concentração em Processos de Criação
Cênica.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Helio Custodio Ferverza

Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas

Prof^a. Dr^a. Marta Isaacsson Souza e Silva

Porto Alegre, 10 de março de 2009.

Agradecimentos:

- A minha orientadora pela generosa acolhida e pela confiança em meu trabalho.
- A CAPES pela bolsa que tornou possível uma dedicação ímpar a este estudo.
- Aos professores do PPGAC/UFRGS pelos ensinamentos e por seu empenho na construção deste curso inédito no Rio Grande do Sul.
- Aos amigos André Mubarack, Michel Capeletti, Marco Mafra e Tatiana da Rosa companheiros na arte e na vida, pelos momentos de diversão, reflexão, crítica e criação.
- A Irion Nolasco pela amizade, pelo entusiasmo e por todos os seus bons conselhos.
- Aos amigos artistas que me assistiram e colaboraram: Dani Boff, Carina Sehn, Diones Camargo, Luciana Paludo, Cláudia Sachs e Patrícia Unyl.
- A Rodrigo Dubal pela revisão deste trabalho.
- Aos meus pais e a minha família pelo apoio desde o princípio da minha jornada e pelo divertimento de quando estamos reunidos.
- A Jerri Dias por cruzar todos os portais comigo e por tornar tão real o sentimento de que *onde eu estou é o que eu preciso*.

Resumo

Esta pesquisa trata-se de Memorial de Processo de Criação que compreende o processo de composição da performance solo “Lágrimas para Medos”. Entende a arte de performance como campo de autoria do performer, que trabalha a partir de si e faz desta investigação obra de arte. O estudo propõe o trabalho sobre *si mesmo* fundado na emergência dos desejos, pois parte da visão de que os desejos do performer movem a criação autobiográfica. Existe o interesse no diálogo entre o criador e seu processo e, a partir disso, o trabalho tece relações com o território de criação em performance que anunciam um modo de pensar, ver e se mover em performance. Desta forma, identifica procedimentos e noções que norteiam o processo no qual constata-se uma busca em não interromper o fluxo do desejo. Para tanto, apóia-se no emprego de procedimentos do “acaso” e na idéia de “portal”, que aqui se apresenta. Faz ainda um mapeamento que descreve, analisa e reflete o processo de criação, percebendo-o no território complexo e incerto da arte de performance.

Palavras-chave: performance, desejo, processo de criação, trabalho sobre si mesmo.

Abstract

This thesis is the Memorial of the Creation Process of the solo performance “Tears for Fears”. It sees performance art as the performer’s authorship field. The artist works from his/her self and creates a work of art out of that investigation. The study proposes the *work on oneself* based on the emergency of one’s desires, since it is founded on the view that the performer’s desires move the autobiographical creation. There is an interest in the dialogue between the creator and the process. Therefrom, it finds links within the creation territory of performance, which announce a way of thinking, seeing and moving in performance. In that way, it identifies procedures and basics that guide this process marked by a pursuit of uninterrupted desire flow. To that end, it relies on the use of “chance” procedures and on the idea of “threshold”, as presented in this thesis. It also does a mapping that describes, analyzes, and thinks the creation process, perceiving it in the complex and uncertain territory of performance art.

Keywords: performance, desire, creation process, work on oneself.

Performance-me! – O processo de si pelo movimento dos desejos.

SUMÁRIO:

RESUMO	6
ABSTRACT	7
COMEÇA O MOVIMENTO	10
SEGUNDO MOVIMENTO	17
TERCEIRO MOVIMENTO	21
PERFORMANCE – ME!	24
A MEMÓRIA MAIS ANTIGA – OITO PATAS	25
A DANÇA	27
A PERFORMANCE E A DANÇA	28
O TEATRO.....	29
A ACADEMIA E TUDO O QUE EU NÃO SABIA.....	30
UM PONTO DE MUDANÇA	33
UMA NOVA PERSPECTIVA	35
A CHEGADA DO DESEJO PELA PESQUISA.....	36
A AUTORIA – PERFORMANCE: <i>O TEATRO PERFEITO PARA UM</i>	37
SOLO	41
PROCESSO COLABORATIVO – A AUTORIA NO GRUPO.....	42
ASSINALANDO MEU PERTENCIMENTO	44
A EXPERIÊNCIA DO PROJETO MAX	47
DE VOLTA À DINAMARCA.....	49
MAIS SOLOS.....	50
DE VOLTA À PORTO ALEGRE.....	51
DESDOBRAMENTOS	52
AGORA ESTOU AQUI	54
O MOVIMENTO DOS DESEJOS	55
EU SOU O MEU CORPO	55
PROCESSO DE SI.....	58
DESEJO.....	60
A BUSCA POR NÃO BUSCAR	63
O ACASO NO MOVIMENTO DOS DESEJOS	67
PREPARAR...APONTAR...FOGO!.....	69
RELAÇÕES COM O TERRITÓRIO	72
PORTAL	75
E SE O QUE EU QUERO É O QUE EU TENHO?.....	76
EU NÃO SEI.....	78
TREINAMENTO	79
TER UM <i>SET UP</i>	81
CHEGAR EM CASA	82
CAIXA DE FERRAMENTAS DO PERFORMER	83
CONVERSAR	87
VIAJAR	87
FAZER AULAS	88
MOVIMENTO AUTÊNTICO	90
O CORPO EM EXPERIÊNCIA: IMPROVISÇÃO.....	92
FAZER VENTO	92
DAR VOZ ÀS EMERGÊNCIAS	93
A COMPOSIÇÃO DA PERFORMANCE	94
DE LÁGRIMAS PARA MEDOS	95
QUEM SOU EU AGORA.....	97
NO MAR DAS INFINITAS POSSIBILIDADES	99

O ENSAIO É O TEMPO TODO.....	100
TSUNAMI: UM EXEMPLO DO SORTEIO DOS DESEJOS.....	103
BURCA: OUTRO EXEMPLO DO SORTEIO DOS DESEJOS.....	104
COPOS.....	105
CONFLITO.....	107
EU SOU O MEU CACHORRO.....	112
BUENOS AIRES – MAD WORLD.....	116
MAPA / CIRCUITO.....	119
PONTOS DE ATENÇÃO.....	129
O CHORO COMO COREOGRAFIA.....	133
ESTAÇÕES: AS BANDEIRAS FINCADAS NO MAPA.....	136
COLORIDO - IMAGINÁRIO.....	141
ESCRITA AUTOMÁTICA: DOIS MOMENTOS.....	143
MUDANÇAS DE PERCEPÇÃO.....	145
BELUGA.....	147
EU NÃO TENHO MEDO.....	148
UM DIA DE ENSAIO.....	150
OUTRO DIA DE ENSAIO.....	151
E MAIS OUTRO.....	152
ABERTURAS.....	153
E COMEÇO.....	155
PARA ALÉM DESTAS PÁGINAS.....	156
REFERÊNCIAS.....	157
ÍNDICE DE FIGURAS.....	163
ANEXO (DVD).....	164

COMEÇA O MOVIMENTO

Agora ...para dentro... ...para fora... ...para os lados...

Respiro.

“Letras são como bailarinos, como atores, elas trabalham em conjunto para criar significado, colocando-se em diferentes formas, diferentes ordens, movendo-se contra as infinitas tropas caóticas, milhões de anos de grunhidos e hieróglifos em direção a uma ordenada e sinuosa linguagem.”¹ (MARGOLIN, 2008).

Neste momento, escrevo na tela as primeiras palavras que não são as primeiras deste trabalho, mas que serão para você que lê neste momento este papel onde você está. Penso que as primeiras palavras devem ser escolhidas com delicadeza, mas, para começar a escrever, basta começar a escrever. O movimento começa, pois ele já está lá.

Assim, estas palavras estão aqui neste momento, configurando o desenho que tinge de preto o papel porque em algum instante qualquer no espaço-tempo eu decidi criar um ponto, assinalar um quark, onde aponte a vontade, o simples desejo, de produzir este trabalho.

E aqui ele começa ainda impreciso sobre o seu próprio destino, perguntando-se sobre o por onde começar. Isto porque o início não está realmente aqui nestas primeiras palavras, e tampouco irá se marcar um fim quando não houver mais páginas. Assim, como fazer perceber que está na condição de passagem a importância deste trabalho?

Neste movimento transitório, existem palavras que serão repetidas, marcadas, ao longo deste circuito que vamos traçar aqui. Já posso assegurar que o “eu” será uma constante, para o bem e

¹ Todas as traduções de publicações em língua inglesa sem edição em português ou em espanhol são de minha responsabilidade e foram realizadas com fins exclusivamente didáticos, com exceção do livro “*Performance art: from futurism to the present*” de RoseLee Goldberg – optou-se pelo uso da edição em língua inglesa apesar da edição brasileira, uma vez que o estudo já havia sido iniciado a partir do exemplar original.

para o mal, acompanhado de “desejo”, “dúvidas”, “perguntas”, “processo”, “mergulho”, “criação”, “movimento”, “corpo” e finalmente “performance”. E é em razão desta última palavra que “eu” é uma presença permanente.

Este trabalho se projetou a partir de uma emergência muito pessoal que revela os percursos de uma trajetória em que o interesse pelo processo autoral me aproximou da arte de performance, tanto em meus trabalhos solo, quanto com o grupo Projeto Max², criado juntamente com André Mubarack e Michel Capeletti. Nestas experiências, iniciadas em 1999, quis apostar em processos colaborativos e formas híbridas que aproximaram em mim o teatro, a dança, o vídeo, a performance e o interesse pelo design gráfico.

Entretanto, diante de múltiplos interesses, vontades, projetos, desejos, curiosidades, perguntas e possibilidades, como organizar a complexa rede de idéias em que as sinapses parecem levar tudo pra longe?

Daí a necessidade de um novo trabalho que me amparasse na busca por visualizar esta estrutura complexa.

Acredito que o momento é o de apostar na emergência dos desejos, é dar voz às perguntas, é confiar no processo e é, principalmente, o exercício da busca alucinante por respostas.

E é a partir dessa busca que surge o desejo de um aprofundamento no processo de criação. Realizar essa tarefa dentro de um Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas é acreditar na possibilidade de articulação entre reflexão teórica e investigação prática sobre o trabalho criativo do ator, percebendo o processo criativo como uma ocasião de confronto/diálogo/articulação do sujeito com suas capacidades. O investimento no trabalho de pesquisa reflete a convicção de que é somente através deste processo que se torna possível traçar novos caminhos para a arte. E o que me motiva principalmente é o diálogo entre o criador e seu processo.

² A trajetória do grupo será detalhada no movimento “Performance-me!” (p. 47).

A performance como disciplina abrange vários territórios e o conceito de performer é capaz de abrigar múltiplas definições. A performance é por essência uma arte de fronteiras mutáveis. Assim, é importante marcar um ponto de partida para este movimento que está tomando corpo, anunciando o entendimento do performer como autor e matéria originária da criação e trabalhando a performance como arte auto-referencial ou autobiográfica.

No entanto, não se quer encontrar uma aceção definitiva; pelo contrário, o desejo do trabalho é o de flutuar dentro dessas variáveis, buscar especificidades dentro da condição de passagem e fazer da prerrogativa da dúvida uma aliada.

E parece estar exatamente nesta prerrogativa a própria matéria a ser discutida. A performance e, conseqüentemente, o performer habitam terrenos movediços. Então, como me relaciono com este território? No que se ampara o performer no momento da criação autoral? Quais os caminhos para transformar desejo em performance?

A questão central se estabelece: como se desenvolve o processo de criação do performer através da investigação de *si mesmo* em um processo específico?

Para poder me arriscar a navegar nestas perguntas, que fazem os pêlos dos meus braços se eriçarem neste instante, está sendo necessário problematizar a palavra impressa, interface na qual este trabalho foi finalizado, porém não onde foi composto em sua totalidade.

É fundamental saber que este projeto foi concebido como uma iniciativa teórico-prática, uma vez que faz toda diferença saber que minhas proposições e experiências partilhadas aqui estão em função de um processo de criação específico na arte de performance. Neste processo foram executadas ações práticas diversas que estão desembocando na performance “Lágrimas para Medos”³.

³ “Lágrimas para Medos” trata-se da performance criada no desenvolvimento deste projeto. Ver “De Lágrimas para Medos” (p. 95).

Além disso, no processo de criação deste trabalho foi produzida uma quantidade de textos manuscritos que, na verdade, são o material que originou e impulsionou a questão da escrita aqui presente.

A prática com a “caixa de ferramentas do performer”⁴ se desdobrou tanto em obra quanto em perguntas sobre o próprio procedimento de notação de um processo. Ao mesmo tempo, fazem parte da produção deste projeto vídeos, fotos, desenhos, além de textos manuscritos e digitais⁵.

Somando-se a isso, serviram como material de referência, inspiração e iluminação fotos, filmes, vídeos da internet, músicas, impressões do cotidiano, conversas com amigos, performances de outros artistas, etc.

Então, como conter tudo isso neste trabalho escrito? Como ser fiel à estrutura do meu processo? E mais, como traduzir sua essência através da escrita?

Este exato momento, por exemplo, é bastante representativo em relação ao problema da escrita. Estamos no dia 05 de maio de 2008, são 02:45 da madrugada de um domingo e eu me encontro escrevendo este texto, que no momento considero uma introdução, mas que, ao mesmo tempo, penso que possivelmente não será ou não terá o título “introdução” quando o trabalho for realmente finalizado e chegar até onde você está. Não consigo lembrar de quanto tempo venho me movimentando em torno destas páginas, pois para escrevê-las necessito de muitas decisões previamente tomadas; contudo mesmo sem estar certa de todas elas, sento e escrevo. Essas decisões são as que chegaram até o dia 05 de maio de 2008, talvez elas não permaneçam até a próxima manhã, pois, talvez como ontem à noite, no momento de dormir, eu entenda que a estrutura que eu tinha imaginado até então não irá funcionar e eu tenha que decompor tudo novamente. Assim estas palavras que

⁴ Este procedimento será abordado no movimento “Relações com o território” em “Caixa de ferramentas do performer” (p. 83).

⁵ Alguns destes textos foram publicados em meu blog:
<http://demolitioninprogress.blogspot.com>

o que você lê neste instante não são uma obra divina caída dos céus, elas percorreram um caminho caótico até serem finalmente digitadas por mim. O que você lê agora passou por um constante movimento para frente, para trás e para os lados, que foi desordenadamente captado, observado, entendido, lapidado, abandonado, retomado, atualizado, e, por fim, eleito para que finalmente se tornasse um desenho de tinta preta que tingem este papel branco (neste momento me pergunto se não poderei usar alguma outra cor de tinta ou papel).

Então, quando finalmente você tiver este texto nas mãos, ele provavelmente terá sido escrito e reescrito muitas vezes e muitas mais. O que você lê neste instante certamente não terá o mesmo sentido que o sentido que será construído pela pessoa ao seu lado, da mesma forma que, se você tiver a paciência para ler estas palavras mais uma vez, provavelmente na próxima, a leitura o levará para outros lugares. Agora já são 03:19 e escrevo algo que será lido no futuro; não existe certeza alguma de como este texto vai chegar em vocês.

Assim é o processo. Se firma numa estrutura complexa e incerta, semelhante ao caos e onde a desordem é um sentimento permanente, pois nunca se sabe ao certo para onde se vai, assim, quero me deixar perder.

Estas questões surgem no contexto acadêmico⁶, visto aqui, primeiramente, como um contexto de arte onde paradigmas científicos se rompem e onde a incerteza, que gera múltiplas possibilidades, pode ser entendida dentro de uma idéia de pensamento complexo, pois se pensarmos em pesquisa *em arte*, o

“objeto não pode ser definido *a priori*, ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica.” (CATTANI, 2002, p. 35).

Desta forma, posso pensar que esta escrita é processo e assim quero tratá-la como uma experiência partilhada a partir do

⁶ É importante perceber que realizar uma prática dentro de um programa de Mestrado implica, para o bem e para o mal, numa relação distinta com o processo de criação, pois a tarefa de escrever, refletir, questionar, pensar a performance altera o evento performance.

momento em que percebemos a obra de arte como um processo ininterrupto. Deste modo, a realização deste cruzamento da “escrita acadêmica” – que quer refletir, pensar, questionar, informar – com o meu trabalho prático pode ser pensada como uma coisa só.

Assim quero ter a pretensão de que, no processo de composição desta dissertação, minha pesquisa vai avançar para além destas páginas, para dentro e para fora de mim e daquele que a lê.

Na tentativa de fazer desta escrita uma experiência que busca uma estrutura que dê conta de um processo específico de composição em performance, pensou-se e se colocou em prática algumas estruturas.

Na qualificação, foi apresentado um trabalho que propunha links analógicos e que sugeria um espalhamento aleatório de assuntos através da proposta de marcadores. No entanto, pude conferir que a estrutura não impulsionava de fato a ação do leitor em fazer saltos entre as páginas do trabalho. Assim, percebi que o andamento proposto anteriormente isolava as partes de um processo ao invés de justapô-las.

Deste modo, o que apresento agora é uma estrutura que tem a intenção de guiar a leitura, sem abandonar a idéia de que os movimentos/capítulos não são unidades independentes, eles conversam entre si, complementam-se e se justapõem – conseqüentemente, o movimento para frente e para trás pode ser solicitado.

Opto aqui por trazer uma escrita confessional que se matiza à escrita reflexiva, o que pode deixar surgir o caráter intimamente pessoal do processo desta experiência.

Trago também algumas figuras que ilustram o trabalho realizado com a “caixa de ferramentas do performer”. Assim apresento manuscritos, desenhos, grafismos e fotos que promovem encontros e interferem no texto digital⁷.

⁷ Estas interferências estão no movimento “De Lágrimas para Medos” (p. 95).

A intenção é a de abrir as possibilidades e dar vazão ao movimento que já está acontecendo na elaboração deste texto.

O sentido é estimulado? Você está convidado.

SEGUNDO MOVIMENTO

“Não há mais declarações, somente ambigüidades.
Não há mais estabilidade, somente desequilíbrio.”
(RIBOT, 2005, p. 30)

Destaquei estas duas frases da artista espanhola La Ribot, pois propõem, mais uma vez, a idéia de que estamos em movimento. A partir deste entendimento, a arte de performance é, em mim, a manifestação capaz de chamar para si este momento de ambigüidade e instabilidade indicado pela artista, o que revela relações com um território.

Neste estado incerto, busco acolhimento no trabalho de artistas da performance num movimento que compreende que “minha prática informa sua prática” (HAY, 2000, p. xiv).

São eles que neste momento andam firmemente comigo, através de seus trabalhos (obras e escritos). Deb Margolin, Guillermo Gómez-Peña, La Ribot e Deborah Hay, permanecem sendo aqueles que me tocam, me autorizam, me permitem, me confortam e que dialogam e discutem com este meu trabalho. Não há como deixar de permanecer junto de artistas que ajudaram a formar o impulso primeiro na direção da realização deste projeto e que eu carrego comigo desde o início da minha trajetória de incursão nesta arte.

É a companhia destes que torna possível o ato libertador que é o poder de me autodenominar performer.

E não apenas estes, mas também aqueles que envolvem sua vida artística na minha, pois os artistas com quem posso dividir as problemáticas mais íntimas são também os que me oferecem o material mais delicado e vigoroso. Portanto não há como ignorar a importância das contribuições destes artistas na tecedura deste trabalho, pois constituem muito fortemente minha trajetória. Assim, oferecem subsídios na confecção deste trabalho a relação com os performers que compõem o grupo Projeto Max, André Mubarack e

Michel Capeletti, bem como o trabalho das principais colaboradoras do grupo, as bailarinas e coreógrafas Tatiana da Rosa (idealizadora do coletivo ARTERIA – artistas de dança em colaboração), e Heloisa Gravina (criadora do Purê de Batatas – dança, teatro e afins), e também do diretor e professor do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, Irion Nolasco.

Deb Margolin – performer e dramaturga americana fundadora do grupo *Split Britches Lesbian Feminist Theatre Company*, juntamente com Peggy Shaw e Lois Weaver, em atuação desde os anos 80 – define a performance como algo “tão profundamente pessoal como intrinsecamente político, um Teatro Perfeito para Um” (MARGOLIN, 1997, p. 68). Para ela, a performance é o campo de autoria do performer. O performer trabalha a partir de experiências pessoais, obsessões, imagens, memórias, desejos, etc. Assim, ela apresenta algumas propostas e procedimentos para composição em performance partindo do preceito de que na arte de performance desejo é igual a substância.

O mexicano Guillermo Gómez-Peña – performer, ativista, escritor e fundador da organização de arte trans-disciplinar La Pocha Nostra, com sede em Tucson (EUA) – traz por meio de seus ensaios a experiência daquele que faz, além de evidenciar uma visão de corpo como obra efêmera, como matéria-prima da criação, transpassado por implicações culturais, políticas e mitológicas. Ele então coloca a performance num território conceitual, com bordas e temperaturas flutuantes, “um lugar onde a contradição, a ambigüidade e o paradoxo não são só tolerados como encorajados” (GÓMEZ-PEÑA, 2004, p. 203).

La Ribot se situa num território entre as artes visuais, a dança e a performance e é conhecida por sua série de dança “Piezas Distinguidas”, em que criou um vocabulário de concentração geométrica colorido pelo caráter humorístico. A artista tem uma exigência pela horizontalidade em seu trabalho; nele não existe uma plataforma hierárquica entre performer, espectador, corpo e objeto. Esta concepção se aproxima da minha

proposta de circuito onde todos os elementos estão dispostos aleatoriamente no espaço da performance.

A bailarina americana Deborah Hay dançou na Merce Cunningham Dance Company e depois foi figura vital na fundação da Judson Church. Atualmente, ela vive no Texas, onde desenvolve suas obras e ministra workshops. Através de seu livro “My body, the Buddhist” (2000), ela tece sua relação intrínseca com a arte e a vida. Por meio de seu olhar sobre sua prática, em que existe um foco na qualidade individual de cada performer, ela traz concepções que se relacionam com a proposta de “portal” aqui mostrada, uma percepção que se interessa pela aproximação entre “o que eu quero” e “o que eu tenho”.

O trabalho de RoseLee Goldberg e seu traçado histórico e político da *performance art* na sua vasta interdisciplinaridade, cruzamentos e colaborações multimídia também corrobora a constituição deste trabalho.

Interessa aqui perceber o performer dentro de uma concepção em que o que é “o pessoal é o político”; assim, além de Margolin e Gómez-Peña, serve de apoio o trabalho da pesquisadora brasileira Ana Bernstein. Em torno desta concepção, torna-se necessário perguntar-se sobre identidade – o que perpassa por uma visão de corpo que encontra reverberação no entendimento do pesquisador francês e criador da Etnocenologia, Jean-Marie Pradier.

Para estabelecer quem está comigo habitando o mapa que está sendo desenhado neste processo, é interessante saber também que, durante o tempo em que me dediquei a este trabalho, novos autores, idéias e críticas que ainda não marcavam minha trajetória passaram a povoar o meu movimento. Ao iniciar uma descoberta rumo a José Gil, Suely Rolnik, Edgar Morin e Ilya Prigogine, minha pesquisa, como carne esponjosa, se deixou contaminar. E essas contaminações são importantes e podem revelar alianças esboçadas, desejosas de um dia se tornarem mais intensas.

Gil e Rolnik se introduzem diante do entendimento de uma concepção apoiada no movimento dos desejos que se dá a partir de uma relação com um território visto com o auxílio das formulações de Morin e Prigogine.

Existe uma ingenuidade nesta contaminação e eu gostaria que ela assim fosse lida, pois habita a estrutura complexa desta obra que está em movimento e que quer provocar ainda mais movimento.

Artistas, procedimentos, conceitos sempre em relação se cruzam para formar a rede em que se apóia este processo. Não existe uma pedra fundamental ou uma âncora, mas intersecções que neste momento configuram esta metodologia que, assim como o próprio terreno em que está se debruçando, não pretende disfarçar, mas sim afirmar sua ambigüidade.

TERCEIRO MOVIMENTO

Levando em consideração que

“a pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na performance, e [...] a performance precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa, com o tempo e as condições que esta requer” (OIDA, 1990),

esta pesquisa tem a proposta de ser um trabalho de criação e realização prática associada à reflexão teórica, entendendo a Universidade como espaço de revitalização, gerando condições para o desenvolvimento do teatro contemporâneo.

A metodologia consiste da imersão na experimentação da arte de performance, observando o diálogo do criador com o processo; assim, trata-se de um mapeamento do próprio trabalho. Trata-se também de revisitar experiências anteriores (artísticas ou não) a fim de perceber os traçados mais primitivos deste mapa e que estão gravados profundamente.

Através desta nova experiência, que se configura na performance “Lágrimas para Medos”, temos a planta baixa, a imagem em *blueprint*, a partir da qual iremos fazer as aproximações dos conceitos que operam neste trabalho.

O trabalho de pesquisa que apresento neste momento teve duração de dois anos. Neste processo foram realizados ensaios, apresentações públicas da performance, registros em vídeo, criações em vídeo, produção de textos, desenhos, leituras, reflexões, diálogos com outros artistas, observações de trabalhos e a visita a registros de trabalhos anteriores (diários de processo e registros em vídeo). Além disso, manteve-se o trabalho da “caixa de ferramentas do performer” – nomeada aqui de *caixa vermelha* – durante todo o processo de composição deste trabalho específico.

Em 2007, o grupo do qual sou criadora, o Projeto Max, em parceria com Tatiana da Rosa, recebeu o Prêmio Funarte Klaus Vianna de fomento à Dança para a realização do projeto de fomento

e criação INSTRUÇÕES]desdobramentos⁸. Assim, algumas das atividades do projeto de Mestrado foram realizadas dentro desta ação.

Este trabalho, que se apresenta agora, produziu as seguintes obras em vídeo (todas com direção e edição de Jerri Dias):

- Copos (um desdobramento surgido neste processo);
- Conflito (criado para tomar parte da composição da performance);
- Viga (criado para tomar parte da composição da performance).

O processo abrangeu as seguintes apresentações públicas:

- “Copos”, com a colaboração de André Mubarak e Michel Capeletti, em setembro de 2007 na Sala Alzira Azevedo do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.
- “Cachorro + Choro”, em fevereiro de 2008 no MEME – Centro experimental do movimento.
- “Cachorro + Choro”, em março de 2008 no *Workshop Intuitive Imagery* do projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos, na Usina do Gasômetro.
- “Cachorro + Choro + Cabelos brancos”, em agosto de 2008, na Mostra Movimento e Palavra, na Usina do Gasômetro.
- Três sessões de “Improvisações abertas”, no Estúdio 02 do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em outubro e novembro de 2008.

O processo de composição deste trabalho abrigou todas as experiências acima, assim a escrita trilha um caminho que vai abordar todas como um só acontecimento processual. Contudo, a

⁸ O projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos visou promover e fomentar o debate através de diversas ações (workshops, seminário, Open Studio, website, performances, pesquisa) com a colaboração de artistas convidados. O trabalho se realizou em Porto Alegre e suas atividades ocuparam os espaços da sala 209 na Usina do Gasômetro, o Goethe Institut, o MEME – Centro Experimental de Porto Alegre, o estúdio Coda, além das ruas da cidade. O projeto envolveu o trabalho de criação de mais de 25 artistas da cidade.

performance “Lágrimas para Medos”, referida no último movimento deste trabalho, trata-se da composição experienciada nas sessões de “Improvisações Abertas”, sendo que ela contém dentro de si os outros momentos – ou seja, os “pontos de atenção”⁹ presentes nas experiências anteriores estão também em “Lágrimas para Medos”, mesmo que a composição seja distinta.

Colaboraram como espectadores convidados das “Improvisações Abertas” as seguintes pessoas: Jerri Dias, Tatiana da Rosa, Michel Capeletti, Dani Boff, Carina Sehn e Diones Camargo.

Alguns espectadores-colaboradores – Luciana Paludo, Cláudia Sachs, Patrícia Unyl, Marco Mafra, Jerri Dias, Carina Sehn, Tatiana da Rosa e Michel Capeletti – foram convidados a enviar (via e-mail) uma escrita falando a partir de seu olhar sobre o trabalho. Trechos de alguns destes depoimentos compõem o movimento “De Lágrimas para Medos”.

O DVD anexo a este trabalho contém os seguintes trabalhos:

- O vídeo “Copos”;
- Vídeo da performance apresentada na Mostra Movimento e Palavra na Usina do Gasômetro (“Cachorro + Choro + Cabelos brancos”);
- Vídeo da segunda sessão de improvisação aberta.

⁹ Sobre “pontos de atenção” ver movimento “De Lágrimas para Medos” (p. 129).

PERFORMANCE – ME!

Partindo do pressuposto estabelecido por Goldberg (2001, p. 9) de que

[...] “nenhuma outra forma de expressão artística tem um manifesto tão sem limites, uma vez que cada performer faz sua própria definição no próprio processo ou maneira de execução”

interessa aqui perceber e analisar como a *performance art* emerge em meu trabalho como artista e qual história da performance que se imprime em mim.

Como o campo da performance é vasto e atravessa disciplinas, aqui pretendo realizar uma articulação que reflete a minha visão. Visão esta que foi construída durante uma trajetória, mas que não pretende fazer neste espaço uma versão definitiva – até porque se quer deixar navegar pelos caminhos mais imprevisíveis desta arte.

Isso faz parte também de um entendimento de pesquisa e de uma busca pessoal, pois aborda uma exploração particular na qual a performance aparece como o gênero escolhido diante das emergências surgidas em minha trajetória.

Assim, nessa exploração, existe um (re)descobrimto da performance que se (re)configura diante de definições particulares que levam a questionamentos sobre o trabalho e a própria performance. Para isso, busco suporte nas palavras de Brook (2000, p. 114):

“Uma verdadeira busca pessoal começa quando se percebe que, para tornar-se real o processo, não há outra chance senão entrar em sua redescoberta, passo a passo, não aceitando nada como verdadeiro, até que isso se tenha tornado verdade na experiência própria de cada um. Deve-se começar pelo zero, abrir um espaço vazio dentro de si e, dolorosamente, lutar para reescrever dentro do seu próprio organismo toda trajetória do primeiro questionador que trilhou o caminho.”

Portanto, este momento é a experiência de (re)desenhar a performance, pois se para Glusberg (2003, p. 11) o “Salto no Vazio”

de Klein¹⁰ sugere o nascimento da performance, cabe aqui escavar, pois trata-se de uma arqueologia pessoal, qual o salto no vazio que levou a performance a emergir em meu trabalho, não somente para reconstruir uma mitologia privada, necessária para o entendimento do processo, mas também para reafirmar a performance como um conceito que se (re)constrói a cada nova prática, pois se contamina pela experiência do artista.

Assim, acredito que traçando minha história na performance, vai se tornar cada vez mais explícita minha construção em torno do significativo performance, tanto para mim (pois é dada em tempo real) como para aquele que lê.

“Eu queria mostrar minha vergonha, as situações que me deixavam sem graça e as coisas que tenho medo de mostrar ao público e só meus amigos podem saber.” (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p. 133).

A MEMÓRIA MAIS ANTIGA¹¹ – OITO PATAS

Na casa da minha avó, que ficava nos fundos da nossa, eu estava envolvida numa brincadeira, mas tinha comigo a sensação de que aquela não era a primeira vez.

Com meu estômago colocado em cima de um banquinho de madeira, eu conseguia tocar as mãos no chão o que para mim formava um curioso animal de oito patas. Dessa forma, eu arrastava o banco pela casa da minha avó e lembro o barulho estridente que o movimento produzia pelo arranhar do banco no chão. Havia também a curiosa sensação de pressão um tanto

¹⁰ A obra de Yves Klein, “Salto no Vazio” (1960), tornou-se célebre e para muitos estudiosos marca o início da *performance art*.

¹¹ Fernando Bakos no Seminário do evento INSTRUÇÕES]desdobramentos (que será abordado mais adiante neste capítulo) trouxe em sua fala a idéia de que nossa memória mais antiga pode nos revelar que aquilo que nos marcou na nossa infância mais remota se perpetua por toda nossa vida. Dessa forma, penso que começar pela minha memória mais antiga pode trazer à tona mistérios desta mitologia privada. É mais uma vez um mergulho pessoal que faço junto de você que lê.

dolorida, mas interessante, que a movimentação causava em meu abdômen.

Lembro desse dia, pois minha avó virou seu rosto para me observar fazendo meu trajeto pela casa. Ela parecia um ser imóvel, com o seu corpo de frente para a pia onde lavava a louça, e o seu rosto virado em minha direção. Ela olhava para mim suavemente, sem reclamar do barulho ou do chão arranhado, ela simplesmente olhava para mim.

Minha mais antiga lembrança é também minha mais antiga performance!

A primeira memória parece anunciar e assim delinear de forma fractal a minha trajetória na arte de performance.

Assim, através desta lembrança, posso definir aquilo que se inscreve em mim dentro da performance como gênero artístico.

Contudo, é necessário reafirmar o recorte que faço no campo da performance reconhecendo sua amplitude que cruza disciplinas e que compreende um amplo espectro ou continuum das ações humanas, abrangendo do ritual às brincadeiras, os esportes, diversões populares, até as artes performáticas e como tal é objeto de pesquisa dos Estudos da Performance¹². Segundo Villar (2003, p. 75), apoiado por Battcock, Goldberg e Blau, “‘performance’ seria o termo para contínua expansão do terreno ampliado que a *performance art* conquistou.”

O que se estabelece aqui é a experiência em *performance art* ou arte de performance (COHEN, 2007, p. 25) ou performance artística (VILLAR, 2003, p. 71).¹³

Goldberg afirma que a performance é um fenômeno que “desafia definições precisas ou fáceis além da simples declaração

¹² Richard Schechner, apoiado nos estudos de Victor Turner, vê a performance como uma disciplina, um paradigma capaz de analisar o homem e a cultura através da maneira com que ele se apresenta ou que ele “*perform*” diante de outros (SCHECHNER, 2003, p. 32). Compreendendo a amplitude desta nova disciplina, por meio de seus desenvolvimentos idealizados por Schechner nos Estudos da Performance e por Jean-Marie Pradier na Etnocenologia, onde ele prefere adotar o termo “espetacular”, percebe-se a imensidão deste terreno.

¹³ Neste trabalho, a não ser que indicado o contrário, as expressões *performance art*, arte de performance ou performance serão utilizadas para indicar este recorte.

de que é arte viva (*live art*) feita por artistas” (GOLDBERG, 2001, p. 9).

Aqui, estou construindo uma definição (mesmo que aberta) que mostra a performance como uma experiência muito íntima do artista que investiga a si mesmo e que faz dessa investigação obra de arte.

Por isso, posso retornar a minha mais antiga lembrança e afirmá-la como performance, pois partiu de uma sensação muito particular (o incômodo no abdômen) para se tornar espetacular¹⁴ tendo o olhar da minha avó como observador deste trabalho. Não prescinde de personagem, texto, música ou coreografia, existe o corpo/obra e uma relação intensa daquele que faz com aquele que vê.

Porém aí já estão colocados alguns pressupostos que necessitam ser entendidos, assim passamos para um segundo momento.

A DANÇA

“A construção de corpos para dança não se dá apenas através da aprendizagem formal de técnicas, mas alimenta-se de diferentes experiências de movimento.” (DANTAS, 1990, p. 100).

Como muitas tantas meninas da minha geração, fiz aulas de ballet clássico durante toda minha infância e início da adolescência, No entanto, para mim, estes eram momentos sérios e que demandavam uma disciplina distinta. Certa vez, reunidas na sala de dança da academia de ballet clássico do interior do Rio Grande do Sul, as colegas e eu aguardávamos alguma coisa da qual não me recordo mais. A professora pediu então para aproveitarmos o tempo livre para dançar. Porém, enquanto as colegas conversavam entre

¹⁴ “Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano. [...] Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana.” (PRADIER, 1999, p. 24).

si, eu dancei o tempo todo, criei coreografias e admirei meus próprios passos através do espelho; desta forma desenvolvia cada vez menos amizades, mas cada vez mais prazer na dança.

Essas sessões de dança eram freqüentes na minha rotina infantil, músicas e coreografias inventadas invadiam o tapete verde da sala da casa que se tornava meu território de criação para onde muitas vezes minha irmã caçula era levada sem entender exatamente por quê.

A dança sempre esteve presente na minha casa, minha família é uma família que dança e que faz da dança uma forma de se relacionar. Desde pequena sempre vi meus pais dançando algum bolero ou as músicas de discoteca nos anos 80. Gostava de ficar entre os dois quando dançavam juntos, um comportamento que aprendi com meu irmão um ano mais velho. Quando criança, dançava até sentir que o suor me deixava brilhando e, exausta, dormia escutando a música do baile de cidade pequena ou das festas da minha numerosa família. Muitas vezes usei os pés do meu pai como guia, e, em seu colo, quando ele me sacudia como pipoca, conheci as músicas brasileiras que mais gosto. A música e a dança de tradição gauchesca também estão fortemente enraizadas na minha memória. Como morávamos na região de fronteira do Estado, tive um contato maior com as figuras e o comportamento típico do gaúcho; eram também freqüentes os bailes tradicionalistas e meus pais sempre gostaram de cultivar esta tradição.

A PERFORMANCE E A DANÇA

Foi a vivência na dança que abriu caminhos para pensar a performance. As duas artes hoje se contaminam, legado de movimentos promovidos pelos artistas da Judson Church, como Deborah Hay, Trisha Brown e Steve Paxton, pelo Butoh de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata e pelo trabalho de artistas europeus como Pina Bausch e Suzanne Linke.

O TEATRO

Aos 14 anos, eu abandono o ballet clássico e passo a me interessar pelo teatro, pois o fato de eu não ter o biótipo da bailarina clássica se torna cada vez mais evidente com a idade e a mudança de cidade inclui uma adaptação difícil à nova realidade, o que, para uma adolescente como eu, não combinava com as saias e meias rosa do ballet.

Assim, eu conheço Julia Kirst¹⁵, que é quem vai guiar meus primeiros passos na arte teatral na escola durante os três anos do meu segundo grau¹⁶.

Foi Julia quem me introduziu a uma arte que era diferente daquilo que eu via na TV. Atuar para mim se tornara algo muito mais intrigante do que a referência televisiva deixava transparecer. É importante dizer que até então eu nunca havia assistido a nenhuma peça teatral profissional, pois, como em muitos lugares no Brasil, a cidade do interior onde morei na infância não tinha teatro, nem sequer cinema. Assim, a TV era a referência mais dominante que eu tinha do que seria o universo “teatral”.

Minha experiência provinha das brincadeiras e de eventos mais formalizados, como as apresentações de ballet do final do ano, os autos de natal que meus irmãos e eu encenávamos para os funcionários do banco onde meu pai trabalhava e o desfile de carnaval infantil. Mas eu não considerava estas manifestações como pertencentes ao universo do teatro.

Julia, através de sua sensibilidade que se estendia aos exercícios que propunha, mostrou que o meu animal de oito patas tinha um espaço possível que eu não havia encontrado

¹⁵ A professora Julia Kirst ministrou a disciplina de teatro (optativa) no Colégio Sinodal em São Leopoldo de 1991 a 1993, período em que cursei o ensino médio, na época segundo grau. Kirst se formou em teatro em Saint Olaf College, Northfield, nos Estados Unidos, em 1990. Fez Mestrado em educação na Harvard Graduate School of Education em Cambridge, onde se formou em 2000. Atualmente esta na fase de pesquisa de seu doutorado em antropologia pela Brandeis University em Waltham.

¹⁶ Acredito na importância de ressaltar este fato, não apenas porque foi um momento marcante de minha trajetória, mas também porque revela a importância da educação em arte na escola.

necessariamente nos passos do ballet clássico. Com ela, a arte da cena podia abranger a exploração de espaços inusitados da escola, rituais de passagem, propostas multimídia (na época resumida à projeção de slides e xerox) e a investigação de si mesmo. Assim, o espaço das aulas de teatro era onde eu queria estar, pois ele era como uma extensão mais refinada do tapete verde que recebia minhas coreografias na sala da minha casa.

Foi essa felicidade que experimentei nas aulas de ballet, nas coreografias da sala de casa, nos bailes em família e no teatro da escola, que escolhi perpetuar. Assim, o curso de Artes Cênicas foi a maneira encontrada para dar prosseguimento àquilo que já estava instaurado na minha vida desde que percebi o olhar da minha avó diante de minha brincadeira com o banquinho.

A ACADEMIA E TUDO O QUE EU NÃO SABIA...

Sempre gostei de estudar, então o concurso vestibular não foi uma dificuldade e aos 17 anos ingressei na universidade. Lembro do meu primeiro dia como aluna do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Eu não cabia em mim de alegria e foi assim que, em minha primeira aula de expressão corporal, a professora perguntou a todos os motivos pelos quais decidimos estar ali, e na mais pura ingenuidade eu disse a verdade, e percebi os risos dos colegas ao escutarem que desde que havia nascido eu fazia teatro e por isso eu queria estar ali. Diante de alguns colegas que tinham uma visão de arte atrelada à preocupações sociais ou que já tinham experiência na área teatral ou que desejavam ser arte-educadores, a minha explanação soou um tanto pueril.

No entanto, hoje compreendo a dimensão de minha afirmação e no que dela influi eu estar no campo da performance e o fato de eu evocar minha primeira memória para delinear minha trajetória.

Na época, eu era uma adolescente solitária, introvertida e tímida que pela primeira vez experimentava a liberdade. Amigos, festas, drogas, sexo, decepções, emoções fortes não faziam parte do meu repertório antes da universidade e tudo isso me parecia muito mais interessante do que as disciplinas de Drama I, II e III.

Mas este período não durou muito, pois não estava nele meu encantamento.

Aos 18 anos conheci Jerri Dias e, ainda que encabulada por ser dominada por um sentimento tão maior do que eu, comecei a amar e não parei mais. Cruzei o portal mais importante ao entender e aceitar esse sentimento que surgiu tão cedo em minha vida e que se mantém até hoje. Se Marina Abramovic e Ulay caminharam a extensão da muralha da China para no meio se encontrarem e dizerem adeus¹⁷, Jerri e eu caminhamos juntos já há quase 14 anos dizendo “oi” novamente.

Foi há pouco tempo, em conversa com Irion Nolasco¹⁸, que percebi a importância de incluir aqui este acontecimento, pois fala muito da minha maneira de me relacionar com a vida e com a arte. Ou nas palavras de Nolasco:

“Tu fazes performance da mesma maneira com que tu amas.”¹⁹

Assim, em todas as minhas empreitadas, mesmo quando não é um colaborador direto, Jerri Dias está lá deixando entrelaçar sua vida à minha.

A universidade foi um espaço importante de descobertas, foi através dela que tive meu primeiro contato com o universo das pessoas que fazem teatro em Porto Alegre, artistas e pesquisadores. Fundei relações de amizade e admiração que

¹⁷ Em “*The Lovers – The Great Wall Walk*” (1988) Abramovic e Ulay, por caminhos diferentes e complementares, percorreram a pé toda a extensão da Muralha da China. Marina Abramovic partiu do extremo leste da Muralha, em direção ao oeste, e Ulay saiu do extremo oeste, rumo ao leste, ambos em 30 de março de 1988. A performance terminou em junho, depois de os artistas se encontrarem na província de Shaanxi, ao se despedirem. (BERSTEIN, 2005, p. 137).

¹⁸ O professor e diretor Irion Nolasco foi meu orientador no projeto de conclusão do curso.

¹⁹ Comunicação pessoal.

permanecem até hoje e que influenciaram muito meu retorno à instituição. Posto isto, posso dizer que naquele momento dos meus 18 anos eu não encontrei nas disciplinas universitárias o teatro que mais me encantava. Mas precisei muito delas até para poder questionar meus interesses na arte.

Essa situação trouxe várias inquietações, mas na época não sabia o que fazer com elas e me vi confusa e paralisada, pois não sabia onde encontrar aquilo que buscava e mesmo o que buscava não era claro para mim.

Esta sensação se agravou quando participei do workshop de Mimo Corpóreo com Thomas Leabhart promovido pela UFRGS em 1995²⁰. E aqui ressalto a importância de eventos de extensão como este, pois através destas ações a universidade se mostra como um espaço de discussão indo além das disciplinas curriculares, tornando o conhecimento mais amplo.

Durante esta oficina tive, pela primeira vez, contato com aquilo que eu imaginava que seria um mestre. Thomas é realmente especial, seu conhecimento e sua forma de transmiti-lo me deixou fascinada. Porém, em mim se estabeleceu um conflito importante, pois a imersão que estava ocorrendo no workshop, que levava oito horas por dia, e o contato com o mestre não correspondiam à realidade que eu estava vivendo no teatro. A partir daí, comecei a me questionar fortemente sobre o que eu queria na arte e como eu poderia estabelecer um espaço de aprofundamento tão consistente como o instituído por Leabhart naquele momento. Percebia também que o Mimo Corpóreo não era em si a arte que eu vinha buscando e, portanto, não se configurava como uma alternativa seguir o trabalho de Leabhart²¹.

²⁰ A oficina Poética e Gramática do Mimo Corpóreo teve duração de 100 horas e ocorreu em 1995 em Porto Alegre. Foi promovida pelo Instituto de Artes da UFRGS, com o apoio da FAUFRGS e Fundação Banco do Brasil e teve coordenação de Irion Nolasco e Maria Lúcia Raymundo.

²¹ Já a artista Leela Alaniz, que participou deste mesmo workshop, encontrou no Mimo Corpóreo sua linguagem, sendo que, de 1997 a 2003, ela prosseguiu seus estudos com Thomas Leabhart e se tornou sua assistente. Hoje ela ministra workshops e realiza suas criações utilizando esta técnica.

Não posso afirmar que na época sabia precisamente o que buscava, mas não via no Mimo meu território. O que me fascinou no workshop foi a profunda relação e devoção de Leabhart com sua arte e era isso que me interessava.

Acredito que na arte de performance encontrei o meu lugar, mas compreendo que o que me move, está neste processo da busca, até por isso a necessidade deste trabalho, para novamente questionar e agitar este onde eu estou. Percebo que hoje percorro um caminho mais coerente, um caminho que parece apontar para um infinito número de direções – que me animam e me fazem vibrar.

Eu precisava desta sensação, e a busca por ela me levou até a Dinamarca em 1996. Nesta ida, estava o desejo forte de conhecer outros países, desejo que sempre me acompanhou desde a infância e que se tornou possível aos 19 anos quando recebi uma bolsa de estudos parcial para estudar no The International People's College (IPC)²².

UM PONTO DE MUDANÇA

A escolha pela instituição dinamarquesa se deu devido a uma série de coincidências que fizeram com que o momento parecesse o mais oportuno possível. Eu não tinha um objetivo mais forte do que a vontade de viajar propriamente dita, mas o IPC me ofereceu muito mais, pois encontrei um lugar de muita

²² Situado em Elsinore, Dinamarca, The International People's College foi fundado em 1921 por Peter Manniche, que, sobre as cinzas da Primeira Guerra Mundial, criou a idéia de um Folk High School (escola de educação para adultos) para estudantes e funcionários vindos do mundo inteiro. Desde então, pessoas de qualquer continente, país ou cultura, tem tido a oportunidade de se reunir, estudar e viver com respeito mútuo sob o mesmo teto na cidade de Elsinore. O programa de estudo do IPC oferece um vasto espectro de aulas e assuntos globais. O foco está em políticas mundiais, mas a preocupação do IPC é manter-se independente de ideologias políticas e religiosas. A principal idéia é reunir muitas culturas diferentes para criar diálogo, entendimento, interesse e respeito mútuo. O IPC é uma instituição fundamental na educação internacional para adultos (a primeira conferência internacional sobre educação para adultos da UNESCO aconteceu na faculdade, em 1949). Em 1996, o IPC foi eleito Instituição Embaixadora da Paz pela ONU. (LAWSON, 1996).

efervescência que oferecia um estudo multidisciplinar entre pessoas de 40 nacionalidades diferentes.

Lá fui aluna das mais diferentes disciplinas, como “*What do you think?*”, “*World Religions*”, “*African Studies*”, além das disciplinas de arte que eram meu maior interesse.

Mas o que realmente marcou uma mudança em mim foi o espaço de extrema liberdade que o IPC me ofereceu e que eu ainda não havia experimentado em nenhum outro lugar. Um espaço aberto e desburocratizado, onde a troca é alimento de todos – professores, alunos e funcionários – dentro e fora das aulas.

E aproveitei este espaço ao máximo: fiz parte de vários projetos e propus alguns outros, explorei a biblioteca e os recursos materiais do lugar, falei muito, procurei ouvir muito também, em conversas casuais me deparei com a sabedoria de alguns professores e colegas e assim fui conhecendo outras culturas através da história pessoal que cada um carrega consigo.

Este espaço onde tudo posso eu encontrei na performance, mas isso eu descobri mais tarde²³.

Foi a partir desta experiência, que me colocou em contato com as mais diversas pessoas e, por conseguinte, comigo mesma, que entendi pela primeira vez que *o que eu quero é o que eu tenho*²⁴, e no momento isto queria dizer que o teatro que eu desejava não estava em um lugar distante de mim – pelo contrário, estava em mim, e cabia a mim fazê-lo.

Foi esta sensação que pode ser traduzida pela palavra *empowerment*²⁵ que me fez compreender que o espaço de aprofundamento poderia ser instituído por mim, de que o mestre

²³ Sobre isso, ver capítulo “Relações com o território” (p. 72).

²⁴ Ver capítulo “Relações com o território” em “Portal” (p. 75) e “E se o que eu quero é o que eu tenho?” (p. 76).

²⁵ *Empowerment* é uma prática discutida e aplicada hoje em dia como um procedimento capaz de propiciar uma mudança de comportamento no que se refere a capacidade do indivíduo de ser responsável por suas próprias decisões. Amplamente utilizada por ONGs e empresas do setor privado em estratégias sociais e econômicas e também como uma prática para o desenvolvimento pessoal. Neste trabalho, *empowerment* não é visto como uma fórmula para o “sucesso” profissional ou um método para aumento de produtividade, mas se refere ao crescimento da força espiritual, política, social ou econômica do indivíduo ou de uma comunidade.

não era uma necessidade. Mais do que isso, não havia mais a angústia pela obrigação de passar por uma formação ou treinamento de anos em alguma escola conhecida da Europa²⁶. Isso seria formidável, mas não era mais indispensável, pois o que era indispensável e que poderia ser levado a qualquer treino, de qualquer duração, era essa força fundada na íntima relação que eu estava começando a estabelecer comigo e com a minha arte e que eu poderia ter em qualquer lugar do mundo, a qualquer tempo.

UMA NOVA PERSPECTIVA

Ao retornar a Porto Alegre em 1997, fortalecida pela experiência e mais ciente de minha escolha pelo estudo do movimento, retomei os estudos acadêmicos a partir dessa perspectiva.

Durante este período, tive a oportunidade de participar de workshops com Andrew Tsubaki, Miguel Pitier, Maria Lúcia Raymundo²⁷, entre outros.

Fui integrante da Cia. Jokers de Dança, dirigida por Airton Tomazzoni²⁸, e mais tarde da Cia. Tanz de Dança e Teatro, dirigida pelo coreógrafo Ricardo Leon, durante dois anos²⁹.

Foi em 1999, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, que se deu o ponto de partida de meu desenvolvimento como criadora/autora, por ocasião do projeto de graduação em

²⁶ Na época, a École Philippe Gaulier, hoje situada em Paris, a École Jacques Lecoq, o Cantabile (School of Stage Arts) de Nullo Facchini na Dinamarca e a Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre em Londres eram os lugares de estudo que mais povoavam o meu imaginário.

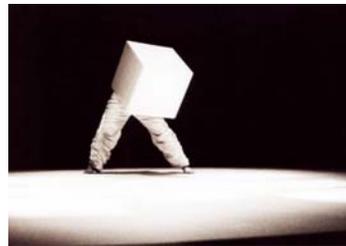
²⁷ O mestre Dr. Andrew Tsubaki é Professor Emérito da Universidade de Kansas nos Estados Unidos e ministrou o workshop “Teatro Clássico Japonês” em Porto Alegre em 1998. O diretor de teatro argentino Miguel Pitier ministrou o workshop “O intérprete e a palavra” no Departamento de Arte Dramática da UFRGS em 1997. A atriz Maria Lúcia Raymundo foi professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Fui sua aluna no workshop “Ator investigador de si mesmo” e no projeto “Atelier do ator” ministrado por ela em 1999.

²⁸ Na Cia. Jokers participei do espetáculo “Só Podia Ser Mulher”, com direção de Airton Tomazzoni.

²⁹ Na Cia. Tanz participei dos espetáculos “Roda, Roda Humanidade”, “Dantchê”, “Em Homenagem A...”, dirigidos por Ricardo Leon, e “Ora Bolas”, dirigido por Cibele Sastre.

Interpretação Teatral, quando desenvolvi o meu primeiro trabalho solo.

Diante do meu interesse pelo estudo do corpo, este foi o ponto principal da pesquisa no trabalho, tanto na relação com o objeto que se dava na performance³⁰ quanto na construção da dramaturgia do ator. O resultado dessa investigação orientada por Irion Nolasco foi o monólogo “Assassino”³¹, que mais tarde veio a receber financiamento do Fumproarte³², o que possibilitou a continuidade da pesquisa, desta vez com Nolasco na direção do trabalho.



Figuras 1 e 2 - Dois momentos do monólogo “Assassino”. Fotos: Myra Gonçalves.

A CHEGADA DO DESEJO PELA PESQUISA

No processo de criação de “Assassino”, tanto no momento acadêmico como depois, em sua trajetória profissional, tive a oportunidade de estar com Irion Nolasco e foi em razão desta aproximação que pude realizar o que considero ser meu primeiro trabalho como autora.

Foi no processo deste trabalho, que teve suas dificuldades, conflitos e desestabilizações, que senti na pele que o caminho que queria seguir na arte dependia de mim e das escolhas que fazia. Isto pode parecer uma constatação evidente, mas quando muitos atores trabalham apenas quando surge o convite de algum diretor,

³⁰ Em “Assassino”, a relação do corpo com um cubo de madeira durante todo o espetáculo era uma característica essencial do trabalho.

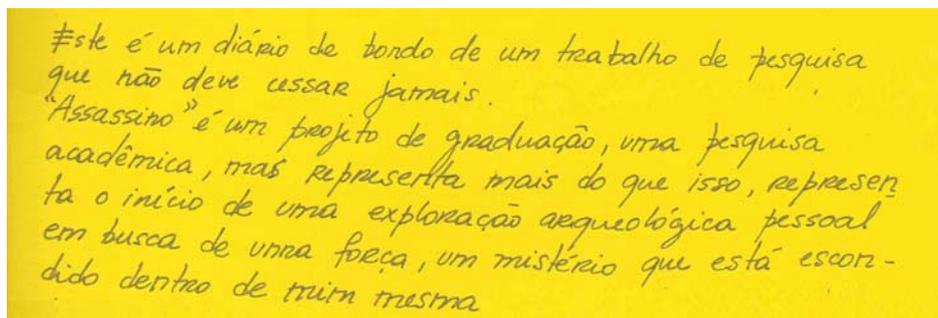
³¹ O espetáculo foi apresentado no festival Porto Alegre Em Cena e realizou temporada na Sala Álvaro Moreyra e no Teatro Túlio Piva em Porto Alegre.

³² Fundo de Apoio à Cultura da cidade de Porto Alegre.

tomar para si a responsabilidade da criação, num primeiro momento, não é tarefa fácil.

Foi neste momento, amparada por Nolasco, que tem o dom de fazer com que nos perguntemos as perguntas mais importantes, que passei a fazer dessas dúvidas, mesmo as mais perturbadoras, minhas aliadas no processo de criação.

Na minha escrita, feita nos diários de processo, pode-se perceber que “Assassino” marca o início de uma jornada que atravessa minha vida como um sonho recorrente:



Este é um diário de bordo de um trabalho de pesquisa que não deve cessar jamais.
“Assassino” é um projeto de graduação, uma pesquisa acadêmica, mas representa mais do que isso, representa o início de uma exploração arqueológica pessoal em busca de uma força, um mistério que está escondido dentro de mim mesma.

Figura 3 - Anotação pessoal feita em um dos diários de processo de “Assassino” em fevereiro de 1999.

Assim, foi tanto o trabalho com Nolasco, que se tornou uma referência em tudo aquilo que faço e que acredito, e a experiência no IPC que tornaram possível o entendimento de que o ator é autor de seu trabalho o que veio a responder as ansiedades surgidas no workshop de Thomas Leabhart e no início da faculdade.

A AUTORIA – PERFORMANCE: O *TEATRO PERFEITO PARA UM*

Assim, acredito que neste momento torna-se necessário falar sobre a noção de autoria que estamos tratando aqui, pois dela é que surge a emergência que me faz estar hoje no campo da *performance art*.

Não consigo recordar quando foi exatamente que, ao folhear uma edição da *The Drama Review* na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, me deparei com o texto de Deb Margolin, “*A perfect theatre for one*” (MARGOLIN, 1997).

Posso dizer que, se “Assassino” despertou a minha vocação e desejo autoral, o texto de Margolin legitimou e impulsionou para todas as direções esta vontade. Eu vibrei com cada palavra da autora e queria mais. Foi assim que eu entrei na arte de performance, através das palavras da artista.

A performance se insurgiu diante de uma emergência pessoal como uma possibilidade fantástica.

Desta forma, a minha noção de autoria e de performance – pois são noções interdependentes – estão diretamente relacionadas as concepções que Margolin apresenta naquele primeiro texto que li e em outros que fui encontrando ao longo do meu caminho.

Margolin (1997, p. 69) define a performance como uma arte “tão profundamente pessoal como inerentemente política, um Teatro Perfeito para Um”. Para ela, a performance é o campo de extrema liberdade do performer, pois é destituído dos “comprometimentos” do Teatro (mantenho a letra maiúscula com que Margolin afere a palavra teatro, pois indica a formalidade de um teatro tomado como instituição).

Isso porque, segundo a autora (1997, p. 68 - 69), a performance:

1. Não demanda quase nada em termos de custos de produção e não necessita do espaço do teatro ou do palco ou do suporte da instituição.

2. Não requer um *plot*, o ator é o *plot*.

3. Performance não é apenas sobre o que você diz em cena, mas sobre o seu desejo desesperado de dizer, a qualidade e o mistério deste desejo: sobre a sua humanidade.

4. Performance é o teatro da inclusão – qualquer um pode fazê-lo! Se você tem um corpo, uma memória, um grande e infinito desejo: Performance.

Nem toda a performance segue os quatro princípios que a distinguem do Teatro estabelecidos por Margolin. Se pensarmos, por exemplo, na dimensão de um trabalho como de Robert Wilson, na complexidade técnica que demanda a performance multimídia

de Laurie Anderson, no longo treinamento dos artistas do Butoh, podemos conferir que a performance pode exigir um financiamento alto, e, dependendo da forma de expressão, existem exigências que limitam a idéia de que qualquer pessoa pode fazer performance, pois demandam um período de treinamento a partir de uma técnica específica. Além disso, pessoas são específicas, corpos são específicos, portanto a obra poderá ser composta partindo exatamente desta especificidade.

Assim, qualquer pessoa pode fazer performance, mas nem toda performance pode ser feita por qualquer pessoa. Estamos em um território singular em que obra e artista se confundem, daí a importância da autoria na performance. O artista carrega consigo suas marcas que são impressas na sua obra, desta forma faz toda a diferença o *quem faz* da performance. A performer Marina Abramovic, por meio da obra “*Seven Easy Pieces*”, na qual se apropria de performances de outros artistas, provoca o questionamento deste lugar da autoria na performance (PHELAN, 2005). Com este trabalho, Abramovic mostra muito claramente que a performance não está na ação em si, mas no modo como se dança esta ação, num movimento que propõe a imersão na experiência.

A proposta de Margolin está calcada na idéia de que o trabalho do performer exige uma escuta de si, na qual há uma urgência e um interesse pelo processo solo.

Podemos perceber que a tradição na qual a artista se insere tem sua base na performance feminista que se iniciou nos anos 80, como confirma Dolan (2008, p. 99 – 100):

“O Ethos do ‘faça você mesmo’ do início da performance feminista, alinhada às práticas de crescimento da conscientização na época, no qual a teoria derivou das discussões das mulheres sobre as experiências cotidianas que nunca antes haviam sido compartilhadas ou examinadas por suas coisas em comum, nem por suas diferenças. Este tipo de narrativa permanece um marco nas performances de Margolin, nas quais, como ela gosta de dizer: ‘A ficção se iguala à redistribuição da autobiografia.’”

Nessa perspectiva, que se conecta a idéia de Gómez-Peña, a performance é criação do artista que se coloca sozinho diante do público³³. A percepção dos dois autores se refere fortemente a performance como um instrumento da contracultura, uma linguagem desinstitucionalizada, desierarquizada, um espaço de inclusão. Como afirma Gómez-Peña (2005, p. 203):

“Aquí, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. ‘Aquí’ no hay gobierno ni autoridad visible.”

Tanto Margolin, quanto Gómez-Peña estabelecem a relação intrínseca entre performer e obra, pois, no processo da performance, ambos são inseparáveis.

A performance pode ser criada a partir de um imaginário em eterna transformação³⁴ e que está diretamente conectado aos desejos do performer e da obra.

“Experiências pessoais, obsessões, imagens, memórias, desejos, coisas entreouvidas, coisas descartadas, fantasias físicas” (MARGOLIN, 1997, p. 68) são o material da composição em performance. Assim, o performer trabalha a partir de si.

Partindo destes conceitos, a performance se manifesta como o campo de autoria do performer em que ele tem a total responsabilidade sobre a criação e existe uma fusão entre obra e performer. A investigação de si mesmo, vista como experiência íntima, é o processo/obra da performance.

É dessa forma que posso definir, mesmo que transitoriamente, o teatro perfeito para mim.

Diferentemente da obra de Margolin que “conta mais com o poder da linguagem do que com a paisagem do *tableau* físico” (DOLAN, 2008, p. 101), o meu desejo de composição em performance parte de uma proposta baseada no movimento, e

³³ Como vamos ver a seguir, no processo colaborativo, a performance pode ser manifesta em grupo.

³⁴ Sobre isso ver “Colorido-Imaginário” (p. 141) no movimento “De Lágrimas para Medos”.

assim não se apóia originalmente no interesse pela escrita ou por um material visual.

Este princípio, que se fundamenta na arte do corpo em movimento, promove a conexão com a minha história na dança e no teatro e revela um interesse por uma composição que encontra na corporeidade seu terreno.

SOLO

Foi acreditando nesses pressupostos que tive a força necessária para dar voz as minhas emergências.

Assim, após a experiência com Irion Nolasco, dei continuidade ao trabalho como criadora, agora porém tomando a obra como parte de mim. No processo de “Assassino” isso já acontecia, mas eu tinha na figura de Nolasco um apoio, um diretor, e neste momento meu desejo era o de me aventurar no processo solo proposto por Margolin de forma tão instigante.

Assim, dei prosseguimento ao trabalho baseado no movimento, pois o interesse pelo corpo que dança permanecia. Então compus o solo “Execute”³⁵ e “Mophos”³⁶, este último juntamente com o artista Michel Capeletti.

Mesmo após a criação do Projeto Max, eu continuei desenvolvendo trabalhos individuais, por acreditar que existem desejos que são mais bem acolhidos neste formato³⁷. E porque, de um modo geral, eu gosto da idéia da pessoa sozinha em cena, adoro trabalhos solo!

³⁵ Mostra de Dança de Verão no Teatro Renascença em 2001.

³⁶ Apresentado no Festival de Artes do Fórum Social Mundial em 2002, “Mophos” foi o trabalho que anunciou a parceria colaborativa que criou o Projeto Max e foi também um prenúncio do espetáculo “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência” realizado em 2007.

³⁷ O Projeto Max, como grupo de colaboração, não se encerra no trio que o compõe e, assim como trabalha com colaboradores de fora do grupo, também pode criar em dueto ou solo.

PROCESSO COLABORATIVO – A AUTORIA NO GRUPO

Para falar do Projeto Max, é preciso antes abordar outros aspectos que falam diretamente sobre o processo do grupo.

Podemos partir do pressuposto que, em certa medida, todo ator é autor de seu trabalho, de maneira que, em maior ou menor grau, as escolhas do ator sempre interferem na obra.

Nesse sentido, o ator pode desenvolver processos de autoria em qualquer campo das artes da cena, do teatro tradicional³⁸ a *performance art*. Hoje em dia, muito tem se discutido sobre a autonomia/autoria do ator diante das muitas possibilidades de relações de colaboração que começaram a surgir e se desenvolver após as experiências de grupos como o Living Theatre, o Wooster Group, e no Brasil, o Teatro Oficina e a Tribo de Atuadores Oi Nóis aqui Traveiz.

Hoje no Brasil a experiência com a criação coletiva está dando espaço aos processos colaborativos. São exemplos disso o grupo Lume, fundado por Luís Otávio Burnier, e com sede em Barão Geraldo (SP), o Teatro da Vertigem, encabeçado por Antônio Araújo (SP), a Cia. dos Atores, criada em torno do diretor e ator Enrique Diaz, no Rio de Janeiro, o Projeto Max e coletivos como o ARTERIA – artistas de dança em colaboração de Porto Alegre, e o Couve-flor – minicomunidade artística mundial de Curitiba, entre tantos outros.

Conforme Cohen (2007, p. 101), existe uma mudança no processo de criação, da verticalidade das relações (que se verifica tanto no teatro comercial quanto no teatro alternativo dos anos 60) para a horizontalidade característica da arte de performance

O teatro ocidental, que se fundamenta na idéia de teatro de diretor, propõe uma relação hierárquica entre seus integrantes, onde cada função é bem determinada e geralmente se trabalha a partir de um texto pré-estabelecido pelo diretor que é quem toma as

³⁸ “O termo *teatro tradicional* não é realmente apropriado se considerarmos que o teatro está sempre inserido em uma tradição, seja de interpretação, seja de encenação ou de dramaturgia. O equívoco continua se falarmos de um *teatro convencional*, já que toda forma de teatro é baseada sobre as convenções estabelecidas entre a cena e a sala.” (MUBARACK, 2007)

decisões finais sobre a obra. Os atores são convidados a participar do trabalho a partir da demanda do texto³⁹.

O cinema, em grande parte, segue também este padrão.

Alguns grupos ou companhias também trabalham a partir desta forma de organização, mas o diretor, nestes casos, também denominado de encenador (COHEN, 2007, p. 100), será a pessoa que irá guiar o trabalho de pesquisa do grupo⁴⁰ e, além das questões estéticas, irá se ater às questões referentes a preparação e ao treinamento dos atores. Neste caso, o ponto de partida não precisa ser necessariamente o texto, e a obra poderá ser construída no processo de ensaios.

Nesta organização, que prevê as variáveis descritas acima, a autoria do ator está diretamente ligada ao seu trabalho com o personagem e suas decisões estão subordinadas à concepção do diretor. Pode existir o trabalho sobre si mesmo, pode existir uma medida de autoria, mas em grande parte a obra fala mais aos desejos do diretor, do encenador ou do produtor, mesmo que estes desejos estejam contaminados pelos desejos do grupo.

Na criação coletiva, que caracteriza o teatro alternativo dos anos 60 e os *happenings*, a obra é resultante de laboratórios realizados com os artistas que integram o grupo. Nesta relação, o grupo é formado por pessoas que tem afinidades artísticas/ideológicas que precedem a obra em si. Os artistas não têm uma função definida e a obra se desenvolve a partir do trabalho em conjunto. Nos trabalhos de criação coletiva, freqüentemente identifica-se a figura do encenador – que pode atuar, dirigir ou determinar aspectos fundamentais da concepção –, mas a tomada de decisões é tarefa que cabe a todos os que integram o grupo através de discussões e experimentações. O ator, bem como todos os membros de um trabalho de criação coletiva, é responsável pela criação da obra. A obra neste caso fala aos desejos do grupo.

³⁹ No teatro americano comercial, podemos verificar que a figura do produtor substitui a do diretor no topo da verticalidade deste sistema.

⁴⁰ Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Antunes Filho são exemplos de diretores que se mantêm neste tipo de organização e realizam obras de excelência.

No processo colaborativo⁴¹ a obra pode ser de um grupo, de um coletivo, ou de um agrupamento formado em torno de um projeto específico. Nele, todos os artistas são propositores, autores, mas cada um trabalha para a criação de acordo com sua função naquele projeto. As escolhas são dadas no próprio decorrer do processo, onde cada agente do processo irá desenvolver propostas de acordo com sua tarefa pré-estabelecida (performance, direção, música, planos visuais, dramaturgia). A função de cada artista na obra corresponde geralmente aos interesses que marcam sua trajetória, mas no processo é possível que esta expectativa inicial se modifique e o artista passe a propor outras funções e a transitar por elas.

Assim a organização das relações de trabalho e dos elementos que compõem a cena se estrutura horizontalmente. A obra, aqui, fala aos desejos de cada agente do processo e da obra por ela mesma.

Deste modo, podemos dizer que neste tipo de estrutura colaborativa a idéia de *Teatro Perfeito Para Um* pode também ser pensada dentro de um grupo ou coletivo – pois a noção proposta por Deb Margolin se refere a dimensão autoral deste *um* em relação a obra. No processo colaborativo a autoria do *performer* é uma demanda do modo de criação; assim, ela tem a mesma amplitude que no trabalho concebido como solo.

ASSINALANDO MEU PERTENCIMENTO

O processo colaborativo não é um procedimento exclusivo de grupos ou artistas que trabalham com a performance como

⁴¹ O estudo desenvolvido na pesquisa “Processo colaborativo: dramaturgia e mobilidade sígnica”, realizada na UNICAMP, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Levy Candeias, demonstra a importância desta estrutura na cena brasileira contemporânea.

linguagem. Ele pode ser encontrado em trabalhos na área da dança⁴², teatro⁴³ e cinema⁴⁴.

Cada vez mais, as diferentes áreas de conhecimentos e linguagens artísticas emprestam procedimentos, noções, conceitos, belezas e inspirações umas as outras. Movimentos interdisciplinares, multidisciplinares, transdisciplinares e também indisciplinados estão em ascendência.

É interessante perceber que, hoje em dia, o que indica que determinado grupo ou artista trabalha no território da dança, do teatro, das artes visuais ou da performance é a própria tradição na qual o grupo ou artista assinala seu pertencimento.

É a partir desta concepção que faço meu traçado na performance e assinalo nela meu pertencimento, assim como o do grupo do qual faço parte. O Projeto Max é um trio de artistas que trabalha com processo colaborativo tendo a arte de performance como território. Contudo, nosso interesse pelo corpo marca nossa franca ligação com a performance imbricada nas questões da dança.

Foi a performance que possibilitou o estabelecimento do processo de autoria, e a criação do Projeto Max veio reunir essa expectativa de três autores buscando estabelecer seu território em grupo.

A dança se insere aqui em razão dos caminhos e interesses que trilhei, mas também pelas contribuições de Heloisa Gravina e, mais recentemente, de Tatiana da Rosa, que, por meio de sua colaboração no trabalho “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”, contaminou um pertencimento através de sua

⁴² Os trabalhos de Merce Cunningham, da Judson Church, de Pina Bausch, e, no Brasil, do ARTERIA – artistas de dança em colaboração, e do Purê de Batatas – dança, teatro e afins, são exemplos de processos colaborativos em dança.

⁴³ O Teatro da Vertigem e a Cia. dos Atores, por exemplo, são companhias de teatro que desenvolvem suas criações a partir de um processo colaborativo.

⁴⁴ O diretor John Cameron Mitchell se utilizou do processo colaborativo na composição de seu último filme “Shortbus” (2006). Mike Leigh, diretor dos filmes “Life is sweet” (1991), “Secret and Lies” (1996) e “High Hopes” (1988), é outro exemplo dos poucos diretores que lançam mão do processo colaborativo em suas criações.

trajetória que referencia à dança pós-moderna⁴⁵ e à abordagem da Educação Somática⁴⁶.

Minha formação teve como guia uma tradição ligada às artes da cena. Assim, a performance opera a partir da contaminação e do diálogo com esta história inscrita em mim. Sou uma artista inicialmente do palco e não da galeria. Não existe uma vontade de rompimento com este “*background*”, pois, assim como nos trabalhos de La Ribot, Maguy Marin, Rachel Rosenthal ou Robert Wilson, existe a necessidade de exercitar as possibilidades da performance como um campo artístico ampliado.

Nesse sentido, encontro apoio nas palavras de Rosenthal (1991, p. 186), que marca sua identidade na arte de performance afirmando seu estilo teatral:

“Por que a performance havia sido afiliada com as artes visuais, no início era complicado ser aceita pelos meus colegas porque eu era teatral demais. Eu vim de um “*background*” de teatro e de artes visuais. Mas o meu trabalho era teatral, sem dúvida alguma. Somente após muitos anos de prática da performance foi que artistas da performance se tornaram, eles próprios, mais e mais teatrais e, agora, eu não chamava tanto a atenção quanto costumava no início.”.

Através das palavras de La Ribot (apud MUBARACK, 2008), percebo que há uma implicação política neste posicionamento que marca um território, pois mesmo que o trabalho desta artista traga características da arte de performance, ela prefere se posicionar como uma artista da dança:

“Eu me considero e sempre considerei dançarina e coreógrafa. No final dos anos 1990, eles começam a me chamar “performer”, mais isso depende de onde, sobretudo na França. [...] não existe um único artista hoje que não pegue um pouco de

⁴⁵ A dança pós-moderna é um movimento que teve início nos anos 60 na Judson Church em Nova Iorque e teve como principais nomes Lucina Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simoni Forti (DANTAS, 1999, p. 38). Conforme Rosa (2001), o grupo da Judson Church fundou uma tradição que conferiu uma centralidade ao corpo na arte da dança e moveu de maneira radical os fundamentos de uma noção de corpo, de movimento e de encenação.

⁴⁶ Fortin (1999) apresenta a Educação Somática como uma disciplina emergente que engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes. Segundo ela, os educadores somáticos reconhecem a interconexão destes domínios e encorajam os estudantes a trabalhar no sentido de uma reorganização global de sua experiência o que serve como trampolim no sentido de uma mudança profunda de atitude face à maneira de pensar o corpo. Por educação somática, designam-se práticas tais como a de Alexander, Feldenkrais, Bartenieff, a Idiokinesis, ou o Body, Mind Centering.

outras disciplinas. [...] E eu acho também, que eu sou muito mais útil na dança do que em outro lugar. É por isso que eu defendo minha situação na dança.”

Pertencer para reconhecer seus pares, pertencer para se posicionar, pertencer para brincar de não pertencer. Pertencer para ampliar e cruzar pensamentos.

A EXPERIÊNCIA DO PROJETO MAX

Nunca vou saber exatamente o que fez com que André Mubarak, Michel Capeletti e eu decidíssemos que nós três seríamos um grupo. O fato é que, após a experiência de “Assassino”, encontrei nestes dois artistas, parceiros no desejo de criar um espaço de investigação em grupo.

Assim, criamos o Projeto Max, um grupo interessado em aprofundar-se na pesquisa do movimento e nas possibilidades dramatúrgicas do corpo.

Marcamos nosso início em 2003 com a apresentação do *site-specific* “Os Perigos do Álcool”⁴⁷.

O conceito do performer como criador e condutor da narrativa faz parte de nossa essência. No Projeto Max, os três performers criam e concebem seus trabalhos e desenvolvem projetos em colaboração com diretores convidados. Desta maneira, o grupo desenvolveu sua trajetória onde a investigação pelo movimento estabelece conexões entre linguagens.

A aposta em procedimentos colaborativos culminou no convite para integrar o coletivo ARTERIA – artistas de dança em colaboração, um agrupamento de produção, criação e articulação interessado em desenvolver e apoiar os projetos em dança de seus participantes. O ARTERIA acredita em relações de criação baseadas em trocas e na responsabilidade pela criação de espaços como parte viva do processo artístico. Fazem parte do ARTERIA: Tatiana da Rosa, Cibele Sastre, Marco Fillipin, Heloisa Gravina, Dani Boff,

⁴⁷ O *site-specific* foi criado na casa do bar DNA, na Rua Dona Laura, 196, em Porto Alegre.

Suzi Weber, Michel Capeletti, Mônica Dantas, Carla Vendramin, Luciano Tavares, André Mubarak, Eduardo Severino e eu.

Em 2004, no primeiro espetáculo do Projeto Max – intitulado MOVIMENTO MÍNIMO MOVIMENTO MÁXIMO⁴⁸ e dirigido por Heloisa Gravina –, a proposta foi a de estabelecer fronteiras móveis entre o que seria a dança e a não-dança, priorizando-a como expressão humana.

Em 2006, o Projeto Max iniciou a pesquisa e criação de “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”⁴⁹. Este trabalho buscou, num diálogo colaborativo com a diretora Tatiana da Rosa, aprofundar os conhecimentos específicos da criação a partir do movimento, imprimindo no espetáculo o que chamamos de um colorido específico. “Instruções...” nasceu do desejo de um aprofundamento no corpo, e o espetáculo é a própria busca desse aprofundamento.

As questões do corpo definem minha formação e marcam minha trajetória como artista; assim, “Instruções...” foi o trabalho que veio para me virar do avesso, para me tirar de qualquer lugar de certeza, para renovar o interesse, para me permitir.

A partir deste trabalho surgiram questões, inquietações e o desejo de continuar investigando este “abrir o corpo” que constituía a pesquisa. Pois, se instruções inexistem, “abrir o corpo” sugere mais e mais possibilidades. Diante deste interesse, mantendo a parceria com Rosa, instauramos o processo de desdobramento do trabalho que acabou configurando no projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos.

⁴⁸ O trabalho foi contemplado com financiamento do Fumproarte e realizou temporadas no Teatro de Câmara, Solar dos Câmara, Sala Bruno Kiefer. Também foi selecionado para participar do Porto Alegre Em Cena e posteriormente apresentou-se no festival Caxias Em Cena.

⁴⁹ O trabalho recebeu financiamento do Fumproarte e o Prêmio Klauss Vianna de Fomento à Dança. “Instruções...” realizou três temporadas no Teatro Renascença em Porto Alegre.

DE VOLTA À DINAMARCA

A aventura de uma nova viagem, o reencontro com amigos queridos, o (re)viver um bom momento e a oportunidade de ensinar num lugar que me ensinou tanto foram as razões para Jerri Dias e eu decidirmos novamente fazer parte da comunidade da International People's College.

Muito mais do que a minha experiência como professora⁵⁰, foi o espírito proativo revelado em 1996 e a experiência em arte que levaram o diretor da instituição na época, Kristof Kristiansen, a fazer este convite.

Parti no segundo semestre de 2004, após a realização de MOVIMENTO MÍNIMO MOVIMENTO MÁXIMO, e com o convite renovado permaneci na instituição até o fim do primeiro semestre de 2005.

Lá atuei como *student-teacher*. Isso significava que além de cursar algumas disciplinas eu também poderia desenvolver um curso com o qual eu pudesse relacionar minha trajetória aos preceitos do IPC.

Assim encontrei, sob o nome de “*Creative Dance*”, uma maneira na qual poderia trabalhar sobre o problema do corpo em movimento. Agora, porém, com uma classe multicultural, pude verificar diferentes práticas, experiências e análises diante da mesma problemática. Evidenciaram-se diversas formas de se relacionar com o corpo e suas respostas performativas a partir do conhecimento empírico sobre movimento.

O corpo traz em si uma cultura e isso se mostra tanto no cotidiano como em situação espetacular. Essa bagagem biológica/cultural pode se modificar ou até se evidenciar pelo fato de o indivíduo encontrar-se deslocado de seu ambiente de origem. Foi a partir destas constatações, dadas por uma percepção pessoal sobre os eventos que ocorriam no IPC, que se acendeu o interesse

⁵⁰ Juntamente com o meu trabalho como performer, sempre desenvolvi projetos como professora de teatro e dança e atuo nessa área desde 1996, ministrando oficinas em algumas das instituições culturais de Porto Alegre.

por uma investigação da performance⁵¹ “estudada não apenas como arte, mas como um meio de compreender processos históricos, sociais e culturais” (SCHECHNER, 1990, p. 1). Desta forma cheguei ao trabalho de Schechner, com o intuito de perceber como eu poderia olhar para tais acontecimentos, um estudo que não se configura como objeto deste trabalho, mas que cito aqui por acreditar que poderá constituir desdobramentos futuros.

MAIS SOLOS

Na Dinamarca, com algumas horas livres e com um espaço físico privilegiado a minha disposição, eu passei a criar novos trabalhos.

Surgiu então uma necessidade de questionar uma trajetória, e a pergunta “*o que eu quero?*” surgiu com muita intensidade. Eu queria me desafiar como performer por meio de trabalhos que faziam me deparar com a pergunta “*o que eu tenho?*”.

Foi assim que desenvolvi “City Interventions”, “My Penis and I” e “Maquiladora”.

A idéia da série em vídeo-dança “City Interventions” é a da não-preparação, pois diante do vazio, do não-saber, do imprevisível, o performer se questiona sobre si mesmo. O acaso é fator decisivo na criação deste trabalho, e o caráter improvisacional e efêmero da obra se convertem em coreografia através do suporte fílmico⁵². Os cinco episódios de “City Interventions” foram dirigidos por Jerri Dias⁵³ e consistem em improvisações realizadas em locais específicos na cidade de Elsinore, na Dinamarca.

A performance “My Penis & I” foi realizada em 2005 junto ao obelisco *Agulha de Cleópatra* em Londres. O fato de carregar um

⁵¹ Trata-se aqui do estudo da performance como um meio intensamente interdisciplinar, intercultural e intergenérico, um paradigma para entender as ações humanas sociais, tanto em nível pessoal quanto cultural (SCHECHNER, 1990, p. 1).

⁵² Sobre isso, ver “Copos” (p. 105) em “De Lágrimas para Medos”.

⁵³ A parceria com o cineasta Jerri Dias rendeu também a minha participação como atriz em seus curtas-metragens “A Vingança de Kali Gara” (1999), “Estrada” (2004) – que tem como elenco o Projeto Max – e “Desaparecido” (2006), exibidos na RBS TV e em festivais no Brasil e no exterior.

peso a mais (uma terceira perna feita em tecido) faz com que o corpo experimente um novo equilíbrio, uma nova forma de movimentação e de relacionamento com o objeto alienígena. Esta performance deu início ao desenvolvimento do interesse sobre as questões de gênero discutidas na classe de “*Gender and Development*”, ministrada por Cha Nolasco no The International People’s College. Este interesse se desdobrou na performance “Maquiladora”, apresentada na instituição e que deu início aos debates do seminário realizado no Dia Internacional da Mulher. A performance foi desenvolvida a partir das vozes e do movimento repetitivo executado diariamente pelas mulheres que trabalham em *sweatshops*⁵⁴ no México e em outras partes do mundo.

Estes três trabalhos são significativos em minha trajetória, porque além de reafirmarem meu prazer de estar num processo solo, aproximaram-me da percepção de “*o que eu quero é o que eu tenho*”.

DE VOLTA À PORTO ALEGRE

Muitas vezes me pergunto por que retornei novamente a Porto Alegre. Às vezes me sinto engolida por esta cidade, num movimento oposto à letra da música de Byrne⁵⁵, mas Porto Alegre deve ter encantos que hoje o meu olhar tão próximo quase não me deixa ver.

O fato é que ao retornar da Dinamarca havia uma ansiedade por reencontrar-me em grupo novamente com o Projeto Max e realizar mais solos.

Porém, encontrei e me despedi de André Mubarak que naquele mesmo ano (2005) foi morar em Paris para realizar seu

⁵⁴ Conforme definição da OXFAM, *sweatshop* é um termo frequentemente usado para descrever um local de trabalho que é física ou psicologicamente abusivo ou que aglomera, confina ou coage trabalhadores ou ainda os força a trabalhar em regime similar à escravidão. A indústria maquiladora no México emprega mão-de-obra barata e majoritariamente feminina.

⁵⁵ Um trecho da música de David Byrne “*Glass, Concrete and Stone*” foi transcrito em “O movimento dos desejos” (p. 65).

Mestrado. O grupo desta vez teria a presença de Mubarak à distância e o desejo de um novo trabalho foi assumido por mim e Michel Capeletti.

O trabalho solo teve que aguardar um período de adaptação que foi mais difícil e extenso do que eu imaginara.

Enquanto tal momento desorganizava minha vida, recebi o convite da Cia. Espaço em Branco para participar do espetáculo “Andy/Edie”⁵⁶, do qual Capeletti também fazia parte. O trabalho foi dirigido por João Ricardo, com quem eu já havia trabalhado em 2003 em “Pterodátalos”, projeto de graduação do diretor.

Então em seguida veio a parceria com Tatiana da Rosa e o financiamento do Fumproarte e o Prêmio da Funarte, que possibilitaram uma imersão no processo de “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”. Depois surgiu a oportunidade de imersão e dispersão com o projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos.

E ainda veio o Mestrado no PPGAC/UFRGS, que acenou muito positivamente diante da proposta de desenvolvimento de um trabalho teórico-prático.

Porto Alegre ficou divertida novamente.

DESDOBRAMENTOS

O que reproduzo abaixo é o texto de apresentação do projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos (2007) realizado por mim, juntamente com Michel Capeletti e Tatiana da Rosa. Acredito que esta escrita, feita de forma colaborativa, ainda é a que melhor traduz e informa sobre este trabalho.

“Dá pra pensar depois do fim?”

Este projeto nasceu da vontade de prosseguir o que não estava realmente encerrado.

⁵⁶ “Andy/Edie” recebeu com Prêmio Funarte de Dramaturgia 2005 para o dramaturgo Diones Camargo. O espetáculo realizou temporada no Teatro de Arena em Porto Alegre, em 2006.

Se nosso encontro foi um ponto de partida, o espetáculo Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência, estreado em março de 2007, em Porto Alegre, seria uma conclusão. Mas como parar de abrir?

Se aprofundamos movimentos no corpo, o que nos era familiar aparece como novo, sempre e sempre. Assim, acabamos nos permitindo ver o espetáculo como uma possibilidade para desdobramentos. Esses desdobramentos são para dentro e para os lados, com muitas outras pessoas. São ações que assinalam que parcerias também são material para a arte. São portais imaginários que se abrem a cada vez que uma dança é exposta e tem suas definições ampliadas.

A programação do INSTRUÇÕES]desdobramentos é um passo nessa direção. Ao longo do projeto procuraremos desdobrar o material do espetáculo em performances com diferentes espaços, durações e configurações e diferentes participantes. O Open Studio é uma mostra dos artistas convidados e procura propiciar um espaço interdisciplinar para a apresentação de performances, vídeos, instalações, troca de idéias e confraternização. Nele será lançado o site www.desdobramentos.org, criado para divulgar a pesquisa e a produção dos colaboradores. O site foi desenhado para propiciar colaborações através de suas ferramentas. O Laboratório de Criação é um espaço para discutir e expor os processos de seus participantes e abrir chances para interferências entre trabalhos. O Workshop Intuitive Imagery de Irion Nolasco oferece subsídios para que se possa aprofundar de forma prática as questões da interdisciplinaridade. [...] Irion estará ao lado de Fernando Bakos, artista plástico, e Heloisa Gravina⁵⁷, bailarina e coreógrafa, no seminário/demonstração que finaliza a programação deste projeto.

Todas essas ações foram desenhadas para propiciar ações de troca, discussão, exposição e colaboração artística, sugerindo possibilidades de relações entre artistas e com o público.

⁵⁷ Mônica Dantas substituiu Heloisa Gravina no Seminário do projeto.

Esperamos que elas possam criar desdobramentos para além deste projeto.

Michel, Alexandra e Tatiana.”

AGORA ESTOU AQUI

E assim emerge este trabalho de pesquisa que constitui este trabalho escrito e a performance “Lágrimas para Medos”. Ele é um desdobramento que este projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos ajudou a olhar e a criar.

O desejo de aprofundamento no processo de criação está aqui. Trago comigo meu animal de oito patas, a alegria pelo momento espetacular, o movimentos dos desejos e dos questionamentos.

Espero que a minha escrita consiga traduzir a importância deste momento.

O MOVIMENTO DOS DESEJOS

“Só se deve fazer aquilo que se ama; é assim que nos abrimos para o inesperado.” (LYNCH, 2008, p. 21).

EU SOU O MEU CORPO

Uma trajetória é capaz de indicar seus múltiplos focos, os quais, muitas vezes, estão em justaposição. Existe a emergência na pergunta que quer tocar essa complexa rede que envolve uma gama de interesses, desejos e referenciais.

Como escrevi no programa do espetáculo “Instruções...” (2007), a resposta para mim parece estar no corpo. Pois, de certa forma, tudo parece vibrar neste momento em que me percebo apenas corpo. Então tudo faz sentido, e as “instruções”⁵⁸ parecem indicar apenas uma direção: eu mesma – e aí a descoberta de uma infinidade de outras direções.

Mas, quando me percebo *apenas corpo*, o que quero dizer com isso?

Esta reflexão é central ao trabalho, pois o modo de pensar uma visão de si mesmo (“*self*”) é essencial para a compreensão que percebe a obra, o sujeito, o corpo como conceitos sempre em transformação, sempre em processo. Pois o perceber-me *apenas corpo* de hoje pode não ser o mesmo de ontem e nem de amanhã.

Existe uma busca que compreende a necessidade de se pensar o corpo, uma importância que atravessa disciplinas, que é foco de interesse de tantos autores e que configura uma vasta literatura. Há ainda apanhados, compêndios, destinados a aglomerar e quem sabe discutir teorias sobre o assunto. Mas como faço um

⁵⁸ Refiro-me ao modo como foi pensada a idéia de “instruções” no trabalho “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”, pois ali as instruções não propuseram a criação de uma cartilha ou manual a ser seguido; ao contrário, geraram desdobramentos e a convicção de que instruções (ou receitas) para o corpo são impraticáveis.

entrelaçamento? Como pratico o meu pensar o corpo? Como falar da construção que se dá agora, no momento destas páginas?

Então quero refletir a partir de uma prática, das questões de uma prática (e que irão percorrer a totalidade desta empreitada), pois é ela que me ampara e me faz me sentir o mais honesta possível em relação ao pensamento sobre corpo, sobre *self*.

Cada encontro com uma perspectiva teórica pode promover reverberações, agitar o lugar, mas neste caso o que faz dançar o pensamento verdadeiramente é a experiência. Assim, novamente, a prática de outros artistas informa a minha e espero que a minha informe também.

Com a intenção de construir esta noção de “*si mesmo*”, parto da visão expressa por Gómez-Peña (2004, p. 78). Ela traz o entendimento de que para refletir sobre o processo autobiográfico e autoral na arte de performance torna-se necessário construir uma visão de corpo, que o entende como espaço do “*self*”. Pois

“[t]radicionalmente, o corpo humano, nosso corpo, não o palco, é nosso verdadeiro local de criação e matéria prima. É nossa tela em branco, instrumento musical, e livro aberto; nossa carta de navegação e mapa biográfico; é o recipiente para nossas identidades eternamente mutáveis; a peça central do altar, por assim dizer. Nosso corpo é também o centro absoluto de nosso universo simbólico – um micro modelo para a humanidade [...] – e ao mesmo tempo, uma metáfora para um macro corpo político-social. Se formos capazes de estabelecer todas essas conexões quando em frente ao público, espera-se que o outro se reconheça a si mesmo em seu próprio corpo.”

Em sua prática, Deborah Hay (2000, p. 1) parte da imagem da totalidade de células que constituem o organismo para movimentar aquilo que seria a totalidade de um corpo – e “E se ‘eu’ é a reconfiguração do meu corpo em cinqüenta e três trilhões⁵⁹ de células de uma vez só?”. O uso desta imagem é conveniente, pois as células desde o início de uma vida executam um movimento de constante mudança e renovação.

⁵⁹ O número de células do corpo utilizado na metáfora de Hay busca coincidir com a contagem científica mais recente. Assim, esse número já foi alterado para setenta e cinco trilhões e deve continuar em mudança. “Quando comecei esta prática em 1970 eu usava a imagem de cinco milhões de células. É assim que o tempo tem modificado o corpo!!” (HAY, 2000, p. xii)

Numa perspectiva biológica, o neurocientista Antonio Damásio (1999, p. 268) entende o corpo como limite do ser (*self*), pois para ele

“[a] vida acontece dentro da fronteira que define um corpo. A vida e o ímpeto de viver existem dentro de uma fronteira, a parede seletivamente permeável que separa o meio interno do externo. [...] Se não existe uma fronteira, não existe um corpo, e não havendo corpo não há organismo. A vida precisa de uma fronteira.”

Assim “meu corpo sou eu” (corpo=*self*) e a experiência acumulada guarda nela a força criadora do artista. Desta forma, posso emprestar a definição precisa de Pradier (1999, p. 25) que admite que

“o corpo dançante é um corpo pensante, que a vida deve ser entendida nas dimensões complementares, carnis e espirituais e que o espaço da consciência não está fora do corpo”.

Mas, porque gosto de me perceber *apenas corpo*?

Porque perceber-me *apenas corpo* quer dizer que me reconheço, no sentido de que estou possibilitando uma escuta que se dá no momento presente, que estou atenta à experiência do corpo e daquilo que o envolve. Assim, esta percepção não indica uma individualização, um fechamento em si; pelo contrário, aponta um corpo conectado que não está alheio a nada, que se percebe mutável e que por esta condição está desejoso por negociações. Assim, não é um momento de clausura, mas de abertura, de convite a agenciamentos. A fronteira que define a vida descrita por Damásio é uma fronteira aberta.

Em eterna construção, o corpo “*self*” não se encerra, está sempre em processo.

“O corpo é sempre construído. [...] O corpo – ou os corpos – está sendo constantemente criado/estruturado/construído; destruído/desestruturado/desconstruído; recriado/reconstruído/reestruturado de acordo com valores, padrões, ideologias, perspectivas sociais, estéticas e políticas, coletivas ou individuais.” (DANTAS, 1999, p. 32).

A escuta de si se dá nesta instabilidade em que não existe um ponto de partida fixo, pois o corpo é processo. É assim que se

constitui este processo de si mesmo, nesta percepção de que o espaço íntimo só acontece porque está sempre em relação.

Desta forma, podemos entrelaçar este processo específico à noção de que “o pessoal é o político” e de uma autobiografia como processo aberto.

PROCESSO DE SI

A arte de performance se apresenta como um conceito móvel, contudo a partir de trabalho de artistas como Deb Margolin, Marina Abramovic, Guillermo Gómez-Peña, Carolee Schneemann, Laurie Anderson e tantos outros, podemos perceber que um dos aspectos principais desta arte reside no caráter autoral.

É através da relação que aproxima artista e obra que ocorre o aparecimento de trabalhos oriundos do interesse autobiográfico onde a performance é composta a partir de aspectos relacionados a história pessoal do performer.

A autoria na performance acontece impulsionada pela proposta política ligada ao movimento feminista nos anos 1970 por meio do conceito de que “o pessoal é o político”⁶⁰, numa visão que conecta as esferas públicas e privadas, numa relação entre micro-macro, corpo político/corpo privado. A partir do momento em que percebo a identidade como uma construção, não estabelecida, em transformação, evoluindo historicamente e politicamente, posso pensar a arte “pessoal” como política (SCHECHNER, 2003, p. 137).
Desta forma,

“ao invés de ser uma voz isolada e voltada para si mesma, a narrativa autobiográfica na performance solo, funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade.”
(BERNSTEIN, 2001, p. 95).

O performer cria a partir de si, suas experiências compõem o traçado da performance autobiográfica. Nesta investigação, no

⁶⁰ “As primeiras feministas reconheceram que aquilo que havia sido previamente designado (e, de acordo, freqüentemente descartado) como uma experiência meramente individual era, na verdade, uma experiência partilhada por muitas outras mulheres.”
(ROTH apud SHECHNER, 2003, p. 137 - 138).

entanto, o artista pode tomar para si histórias de outros e atrelar suas histórias pessoais a ficções.

A autobiografia na performance pode ampliar seu território para dentro da ficção, pois é entendida dentro de um espectro auto-referencial conectado ao imaginário do artista, indo além da história pessoal. Para Bernstein (2001, p. 102)

“Tanto a autobiografia quanto a performance são processos abertos, compreendendo uma miríade de formas possíveis. Talvez por esta razão, a performance solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para investigações autobiográficas, abrindo novas possibilidades de representação do sujeito.”

Desta forma, a autobiografia não é um processo que se encerra na história pessoal de cada performer – ela vai além destes contornos, pois não se trata exclusivamente de contar uma história regressa. Ela se dá muito mais em sua conexão com o momento presente, é a autobiografia do corpo em experiência.

O sentimento de urgência do artista encontra no solo autobiográfico um formato que possibilita a atualidade da performance pela sua ausência de pré-requisitos formais e estruturais.

Neste projeto é este formato que assumo e que conforme Carlson (1996, p. 6) se apresenta como típico desta arte, pois

“[s]eus praticantes, quase que por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas sobre seus próprios corpos, suas autobiografias, suas próprias experiências específicas dentro de uma cultura ou no mundo, tornadas performativas pela consciência que tem delas e pelo processo de apresentá-las para o público. A partir do momento que a ênfase é sobre a performance, e de como o corpo ou o *self* é articulado através da performance, o corpo individual se mantém no centro de tais apresentações. Típica *performance art* é arte solo[.]”

O processo de investigação de si mesmo no teatro remonta o trabalho iniciado por Stanislavski e encontrou reverberação tanto por parte de seus seguidores quanto por seus opositores. Assim, o processo que pretende “o desenvolvimento do indivíduo e de uma consciência aprimorada de si” (NASPOLINI, 2007, p. 18) constituiu e definiu o trabalho de uma gama de artistas, pesquisadores e pedagogos como Vsevolod Meyerhold, Émile Jaques-Dalcroze,

Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Rudolf Laban, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

O que guia este trabalho está fundado na emergência dos desejos, pois vem de uma visão de que os desejos do performer movem a criação autobiográfica. Assim, o trabalho sobre si se apóia nesta premissa.

Esta noção se conecta com a prática de Deb Margolin (2008) e seu *Teatro Perfeito Para Um*, pois como ela afirma:

“Eu não tenho medo da auto-indulgência desde que eu esteja apaixonada por falar. Eu sei que eu estarei revelando algo importante sobre humanidade através da minha própria humanidade.”

Desta forma, é por meio do movimento dos desejos que encontro neste trabalho um modo de proceder diante do entendimento que percebe a conexão entre pessoal e político.

DESEJO

Onde começa o movimento?

Na prática com Educação Somática⁶¹, transmitida nas aulas de Tatiana da Rosa, a seguinte experiência acontece: em pé e com os olhos fechados, tomamos tempo para observar o nosso corpo. Aí então damos um passo à frente e então damos outro passo, com a tarefa de observar onde o movimento começa. Então, ainda em pé e com os olhos fechados, antes de darmos o passo à frente, nós pensamos, visualizamos o passo à frente e apenas então o fazemos. Após pensamos, visualizamos um passo atrás e depois nos movemos para trás. Depois, procedemos da seguinte forma: pensamos, visualizamos dar o passo para frente, mas damos um passo para trás, e depois o contrário: pensamos em dar um passo para trás, então vamos para frente (a Figura 04, ao lado, pode ajudar a visualizar o exercício).

⁶¹ A minha experiência em Educação Somática ocorreu através do contato com Tatiana da Rosa durante o processo de criação do espetáculo “Instruções...” (2006-07) e teve continuidade nas aulas ministradas por ela no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (2008).

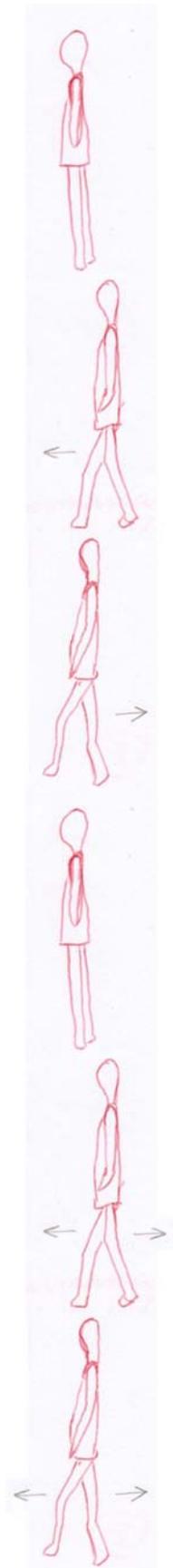


Figura 4 – Exercício.

A partir dessa observação podemos dizer que o movimento se inicia na transferência de peso. Ou, então, que o movimento começa na região dos ombros, ou que a cabeça se projeta primeiro para frente, que o movimento nasce de uma torção. Ou, ainda, que a iniciação é dada pelos joelhos e várias outras considerações que podemos fazer a partir dessa experiência.

Do mesmo modo que podemos visualizar as respostas acima, também podemos considerar que o movimento se origina em um lugar em nós que é difícil identificar, descrever ou localizar, mas que parece nos engajar por completo e que está ligado ao simples fato de intencionar o dar o passo à frente. Essa simples intenção, que pode nos tomar por completo, nos faz mover. Assim, ao me apropriar dessa experiência, posso construir um imaginário próprio no qual posso chamar de desejo essa percepção que engaja o meu corpo e que detona o movimento do desejo.

É esse mesmo desejo que pode intencionar um passo à frente, que potencializa movimentos maiores, é ele que me move a ir para sala de ensaio, me move no querer estar num processo de criação de um trabalho em arte, na vontade de formalizar essa prática no Mestrado, e que faz meu corpo vibrar de vez em quando em minha vida e que é capaz de atravessar musculaturas profundas que sinto perfurar quando estou num momento de performance.

Esse movimento acontece de fora para dentro e de dentro para fora do corpo. Quero trabalhar com determinada música ou determinada música moveu o trabalho, por exemplo. A partir de um movimento, eu encontro uma sensação ou pela sensação eu encontro um movimento. Não há como definir a origem do desejo, nem onde ele está, mas ele é concreto, às vezes como o ar, às vezes como o vento. Com maior ou menor intensidade, aparente ou difuso, ele é sentido quando estou atenta a ele, quando observo, quando afino “a escuta para os afetos que cada encontro mobiliza como critério privilegiado na condução de nossas escolhas.” (ROLNIK, 1993, p. 88). E esse movimento envolve a simplicidade do exercício sugerido no início deste texto.

Os desejos são propostas para experimentações, impulsionam agenciamentos. São idéias, imagens pelas quais nos apaixonamos.

Porém, o desejo aqui não está associado à única natureza da vontade que se sacia e tem neste prazer a sua finalidade (no sentido de intenção e também de conclusão). Podemos falar de desejo de forma mais ampla e associá-lo ao que Suely Rolnik (1993, p. 84) define como a

“atração que nos leva em direção a certos universos e repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente porquê; formas de expressão que criamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade.”

E por isso a importância do segundo momento da experiência proposta no início deste texto, pois no momento em que visualizamos primeiramente o passo na direção contrária a que finalmente tomamos, podemos perceber que este desejo que acende nosso ser permanece conosco, porém existe uma quebra de expectativa. Nós nos surpreendemos quando o hábito é alterado. Assim, o desejo não é a intenção determinada pela consciência, mas um movimento que viabiliza conexões e autoriza a criação. A dinâmica criadora do desejo é o próprio desejo.

Assim, o desejo não se trata de uma natureza que determina, controla, ou ordena o corpo, mas que movimenta e cria agenciamentos. Assim como descrito por José Gil (2004, p. 57):

“O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre na direção de novos agenciamentos, o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem de energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar exigindo sem cessar novos agenciamentos. O desejo é portanto infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar seu fluxo. O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o.”

Assim, quando Deb Margolin iguala desejo à substância – substância aqui entendida como a matéria da performance, no sentido daquilo que constitui a essência de cada obra de cada

artista –, ela está evocando a dinâmica do anel de moebius. Pois, se o material da performance são as experiências pessoais, obsessões, imagens, memórias do artista do *teatro perfeito para um*, então o desejo é o que movimenta e dá corpo à performance. Dar voz ao movimento do desejo é o poder de eliminar *O Juiz* que, para Deb Margolin (1997, p. 70), é um estado de aprisionamento que podemos nos auto-infligir e que impede que nos adaptemos ao processo. Assim ela estabelece uma lista para que possamos nos precaver das vozes que *O Juiz* usa com a intenção de nos paralisar:

“Isto não é original, já foi feito antes;
A coisa toda é auto-indulgente;
Não é engraçado;
Quem liga pra isso?;
É sentimentalóide;
É verdade, portanto não é criativo;
Aconteceu com outra pessoa então eu não posso contar.”

Portanto desejo=substância é a atitude de ser fiel, de acreditar no próprio processo e se deixar ser guiado por ele.

A BUSCA POR NÃO BUSCAR

Assim, faz parte do meu trabalho a incessante busca por não interromper o fluxo do desejo.

E é aí que se estabelece um paradoxo formidável, pois a própria busca propõe um rompimento. Deste modo, a estratégia que potencializa os agenciamentos do desejo está na ausência de estratégia, a busca é por não buscar, é a difícil tarefa de se permitir deixar levar pela experiência, de desistir, de se abandonar. O espaço entre o que eu sou e o que eu preciso pode não existir, como a dobra que une dois pontos⁶², pois “onde eu estou é o que eu preciso”. (HAY, 2000, p. 2).

Para Peter Brook (2000, p. 176) a busca por este estado também é um desafio que ele denomina não-esforço:

“O enigma é como descobrir o que pode levar-nos a um outro estado mais profundo e verdadeiro. Eu ainda acreditava que, de

⁶² Ver “Mapa/Circuito” (p. 119 - 128).

um jeito ou de outro, eu poderia produzir esse estado por mim mesmo, e tive que encarar a inconveniente verdade de que mesmo esse desejo natural pode tornar-se o maior de todos os obstáculos; até mesmo os desejos mais sinceros podem bloquear aquela especial abertura em direção à qual tendem todas as aspirações. O esforço tem lugar somente se conduz a um mistério chamado de não-esforço; e, a partir de então, se por um breve instante a percepção de alguém for transformada, esse será um ato de graça.”

É assim que a noção de desejo se associa às relações que se estabelecem com o território da performance⁶³ trazidas aqui, pois não se trata de fazer do desejo uma imposição de caráter narcisista que iria conduzir de forma impenetrável o trabalho. Não se quer a auto-absorção; ao contrário, se quer estabelecer o desejo – que é poroso, que se agencia, que se conecta com o mundo, com o corpo social, que vibra, que não sabíamos que estava lá, que nos abre ao inesperado e que surge neste espaço do não-esforço, da não-busca.

É este estado que nos faz entrar nesse lugar de risco, acaso ou sorte⁶⁴. Isso é o que nos movimenta, é a razão do nosso trabalho, pois

“[...]nós trabalhamos para surpreender a nós mesmos, para dizer coisas que nós não sabíamos que nós tínhamos que dizer e nos mover de modo que não sabíamos que poderíamos nos mover[...].” (MARGOLIN, 1997, p. 70).

Desta forma, o acaso se apresenta como um modo interessante de nos levar a este estado, pois configura uma técnica que auxilia no entendimento de que o fluxo não deve ser capturado, mas percebido, sentido, vivido, pois ele já percorre em infinitos movimentos os nossos poros, para dentro e para fora, como na música de David Byrne:

⁶³ Descritas no capítulo “Relações com o território” (p. 72).

⁶⁴ Risco, acaso e sorte são todos significados para o verbete inglês “*chance*”.

“

Skin that covers me from head to toe
except a couple tiny holes and **openings**
Where,
the city's blowin' in and out
this is what it's all about, delightfully

Pele, que me cobre da cabeça ao dedo do pé
exceto alguns pequenos buracos e **aberturas**
Onde a cidade sopra
para dentro e para fora
é isso que importa, encantadoramente

”

David Byrne, “*Glass and Concrete and Stone*”.

Essa noção de acaso está contaminada pela filosofia oriental, a mesma que guiou John Cage a insistir nas noções de acaso e indeterminação em suas composições. Podemos também conferir essa qualidade nos procedimentos arbitrários de Merce Cunningham e no trabalho de livre associação no sistema de tarefas desenvolvido por Anna Halprin. Trisha Brown descobria novos movimentos a cada experiência e os procedimentos coreográficos de Robert Dunn na Judson Church experimentavam tanto as técnicas de acaso da música de Cage como as estruturas musicais erráticas de Erik Satie (GOLDBERG, 2001).

As técnicas do acaso já eram um interesse para dadaístas e surrealistas, seja na *collage* de Hans Arp, onde pedaços de papel colavam ao cair aleatoriamente no chão, ou nos poemas de Tristan Tzara criados a partir de palavras tiradas ao acaso de um chapéu (CARLSON, 1996, p. 91). Max Ernst, com a decalcomania – onde uma folha com tinta era dobrada ao meio –, popularizou uma técnica que hoje é usada em muitas escolas de iniciação a arte.

Eles precederam a técnica de *cut-up*, método que trouxe a *collage* da pintura aos escritores e que consiste em cortar uma folha escrita ao meio ou em quatro partes e rearranjá-la criando um novo texto. Inaugurada por Brian Gysin, a técnica foi, mais tarde, empregada nas obras literárias de William Burroughs (BURROUGHS, 2008). David Bowie também usou a técnica para escrever algumas de suas músicas influenciando compositores como Kurt Cobain. Um método similar ao de Tzara foi usado por Thom Yorke da banda Radiohead para compor a música “*Kid A*”.

Através destes procedimentos, estes artistas queriam surpreender-se com o imprevisto, instaurar uma narrativa não-linear, inconsciente, buscando assim o inesperado, a lógica dos sonhos.

“O acaso abriu percepções para mim, imediatiza insights espirituais. A intuição me levou a reverenciar a lei do acaso como o maior e mais profunda das leis, a lei que ascende a partir do fundamento. Uma palavra insignificante pode tornar-se um raio

mortal. Um pequeno som pode destruir a terra. Um pequeno som pode criar um novo universo.” (ARP apud BRECHT, 2008, p.9)

Como declarado por Cage (apud RISATTI, 2009), “[m]inhas escolhas consistem em escolher quais questões perguntar”, o acaso envolve uma profunda disciplina em relação ao processo e à escuta de si, portanto não se trata de uma maneira de evitar escolhas. Como alerta Prigogine (1996, p. 197), “o acaso puro é tanto uma negação da realidade e de nossa exigência de compreender o mundo quanto o determinismo o é”. Para ele estas duas concepções levam igualmente a alienação, pois o mundo não é regido nem pelas leis nem pelo acaso.

Assim, existe um processo que busca construir um caminho estreito entre as leis cegas e os eventos arbitrários onde torna-se possível “discernirmos novos horizontes, novas questões, novos riscos.” (PRIGOGINE, 1996, p. 1999).

A partir desta perspectiva que se apóia no procedimento do acaso construído neste caminho estreito, em que as escolhas são vitais no acontecimento casual, o movimento dos desejos se encontra na *busca por não buscar*. Da mesma forma acontece com a fluidez da escrita automática⁶⁵ e no modo de composição da performance “Lágrimas para Medos”⁶⁶.

O ACASO NO MOVIMENTO DOS DESEJOS

Neste trabalho os desejos são movimentos que aguardavam novos agenciamentos já havia algum tempo; outros desejos são bastante recentes e tomaram corpo a partir da pesquisa do Mestrado; existem outros que estão acontecendo neste momento, e ainda mais alguns que futuramente irão se conectar e criar mais desejos e mais agenciamentos.

Os desejos podem ser antigos (imagens recorrentes que povoam o pensamento) ou novos (que surgem no movimento da obra), e ainda há os desejos que parecem ser novos (a obra

⁶⁵ Sobre isso ver “Caixa de ferramentas do performer” (p. 83).

⁶⁶ Ver “De Lágrimas para Medos” (p. 95).

movimenta desejos que havíamos esquecido que estavam conosco).

Assim, logo no começo deste trabalho, tornou-se necessário visualizar, dar corpo, a este material que é a matéria-prima desta criação. Para isso, tomei nota de todo material que conseguia lembrar e que naquele momento fazia meu corpo vibrar numa seção da *caixa vermelha* que denominei primeiramente de “múltiplos focos”. Para isso, ocupei as páginas vermelhas da caixa, pois de alguma forma, lá no início do projeto, sabia que aquele material seria o mais solicitado. Esta anotação não buscou nenhuma hierarquia, assim, estão contidos ali desejos traduzidos através de palavras-chave que podem ser imagens, sensações, inspirações, objetos e assim por diante. Como disse acima, a seção foi tomando uma dimensão maior e se desdobrando a partir do momento em que os agenciamentos criaram novos agenciamentos e, também, à medida que desejos antigos ou esquecidos foram se atravessando no trabalho. Aos poucos a idéia de “múltiplos focos” foi migrando no entendimento de que o foco na verdade era só um: o de deixar fluir o desejo, liberar seu fluxo de conexões. Desta forma, passei a denominar esta parte da minha caixa de ferramentas de “*desejos*”, simplesmente.

O procedimento empregado para a articulação destes agenciamentos é o acaso, o jogar de dados. É o emprego da idéia de que o imprevisível pode nos surpreender e quebrar nossas expectativas e novamente nos colocar neste lugar de risco onde a experiência pode vir a ser vibrátil e assim criar novos agenciamentos.

Assim, as notas do agenciamento, que atualmente configuram cinquenta e seis unidades⁶⁷, foram destacadas em pequenos pedaços de papel com os quais eu realizo um sorteio: tira-se um destes papéis que contém uma palavra ou frase que traduz cada desejo. Este será o ponto de partida para os agenciamentos do

⁶⁷ Figuras 10 e 11 no capítulo “De Lágrimas para Medos” (p. 101 e 102).

dia. Os desejos são sorteados para serem colocados em experiência, na sala de ensaio e fora dela.

Parto de um desejo apenas, mas geralmente esse desejo se conecta com outros, e as conexões realizadas a partir deste sorteio vão para além da sala de ensaio e podem me acompanhar durante um mês inteiro, por exemplo.

Alguns desejos, no entanto, se anunciam fora do esquema do sorteio, pois são colocados em experiência a partir do momento que se agenciam na experimentação de outros desejos, ou são percebidos quando vemos uma imagem na rua, quando fazemos determinado movimento, quando falamos alguma coisa para alguém, quando vemos um espetáculo, ou quando escutamos uma música, etc.

Alguns desejos, nem todos, irão se agenciar por algum motivo neste momento nesta obra; seus agenciamentos geram os “pontos de atenção”⁶⁸ que irão fazer parte da composição da obra.

PREPARAR...APONTAR...FOGO!

Poderíamos pensar que esses procedimentos de acaso, ou a idéia de se deixar levar pela experiência, ou que a dinâmica experimental do desejo nos levariam ao extremo oposto deste continuum corpo-mente; ou seja, que não podemos pensar ou que devemos deixar de lado nossos pensamentos ou idéias formalizadas. Assim, tendo na mente uma tela em branco, poderíamos permitir que o corpo fizesse agenciamentos sem a interferência “exterior” de nossos pensamentos incessantes.

Eu não consigo fazer isso e, após anos de trabalho, descobri, não faz muito tempo, que não quero isso. Pois, muitas vezes, é este tipo de exigência, que coloca em extremos opostos corpo e pensamento e que imobiliza o movimento do desejo.

⁶⁸ Ver em “Pontos de atenção” em “De Lágrimas para Medos” (p. 129).

Nas muitas vezes que ouvi a expressão “*não pensa, vai lá e faz!*”, vinda de um colega ou professor de arte, sempre considerei que nunca consegui me sair conforme o esperado: sempre pensei.

Dizer a alguém ou dizer a si mesmo para não pensar é o mesmo que dizer para não imaginar um elefante rosa. Cria-se um impedimento impossível de ser realizado, a não ser que haja um bloqueamento do próprio fluxo, ação que nos paralisa.

Em 2003, participei do workshop de atuação ministrado por Nicole Kehrberger, uma discípula de Philippe Gaulier. Após uma semana de intensas atividades, foi proposto o seguinte exercício como encerramento do trabalho: no palco do Teatro Renascença, grupos de alunos ficavam lado a lado, virados para a platéia, como que para serem executados por um pelotão de fuzilamento. Da platéia, Kehrberger dizia a cada estudante por vez: “*preparar... apontar... fogo!*”. Nós tínhamos a tarefa de nos salvarmos, de qualquer maneira, de sermos assassinados por Kehrberger e pelos colegas que nos assistiam.

Um por um, mais e mais amigos morriam e ficavam totalmente frustrados com a incapacidade de surpreender a professora. Quando chegou a vez do meu grupo, já estávamos muito nervosos (tanto que ainda agora meu peito vibra ao lembrar o momento). Um colega, ao meu lado, excitadíssimo, na tentativa de se acalmar e talvez me auxiliar na tarefa que estava por nos condenar, me disse e disse a si mesmo “*não dá pra pensar antes, não pode pensar!*”.

Naquele instante, entrei em conflito: o que fazer se eu já tinha pensado no que fazer, eu já havia decidido que iria cantar “*Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*” nessa nossa tentativa vã de salvação, o que restava para mim? Eu seria morta!

Mesmo assim, desacreditada pelo meu parceiro fuzilado, eu prossegui, cantei a música que eu sabia. E algo aconteceu, uma vibração tomou conta do meu corpo e chorei. E fui salva. Meu carrasco, naquele momento, me permitiu a vida que tanto queria. Eu estava satisfeita, pois além de ter conseguido ultrapassar a

barreira do exercício, entendi que não estava na pré-concepção de uma idéia o obstáculo para a presença na performance.

O que existe aí é a maneira com que enxergamos ou que abordamos o nosso pensamento, no modo como podemos fazer do pensar parte da experiência, ou melhor, como não separar o pensamento da própria experiência.

Assim, podemos pensar a pré-concepção de uma idéia como uma coreografia ou uma tarefa, ou ainda como roteiro ou texto teatral. A canção que cantei porque sabia de cor não é isoladamente o que coloca o corpo na experiência da presença, mas é o corpo que está aberto para a experiência do momento que faz com que a dinâmica não cesse. A música pode ser magnífica e sugerir muitas sensações, mas se existe a trava que impede o corpo de acessar a dinâmica do desejo, de nada adianta ao performer evocar Arvo Pärt. Pelo contrário, se o corpo está aberto, Roberto Carlos será um ótimo material.

Assim, não está no que escolhemos; qualquer coisa pode vir a ser performance, e esta coisa pode ser algo sofisticado nos mínimos detalhes ou ser um happening ou improvisação – o que importa é o quanto o corpo está aberto ao momento performance. Se o performer não exercita essa idéia, a dinâmica da performance se encerra, o fluxo é cortado e há espaço para a entrada do juiz, ele pára de crer que desejo é igual a substância.

RELAÇÕES COM O TERRITÓRIO

“La pregunta clave es: ¿cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo. Entonces: ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino?” (GROTOWSKI, 1999, p. 154)

A performance como um gênero instaurou um território. Do seu nascimento, que rechaçava o objeto de arte e a arte como produto, buscou-se uma arte viva, que não deixava rastros, mas gerava marcas. Essa forma de ver impulsionou a criação desta arte no movimento das Vanguardas Históricas, viu a tela emergir como espaço para ação nos trabalhos de Jackson Pollock, fez sentir a forte presença feminina com Carolee Scheneman e Peggy Shaw, quis tocar os limites do corpo através das obras de artistas como Marina Abramovic, Chris Burden e Franko B., estendeu o tempo da obra de arte efêmera em Robert Wilson, perguntou-se o onde da dança, da música, do teatro, das visuais, da arte, da vida, interessou-se pelo interstício. A performance é uma provocação aos espaços “estabelecidos” da arte e faz repensar paradigmas da cena.

Esta trajetória, que segundo RoseLee Goldberg (2004) remonta quase 100 anos, desenha um território mais ou menos⁶⁹ definido que se pode hoje visualizar. Esta visualização trata de um terreno movediço, que convida incertezas e movimentos não-lineares, pois

“el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203)

Zona fronteira como define Gómez-Peña, a performance é percebida como território intersticial. Esta arte se movimenta atravessando outras artes e disciplinas, estabelecendo fronteiras móveis que se permitem borrar.

⁶⁹ No sentido de que é um espaço permeável.

Ao mesmo tempo, estabelecida como um território de liberdade e inclusão a performance pode ser o espaço onde “tudo posso” do artista.

“Nos encontramos en “este” terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades especiales que a menudo se nos niegan en otros espacios donde somos meramente *insiders* temporales.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203).

A forma de ver este espaço de liberdade parece conter nela mesma os caminhos do processo, pois, se vejo a performance como uma experiência muito íntima do artista que investiga a si mesmo e que faz dessa investigação obra de arte, essa possibilidade só é dada em razão deste espaço onde me permito.

“El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad.” (ibid., p. 204).

Assim, como acontece este espaço onde me permito? Como crio neste território? E quais são as relações que estabeleço com este território para poder instaurar um terreno fértil para criação?

Cada obra pode solicitar uma metodologia própria que será desenhada a medida de seu processo; assim, artistas podem adotar procedimentos variados de acordo com o movimento da própria criação.

Desta forma, acredito que se torna necessário mapear a criação desta obra.

É uma tentativa de fazer um reconhecimento dos movimentos instáveis deste lugar entendendo que sobrevôo um terreno ao mesmo tempo em que o habito. É como se acenasse para mim mesma da janela de um avião.

Nesta tarefa, que procura desenhar minhas relações com o território da performance, marco um traçado não-linear, contaminado pela incerteza, pois me sinto mergulhada no mar das infinitas possibilidades.

“Existem pontos de ruptura, existem pontos de bifurcação onde uma solução dá origem a várias soluções possíveis. Nesse momento, a escolha é determinada por leis de probabilidade e não por leis deterministas. Se vocês repetirem a experiência, terão alguma das soluções possíveis.” (PRIGOGINE, 2003, p. 54-55).

Assim, esta demarcação é feita em terreno instável, é também temporária, pois fala desta experiência específica que explorou algumas das infinitas possibilidades surgidas a partir dos agenciamentos dos desejos. Se daqui a algum tempo eu iniciasse novamente o trabalho partindo dos mesmos desejos, muito provavelmente iria me deparar com uma obra/processo diferente desta que se configura aqui, pois as escolhas de agora se referem ao momento presente, portanto não tem a intenção de imprimir regras para o processo em performance. O desejo é o de informar sobre uma prática.

Neste momento, neste lugar onde escolhi estar, finco algumas estacas que, acredito, revelam escolhas que anunciam um modo de pensar, ver e se mover em performance.

As estacas anunciam os procedimentos, através de modos de pensar a experiência, a vida, o mundo. Assim, aqui trago noções muito próprias, no sentido que servem a mim, no meu processo, buscando inspiração no trabalho de Margolin, Hay, Gómez-Peña e Lynch.

Para falar destas relações, optei em manter o vocabulário empregado por mim e pelo grupo Projeto Max e que surgiu na experiência prática de modo empírico. Tento relacionar este linguajar, que revela procedimentos e relações com a arte através das vozes de outros artistas, trazendo algumas formulações da teoria das incertezas como metáfora.

Assim trago a idéia de “portal”, que é uma forma de instaurar este espaço para criação em performance, uma forma de ver e de proceder neste território descrito acima.

PORTAL

“Sou movimento sem procurá-lo.” (HAY, 2000, p. 2)

A metáfora do portal surgiu fortemente a partir das experiências do espetáculo “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência” e teve prosseguimento e desenvolvimento neste trabalho.

O portal é uma imagem que conduz à idéia de que *o que eu quero é o que eu tenho* ou, como colocado por Deborah Hay (2000, p. 2) “onde eu estou é o que eu preciso”.



Figura 5 – Portal: um desenho.

Passar pelo portal é uma atitude e essa atitude passa pelo entendimento de que *para fazer basta começar a fazer* ou que *para performance basta performance*. Ou seja, cruzar o portal é a ação que nos leva novamente a tarefa de apostar no potencial do desejo, o que reverbera na concepção de performance trazida aqui e que está impressa nas palavras de Margolin.

Porém, este cruzar o portal não se trata de um transporte que nos carrega de um ponto a outro, muito menos de que o ponto a ser atingido seria algum estado metafísico, transcendental ou sequer diferente do ponto em que estamos neste momento. Pelo contrário, o atravessar o portal traz à tona a imagem da dobra espacial onde dois pontos se conectam através de uma dobradura⁷⁰ no espaço; assim, eles estão lado a lado no espaço-tempo.

O processo busca se situar neste lugar, visto como um espaço de transição que está entre os dois pontos que ligam desejo a performance.

Através da metáfora do portal é possível perceber que estes dois extremos estão, na realidade, sobrepostos.

⁷⁰ Sobre isso ver “Mapa/circuito” no movimento “De Lágrimas para Medos” (p. 119 - 128).

O portal se conecta a uma proposta de processo, pois interfere em noções de aquecimento, preparação, treinamento, ensaio e apresentação. A metáfora do portal pode nos auxiliar no entendimento de que na performance o ensaio não está *versus* apresentação, mas que estas duas noções estão muito próximas.

Propõe também um ritual de entrada na criação, porém a partir do aqui/agora da performance estou sempre pronta, sempre no portal. A ideia de cruzá-lo é simplesmente o entendimento de que já estou fazendo, uma forma de se colocar no momento presente.

O portal auxilia a estabelecer uma escuta íntima de *si mesmo* que reflete na maneira de fazer e ver performance. Relação esta que se mostra tão intensa na obra de Deborah Hay e Deb Margolin e que pode ser sentida tão concretamente em suas palavras quando as artistas falam de suas práticas.

Apesar de propor a simplicidade da ação, cruzar o portal não é uma tarefa fácil, pois exige um comprometimento intenso com o trabalho da escuta de si.

No entanto, para perceber este *onde eu estou é o que eu preciso* é necessário que o performer esteja preparado, e essa noção de preparação envolve uma forma de ver e perceber o território da performance. Cada performer constrói seu processo e cada performance demanda uma preparação distinta. Assim, para cruzar o portal, o performer deve ter claro seu caminho e principalmente seus desejos.

E SE O QUE EU QUERO É O QUE EU TENHO?

Em 1999, na oficina “Ator investigador de si mesmo”, ministrada por Maria Lucia Raymundo, fui surpreendida com a pergunta/tarefa “o que eu tenho?”. Para respondê-la, na época usei o ritmo de uma música de Julee Cruise e compus algumas frases de movimento que exploravam a gravidade agindo sobre os braços.

Fiquei satisfeita com o trabalho que foi se desenvolvendo ao longo da oficina, mas continuei me perguntando “é isso o que eu tenho?”.

Esta pergunta/tarefa me acompanhou em outros trabalhos e retorna aqui em função da aproximação com “o que eu quero?”.

A justaposição “o que eu quero é o que eu tenho” começou a se instaurar em mim desde o processo de “City Interventions”; desenvolveu-se no trabalho “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”⁷¹ e permanece aqui.

A proposta de Deborah Hay (2000, p. xxv, 1) constitui uma prática em que a artista se sensibiliza para a mobilidade e capacidade de resposta do corpo como é constituído, usando a imagem das setenta e cinco trilhões de células semi-independentes do corpo como metáfora. A partir disso, ela trabalha com declarações que sugerem enigmas para o corpo, como “e se onde eu estou é o que eu preciso?” ou “e se eu não sei nada?”. Assim, ela tenta perceber o que ocorre quando imagina todas as células do seu corpo engajadas nestas imagens e em outras que partem destes “e se...”.

Assim funciona com a metáfora do portal que se conecta ao “e se o que eu quero é o que eu tenho?”. É uma imagem que trabalha como uma forma de envolver o “*self*” no engajamento do momento presente, onde me percebo corpo em experiência. Desta forma, a distância entre o que eu quero e o que eu tenho pode não existir. Trabalhar com esta imagem na experiência de uma improvisação, de uma coreografia ou quando em frente ao público pode gerar um corpo que vibra a partir de si no momento atual.

Isso não quer dizer que não existam dúvidas ou inquietações, até porque “[o] corpo é entediado por respostas” (HAY, 2000, p. 53). A imagem que justapõe estas duas esferas é um convite a perceber que as inquietações também são parte do que eu quero.

⁷¹ As duas perguntas “o que eu quero?” e “o que eu tenho?” foram definitivas na trajetória deste trabalho, tanto que formaram o vetor que desenvolveu o “Laboratório de Criação”, curso ministrado por mim, juntamente com Tatiana da Rosa e Michel Capeletti, e que ocorreu durante o processo do espetáculo “Instruções...” e novamente em “INSTRUÇÕES]desdobramentos”.

EU NÃO SEI

“O passado é irrecuperável e o futuro não existe. Porque eu não me lembro disso mais vezes?” (VENTURA apud HAY, 2000, p. 24).

Trato o fato de *não saber* aqui como uma possibilidade. Existem mistérios no processo, existem caminhos que não sei por que me encantam mais do que outros, existem momentos inexplicáveis, pelo menos por enquanto, e é necessário lidar com todos esses andamentos. *Eu não sei* permite encarar essas zonas turvas com leveza e propriedade, pois entendo que o não saber de agora pode constituir um saber futuro, mas isto é incerto.

Não quero dizer que não existam caminhos que se apontem diante da dúvida, dos mistérios, pois existe uma multiplicidade de possibilidades, mas no processo o performer não necessita levar todas elas a teste, pois, muitas vezes, se guia pelo encantamento.

“Na minha vida inteira, minha relação com a performance é sempre a mesma. Eu tenho a idéia, o conceito, e continuo desde esse ponto. A partir daí é uma questão de gerar uma concentração de força de vontade. [...] Não faço a mínima idéia de como as coisas vão funcionar, mas sempre espero que funcionem.” (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p. 129)

Trilhamos assim o pensamento incerto⁷² que se aponta no mar das infinitas possibilidades que o processo nos apresenta.

Quando digo *isto eu não sei* é porque a criação me surpreende, me leva a lugares desconhecidos, sacode minhas certezas e, assim, estimula mais criação.

“O pensamento que enfrenta a incerteza pode ensinar as estratégias para o nosso mundo incerto.” (MORIN, 2003, p. 77)

É impraticável querer calcular um futuro de um processo, pois muitas coisas vão se dar quando em frente ao outro e até lá não sabemos do nosso destino, apesar de termos pistas.

⁷² Prigogine (2003, p.53) traz a idéia de uma “nova racionalidade, de uma ciência na qual as leis da natureza não nos falem mais de certeza, mas de possibilidade. E que, nessas condições, o pensamento do incerto seja simultaneamente o pensamento do novo, da inovação, das probabilidades.”

Essa idéia se torna muito evidente com o *choro*⁷³, um dos “pontos de atenção” da obra desenvolvida neste trabalho. O choro só acontece (e pode não acontecer) no momento performance, ele não existe no ensaio, existe apenas em frente ao outro e não sei como surge em mim. As pistas se originam através da via negativa, pois sei que neste *choro* não há uma técnica para chorar, não há uma motivação ativada por uma memória afetiva, tampouco existe uma narrativa que me penetre e me faça chorar. Trato o chorar como um movimento do corpo, um evento do corpo, como suar ou sorrir, ou como uma coreografia. Mas não sei se existe alguma coisa a mais aí, pois sei que, diferentemente do suor ou do sorriso, o choro só acontece em relação com o outro, com aquele que assiste e compartilha comigo este momento e se torna cúmplice ativo do evento performance. Porém, acredito que poderia dizer o mesmo de uma coreografia de Cunningham ou de qualquer outro momento que compõe este meu trabalho – eles só acontecem verdadeiramente quando a “distancia entre ‘nosotros’ y ‘ellos’, el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 205 - 206).

Ao falar das estruturas dissipativas, Prigogine (2003, p. 54) traz a oposição entre a bola e o cristal, sendo que o cristal é uma estrutura de equilíbrio; assim, se não se quiser que ele caia e quebre, é preciso deixá-lo tranqüilo. Já uma bola não se pode deixá-la tranqüila, ela vive apenas da troca com o mundo exterior, ela só existe porque está dentro do todo, entretanto ela é diferente do todo. Assim como no exemplo da bola, a performance só acontece numa situação onde a interação é permanente. A troca que nos aproxima, na performance é essência.

TREINAMENTO

Partindo da idéia de que o treinamento se trata de um processo para a escuta aguda e íntima de si mesmo, ele transborda

⁷³ Ver também “O choro como coreografia” (p. 133).

para ir além de uma obra específica, para fora da sala e do tempo do ensaio. O treinamento não está em função do espetáculo, ele percorre a vida, o treinamento acontece agora, neste momento, quando escrevo estas palavras, vibra quando dialogo com meu processo e quando aguço a escuta. Quando não estou na obra, também estou treinando.

Assim, uma consciência aguda de si é o que move o treinamento. Esta consciência se relaciona com o estudo do corpo que busca, através da experimentação com o movimento, novas possibilidades, explora riscos, limites, coloridos, se percebe como em relação.

Diferentemente do performer da tradição oriental, não possuímos uma técnica regrada, ininterrupta, que começa na infância e é transmitida de mestre para discípulo. O treinamento oriental propõe uma verticalidade, um aprofundamento da relação com a arte através de uma única e permanente técnica.

Treinamos de maneira fragmentada: passamos por diferenciados workshops, que abordam técnicas distintas, durante nossa trajetória conhecemos diferentes professores com diferentes visões, podemos também interromper um aprendizado e retornar a ele quando assim desejarmos.

Desta forma, o treinamento pode ser visto de forma horizontal, mas ele se verticaliza a medida que nossa percepção sinaliza a intensidade da investigação de si. O mergulho acontece quando percebemos que a criação se dá o tempo todo.

Essa imersão no processo de si se relaciona com a opção por uma técnica, uma visão de corpo que encontra seu espaço na profunda relação do performer com seu movimento. Um espaço íntimo de descoberta dentro de *si mesmo* vem de um mergulho profundo do performer no seu corpo e no que o envolve. É através dessas descobertas que podemos encontrar um lugar muito próprio e é a partir disso que nos posicionamos, nos relacionamos com o mundo, politicamente, e com outros artistas.

Assim, o processo pisa com delicadeza sobre o terreno da experiência, pois os problemas que estão postos para a criação em performance implicam numa consciência aguda – corporal, de relações de trabalho, dramática – de todos os sentidos de uma obra por parte de quem a executa. (ROSA, 2007).

TER UM *SET UP*

Primeiramente, é preciso ter um *set up*! É preciso criar um espaço, um lugar, um tempo na vida para isto. Ter um *set up* é fundamental para a performance. E é fundamental também entender que o lugar da performance não se restringe ao estúdio ou a sala de ensaio⁷⁴ e nem ao tempo que se passa nestes espaços. A performance ocupa a vida, é preciso reservar tempo a ela, um tempo de concentração e também de distração. É preciso estar sensível para que os desejos estejam fluindo, agenciando-se e estabelecendo pontos de atenção. E para estar sensível é necessário tempo, pois

“[...] a vida artística implica liberdade. Eu também acho que isso parece um pouco egoísta, mas não é assim. Isso só significa que se precisa de tempo.” (LYNCH, 2008, p. 11)

É importante criar este espaço para si, é disso que se trata um *set up* e não do espaço físico estrutural, apesar de ele ser muito importante, muitas vezes, para muitas obras.

Dependendo do tipo de trabalho que se quer fazer este espaço pode demandar estruturalmente a amplitude de uma grande sala, com chão que responda ao movimento, preferencialmente de madeira, equipada com som e bem ventilada; ou pode demandar o espaço da sua área de serviço⁷⁵; ou a rua será o espaço perfeito para o desenvolvimento da criação; e existe ainda a possibilidade de não se ter espaço estrutural algum.

⁷⁴ Ver em “O ensaio é o tempo todo” no capítulo “De Lágrimas para Medos” (p. 100).

⁷⁵ A artista Ciane Fernandes, em palestra realizada no Ciclo de palestras “Encontros TeatroDança” promovido pelo PPGAC/UFRGS, expôs, por exemplo, que em seu último trabalho a criação se deu no espaço da cama do seu quarto.

No meu processo, o ideal seria o primeiro caso, mas esta não é a realidade com que convivo atualmente; assim, busco criar um *set up* temporário em diferentes espaços da cidade, ocupados por grupos parceiros ou cedidos por instituições⁷⁶.

CHEGAR EM CASA

Cada espaço, familiar ou não, temporário ou permanente, requer que se o reconheça.

Na prática que se desenvolveu junto a Tatiana da Rosa por meio da abordagem da educação somática, “chega-se em casa” deitando o corpo no chão e fechando os olhos. Este movimento, que parece propor “apenas” um relaxamento⁷⁷, faz o corpo assumir um andamento mais lento, silencioso, diferente de seu curso diário, passa-se a perceber a respiração e o “aqui agora”. Assim, o corpo se concorda no presente, e por meio da imersão neste estado pode ocorrer uma mudança de percepção e daí pode-se sentir fluir e perceber/estabelecer conexões. Estamos em casa, onde estamos é o que queremos. Cruzamos o portal. Ou nas palavras de Rosa:

“Chegar em casa é chegar no corpo, é admitir que já estamos, já é, já foi, já cruzou o portal. Acho que a intenção, com essa expressão, era promover a possibilidade de se desistir, de se permitir estar na sua própria intimidade, naquele lugar em que ‘afrouxamos os nós da gravata’, desarmamos os comportamentos públicos, descansamos, devaneamos, nos permitimos fazer errado, não devemos nada por uns instantes.”⁷⁸

“Chegar em casa” pode se multiplicar a outros tantos momentos e ter propostas diferentes. Neste processo, por exemplo, além do deitar no chão, a sessão de escrita automática assumiu muitas vezes este papel, pois, no exercício da escrita, eu sentia estar deixando fluir este estado corporal. A ação de arrumar o espaço da performance (no caso, limpando o chão, organizando

⁷⁶ Para compor este trabalho, utilizei na maior parte das vezes os espaços do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e a sala da minha casa. Em outras ocasiões, ocupei o estúdio CODA e o MEME - Centro Experimental do Movimento.

⁷⁷ “No contexto da aula de educação somática, mais importante do que o fim, do que o resultado formal do movimento, é o processo, o percurso do gesto. Portanto, o como se torna prioritário.” (SOTER, 1999, p. 144 - 145)

⁷⁸ Comunicação pessoal.

objetos) também foi capaz de gerar a experiência de “chegar em casa” – foi assim que procedi no momento das “Improvisações Abertas” ocorridas neste trabalho.

Certa vez também tentei, sem muito sucesso, me colocar neste processo sensível no tempo do beber um copo d’água. Isso para dizer que qualquer experiência, desde que estejamos verdadeiramente imersos nela, pode propiciar este “relaxamento” do “chegar em casa”, pois se trata de se colocar em conexão com o corpo e com o espaço, de instaurar o silêncio.

“Na busca pelo indefinível, a primeira condição é o silêncio, o silêncio como o oposto equivalente à atividade, o silêncio que nem se opõe à ação, nem a rejeita.[...] Pois há dois silêncios: um silêncio pode não ser nada além da ausência de barulho, pode ser inerte; porém, na outra extremidade da escala, há um nada que é infinitamente vivo, e todas as células do corpo podem ser penetradas e vivificadas por essa segunda atividade do silêncio. O corpo então sabe a diferença entre dois relaxamentos – a suave moleza de um corpo exaurido de tensão a dizer a si mesmo para relaxar e o relaxamento de um corpo alerta quando as tensões são afastadas pela intensidade do ser.” (BROOK, 2000, p. 170).

CAIXA DE FERRAMENTAS DO PERFORMER

Escrever durante o processo, seja para registrar experiências ou para criar ficções, é uma ação que estabelece um momento de diálogo íntimo crucial no desenvolvimento de uma obra.

Foi esta crença que ajudou a detonar o desejo de fazer uma prática dentro do programa de Mestrado e que me faz estar neste movimento, para frente e para trás, de (re)viver, refletir, analisar e de me entregar ao processo através dos meus manuscritos e, neste momento, através da tela do computador.



Figura 6 - A caixa de ferramentas: um desenho.

A questão do registro e da tradução de um processo em performance para a escrita acadêmica que emergiu na composição deste trabalho surge particularmente em razão da adoção do procedimento do “*actor’s toolbox*” (ou “*caixa de ferramentas do ator*”) estabelecido por Deb Margolin (1997, p. 72, 74, 78), no qual a artista sugere uma prática determinada de escrita e registro.

Sempre mantive a escrita sobre o processo em todos os meus trabalhos, mas este momento abriu caminho para novas possibilidades na escrita que eu ainda não havia experimentado. A dissertação é uma delas.

O “*actor’s toolbox*” tal como praticado por Margolin prevê três seções:

1. *escrita automática;*
2. *notas do processo; e*
3. *imagens.*

A idéia me pareceu instigante pois promovia uma relação mais intensa com o ato de escrever, o que, em trabalhos anteriores, não era tão enfatizado, uma vez que a escrita se fixava mais na descrição dos momentos do processo. O procedimento se anunciou como uma possibilidade que apontava respostas para questões das escritas anteriores.

Assim surgiu a *caixa vermelha* que reúne a minha escrita – e muito mais.

A escrita que se preocupa mais com a descrição parece se dar sempre no passado, mas com a “*caixa de ferramentas do performer*” ela passa a ter um papel também no presente do processo. É desta forma que vejo o trabalho da escrita automática: uma escrita fluida, que transcorre ao sabor do acaso, sem juiz, sem vai e volta, muito distinta desta experiência onde estou agora.

A escrita automática acontece no presente, no ato de mover a caneta contra o papel. Por isso precisa ser manuscrita, ela não precisa ser relida, retrabalhada, reorganizada; assim, deixa aflorar coisas aparentemente sem sentido, descabidas, ingenuidades e bobagens.

As notas do processo são sempre muito úteis, mas por meio da prática da escrita automática, percebi com o tempo que elas poderiam ser mais dinâmicas, sem se restringirem apenas a uma descrição “fria”, mas proporcionando uma descrição impulsionada pelo momento, recheada de memórias presentes e palavras soltas. Foi assim que no trabalho as notas do processo ficaram muito próximas às escritas automáticas.

No momento que instituí a prática freqüente da escrita, do registro (impulsionada também pelas tarefas acadêmicas), percebi que a manipulação constante dos instrumentos papel-caneta sugeriam mais. Assim, num processo de apropriação e adaptação do procedimento sugerido por Margolin, surgiram desdobramentos que possibilitaram a criação de uma proposição de escritura ainda mais próxima deste processo.

Deste modo, criei a seção “desejos”, os quais ocupam as páginas vermelhas da caixa, para abrigar as coisas que devem constantemente ser consultadas, pois desenham o processo⁷⁹.

Já a seção “imagens” se firmou como um espaço que abriga descrições de sonhos, imagens a partir de filmes e impressões de eventos do cotidiano. Mas muitas vezes este espaço se rompe e as imagens surgem na escrita automática e nas notas do processo.

Existe ainda uma seção para guardar as letras de músicas de que gosto e que se tornaram um “ponto de atenção” desta obra.

Surge também o momento dedicado ao desenho, no qual foram utilizadas as ferramentas da escrita japonesa (nanquim, pincel, papel de seda).

Além disso, reuni neste espaço pequenos objetos, bilhetes e fotos, criando uma espécie de *memorabilia*⁸⁰ do processo de criação.

Para cada seção, utilizo papéis de cores ou texturas diferentes e decidi não encadernar as páginas, o que deixa o

⁷⁹ Ver também “O acaso no movimento dos desejos” (p. 67).

⁸⁰ Termo latino que significa literalmente “coisas que servem para serem lembradas”.

registro mais fácil de ser manuseado; sem uma ordem instituída pela cronologia, ele se torna mais dinâmico.

Assim, o material foi agrupado e, durante o processo, foi colocado no espaço de uma caixa que me acompanhou a todos os ensaios.

Em outros momentos, quando não era possível ter a caixa comigo, carregava cadernetas que eram tidas como uma *caixa vermelha* portátil. Com a prática, qualquer espaço de um papel era um convite para escrita; assim, existem escrituras que povoaram as margens de livros, guardanapos e a tela do computador. Este material era depois reunido e reorganizado (reescrito ou impresso) para poder ser carregado junto à caixa vermelha.

As possibilidades da caixa de ferramentas do performer parecem se multiplicar, e acredito que essa multiplicação se dará a partir da resposta de cada processo específico.

Todo este material reunido na caixa faz parte da obra. Quando aberta e espalhada no lugar, a caixa revela suas conexões com o trabalho pelos textos, desenhos, objetos de recordação e bilhetes. Mas também se relaciona por meio da espacialidade, quando distribuo as folhas pela sala de trabalho – foi esta ação que se tornou freqüente nos ensaios que inspiraram a proposta das estações⁸¹, na qual os pontos de atenção se encontram espalhados, tomando o espaço.

O trabalho com a escrita no processo e sobre o processo tornou-se um procedimento que foi além da reflexão e da notação para se tornar parte da obra de arte, um instrumental que alimenta e que se desdobra na obra.

⁸¹ Descrita no movimento “De Lágrimas para Medos” em “Estações: as bandeiras fincadas no mapa” (p. 136).



Figura 7 – Caixa vermelha aberta.

CONVERSAR

Estar em colaboração é uma forma de ativar a escuta, pois conversar, trocar, dividir o processo com outros artistas, com amigos, é uma maneira de clarear e de movimentar os desejos. O diálogo com o processo não se encerra em si mesmo, pelo contrário, aspira estabelecer conexões com outros artistas, com outras formas de sentir e perceber. Conversar é uma maneira de trabalhar em colaboração. Por isso a importância das “improvisações abertas”⁸² que fizeram parte deste projeto, uma vez que se tratou do momento de mostrar o processo aos pares, pois é pelas vozes daqueles que são companheiros na arte e na vida que encontramos apoio na busca por mais perguntas.

VIAJAR

Viajar também é importante, acredito que minha trajetória indica isso de forma marcante. Existe uma solidão muito própria quando estamos em um lugar desconhecido, ela abre a percepção, favorece a reflexão, muda o corpo, pois nos tira do lugar do conforto habitual, torna-nos mais atentos ao tempo e ao espaço.

No treinamento que compreende o espaço da vida, todos os momentos que possibilitam a detonação de uma escuta de si que

⁸² Ver “Aberturas” no movimento “De Lágrimas para medos” (p. 153).

sempre deve estar em relação ao mundo são preciosos. Para mim, viajar é um destes momentos em que nos entregamos ao inesperado, ávidos por experimentar, e nos abrimos para novas possibilidades. A viagem a Buenos Aires, que ocorreu durante o andamento deste processo específico, pode ser tomada como um exemplo disso⁸³.

FAZER AULAS

A partir desta visão de um treinamento para o performer, percebo na prática de “fazer aula” exercitada por bailarinos uma maneira de manter uma dinâmica com o corpo, mas que aqui busca, nesta experiência da aula de dança, um espaço de sensibilidade para uma maior conscientização de si. Assim, a prática do “fazer aula” tem esse objetivo, que precede outros encontrados numa aula de dança: a preparação física, o aprendizado coreográfico, o trabalho a partir de uma técnica de dança específica.

Com esta intenção, duas práticas corporais percorrem meu processo atualmente e configuram parte do meu treinamento de performer: a aula de Ginástica Postural Global e a aula de dança fundamentada a partir da abordagem da Educação Somática.

As aulas de GPG (Ginástica Postural Global) são ministradas por Lorena Perufo⁸⁴ na ACM (Associação Cristã de Moços), em Porto Alegre, num trabalho que remonta 13 anos e que abrange pessoas de diferentes idades, áreas e necessidades.

As aulas buscam uma orientação que parte das atividades e hábitos corporais cotidianos de cada um, identificando hábitos prejudiciais como tensões, contraturas, desvios posturais, sumarizações e o próprio esquecimento da sua musculatura. Para desenvolver esse trabalho, utilizam-se técnicas de alongamento,

⁸³ Ver “Buenos Aires – Mad World” em “De Lágrimas para Medos” (p. 116).

⁸⁴ Lorena Perufo é professora de Educação Física, graduada pela ESEF/UFRGS. Tem formação em Shiatsu e estudou na escola de Ivaldo Bertazzo durante dois anos e meio. Atualmente realiza formação em acupuntura. Seu estudo é complementado por cursos de técnicas corporais como o Jin Shin Jitsu, a Eutonia e a Técnica de Alexander.

movimentos funcionais, equilíbrio, automassagem, coordenação do gesto motor, trabalhos respiratórios e outras atividades que despertem uma maior consciência corporal. Associado a isto, nas aulas de Perufo existe uma orientação feita através da Massagem Tradicional Oriental, uma arte que segue os mesmos princípios da acupuntura. Através da pressão dos dedos (digitopressura) e das palmas das mãos, a massagem tem por objetivo equilibrar a Energia – “Qi” – nos ressonadores (pontos de acupuntura) e ao longo dos canais energéticos (meridianos) da Tradicional Medicina Chinesa⁸⁵.

Conforme Tatiana da Rosa, a abordagem da Educação Somática permite o acesso às reações corporais, à organização profunda do corpo, privilegiando as respostas em movimento, em detrimento da forma como via principal de treinamento.

As técnicas praticadas buscam o risco de situações de desequilíbrio em relação à gravidade e a permissão para que o corpo dê sua própria solução, com um mínimo de interferência muscular voluntária e esforço. Pesquisa as possibilidades do corpo cotidiano, inserido no seu meio, não apenas no sentido de um “despojamento”, mas da atenção aos limites que nos constituem, em qualquer nível de atuação. Diferentemente da dança de herança romântica – que busca um movimento ideal através do esforço, motivado por uma emoção –, neste trabalho o sujeito conscientiza-se de seus limites reais para que se mova com eles, procurando não reter as formas resultantes.

No meu processo, as duas experiências (as aulas de GPG e a Educação Somática) são vitais na busca de um mergulho na escuta de si. Mas é importante ressaltar que o interesse por este tipo de prática se dá a partir do momento em que desenvolvo trabalhos baseados no movimento.

O artista da arte de performance provém de *backgrounds* infinitos e pode adotar quaisquer técnicas para configurar um treinamento: *yoga*, *ikebana*, culinária, desenho, tocar um

⁸⁵ Nas aulas, manobras do Shiatsu, Tui Na, Massagem Energética, aplicação de moxabustão, Gi Gong Li, bem como as torções e manobras de Cadeias Musculares (Método GDS), são aplicadas de acordo com o caso e a necessidade.

instrumento musical, jogar xadrez, fazer aulas de Técnica de Alexander, praticar corrida, ler e mais uma infinidade de possibilidades que minha imaginação não consegue abarcar neste momento.

O importante é adotar práticas que auxiliem a abertura da percepção, que desafiem o corpo, que proponham riscos, outras maneiras de pensar, que ampliem limites, pois o performer carrega em si seu processo de criação e o ensaio se expande e toma o tempo/espço da vida.

MOVIMENTO AUTÊNTICO

O Authentic Movement se caracteriza por ser um

“[m]étodo que tem por objetivo, através do desenvolvimento da consciência cinestésica, proporcionar ao praticante aceder e expressar sua vida interior, partindo do princípio de que o movimento é a personalidade tornada visível.” (DANTAS, 2007, p. 295).

A partir desta perspectiva, a prática deste trabalho envolveu sessões de “movimento autêntico” por se tratar de uma maneira de aprender pela própria experiência, insights e imaginações do corpo.

O “movimento autêntico” é um processo aparentemente simples, mas profundo, onde o corpo segue seus impulsos de movimento ou quietude num processo que visa a aceitação do movimento e não o julgamento da forma. Assim, por meio do movimento autêntico é possível estabelecer uma relação íntima consigo mesmo, pois a partir desta abordagem se torna possível deixar fluir os desejos no corpo.

A bailarina, professora e terapeuta da dança Mary Whitehouse começou a desenvolver esta abordagem em 1950. Ela descreve o “movimento autêntico” como aquele que é espontâneo ou genuíno em contrapartida ao movimento aprendido, formalizado (LOWELL, 1999, p. 350).

Muito mais do que buscar uma suposta espontaneidade, o “movimento autêntico” propicia a escuta de si através da relação com o movimento que não tem a preocupação em procurar contar

uma história, buscar formas, seguir uma música, um ritmo. O corpo no “movimento autêntico” não quer ser eficaz, pois a dança surge do nada, no sentido de que não existe um contexto ou a obrigação da composição. O “movimento autêntico” segue o fluxo dos desejos, é um exercício capaz de instaurar o espaço onde me permito.

Devido ao formato solo deste trabalho, o método sofreu adaptações diante do proposto originalmente por Jenet Adler, que foi quem formalizou a prática do “movimento autêntico” de Whitehouse.

O “movimento autêntico” originalmente é um trabalho feito em dupla, onde uma pessoa irá olhar, testemunhar, escutar, trazendo uma qualidade específica de atenção ou presença ao observar aquele que se move. A pessoa que se movimenta trabalha de olhos fechados para expandir a experiência de escutar níveis profundos de sua realidade cinestética. Sua tarefa é a de responder a sensações, ao impulso interior. Após a sessão, as duas pessoas falam sobre o material que emergiu durante o tempo do movimento, que pode ser cronometrado, “assim trazendo o antigo processo inconsciente à consciência.” (ADLER apud LOWELL, 1999, p. 351)

O trabalho com olhos fechados foi mantido, mas devido ao fato de não haver um observador o movimento invariavelmente acaba se limitando a um espaço menor na sala de ensaio. Neste processo, utilizei a escrita como um espaço para compartilhar o processo e a câmera de vídeo atuou, em algumas das sessões, como testemunha.

Desta forma, o trabalho com “movimento autêntico” através da escuta de si mesmo propiciou o estabelecimento do espaço íntimo de liberdade necessário à criação. A partir daí surgem movimentos, textos, vozes, cores, o processo habita o terreno da criação.

O CORPO EM EXPERIÊNCIA: IMPROVISACÃO

Colocar o corpo em experiência a partir de um desejo passa, na maioria das vezes, pelo processo de improvisar no espaço da sala de ensaio. Improvisar no sentido de agenciar um desejo no corpo o que se relaciona com a prática do “movimento autêntico”.

“A improvisação é como um jogo, cuja regra principal é estar sempre sensível e atento às propostas que estão surgindo. Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para situações criadas pelo jogo.” (DANTAS, 1999, p. 102)

Neste sentido, o desenvolvimento da escuta através da investigação de si abre caminhos para uma gama de possibilidades maior enquanto improvisamos. Pois, quanto mais temos consciência do “aqui agora” que a idéia do portal auxilia a instaurar, mais atentos ficamos no sentido de deixar fluir o corpo no movimento dos desejos.

A partir do momento em que improviso sozinha, é necessário ativar um profundo empenho com o diálogo entre criador e processo, é entender que estar em experiência neste caso também é se entregar para a ação de observar aquilo que faço como parte do acontecimento. Estar presente é perceber e deixar fluir livremente o trânsito entre o que está acontecendo e o que eu observo que está acontecendo.

FAZER VENTO

No processo, muitas vezes passo por momentos onde me sinto estagnada, sem saída, nutrindo um sentimento de obscuridade criativa, onde nada parecer importar mais para mim. As palavras de Lynch (2008, p. 35) traduzem a sensação:

“aqui estou, travado nessa coisa que não consigo terminar. O mundo está me deixando para trás”.

Assim, na tentativa de sair desse lugar endurecido, surge a proposta de “fazer vento”.

“Fazer vento” é movimentar o corpo e o espaço.

A proposta se desenvolve a partir da sugestão de ações que nos fazem sentir o momento presente: correr muito rápido, bater uma vara no ar até ela produzir som, nadar, dançar uma música que faz o corpo querer ocupar o espaço⁸⁶.

Podemos movimentar o corpo e o espaço através da movimentação que pode acontecer estimulada por uma música ou por um “chegar em casa”, ou por uma sessão de “movimento autêntico”.

Mas também posso “fazer vento” em quietude, quando escuto uma música, ou porque tive uma grande idéia, ou em função de uma mudança de percepção, ou porque de repente todas as coisas parecem encontrar os seus lugares.

“Fazer vento” é uma forma de se reintegrar ao processo, de sair da posição de observador passivo que convida a entrada do *Juiz* anunciado por Margolin.

DAR VOZ ÀS EMERGÊNCIAS

Dar voz às emergências se refere a *pensar e fazer*, no sentido de que muitas propostas que surgem precisam ser postas em experiência num curto espaço de tempo. É tentar instaurar um sentido de emergência no processo, de assumir riscos, de se colocar em performance, em frente ao público, sempre que preciso. Faz parte de um entendimento onde o processo está acontecendo também no momento da exposição, da performance junto ao público.

Muitas vezes posso ficar anos amadurecendo uma idéia: e se eu fizesse algo com copos de plástico⁸⁷?

Ou posso ter uma vontade instantânea que parece surgir do nada: e se eu fosse para a rua agora e caminhasse de costas?

⁸⁶ No processo de “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”, usávamos a música “*Little trouble girl*” da banda Sonic Youth para “fazer vento”, o que configurou na cena final do espetáculo.

⁸⁷ Ver trabalho que foi desenvolvido com copos em “De Lágrimas para Medos” (p. 105).

Nos dois casos, interessa a experiência e não a projeção da idéia num futuro de possibilidades; assim, muitas vezes se torna necessário *pensar e fazer*, deixar a emergência se tornar um evento presente sem o medo de não entender o porquê.

A COMPOSIÇÃO DA PERFORMANCE

Todos estes procedimentos que se relacionam com uma visão do território, operaram no movimento dos desejos na criação de uma composição em performance que age como circuito e que se interessa pelo agenciamento que se dá no momento da apresentação, pois atua no caminho estreito entre o acaso e a escolha pré-determinada.

Surgem então os “pontos de atenção” e as “estações” que irão compor o “colorido específico” desta obra. Estas noções, por estarem diretamente conectadas ao andamento da performance que está sendo criada na elaboração deste trabalho, são detalhas no movimento a seguir “De Lágrimas para Medos”.

DE LÁGRIMAS PARA MEDOS

O desejo de composição de novo trabalho solo em performance que envolvesse uma certa complexidade de operações e fundado na questão autobiográfica que a linguagem propõe é anterior a decisão de realizar o Mestrado em Artes Cênicas.

O diálogo entre criador e processo foi contaminado pelo percurso que trilhou, como todas as outras pesquisas, mas o registro do processo teve de ser profundamente repensado e neste caso foi de fato uma característica que marcou este trabalho.

A documentação que tenta dar conta do registro do processo de composição deste trabalho está contida na *caixa vermelha*, mas vai além dela, pois está na memória do corpo.

Assim me coloco agora nesta tarefa de (re)perceber memórias, de (re)contar, de (re)viver, e sinto este momento na intensidade de quem se dispõe ao outro, na intensidade da performance.

Essa tarefa vai se dar de forma cíclica, processual, visual. As próximas palavras que pretendem falar por um processo de criação pessoal necessitam conversar diretamente, o tempo todo, com os episódios anteriores desta escritura e sobretudo com a performance “Lágrimas para medos”.

Começo

Cruzo o portal

Onde eu estou é o que eu quero

Infinitas possibilidades

Eu já sei

Portanto me lanço na busca

A busca é

não buscar

E agencia desejos. E outros e novos e antigos

desejos.

A busca é o processo

Cruzo mais um portal

A busca sossega

Eu não sei de mais nada

É agora que o trabalho começa.

Agora

voltamos ao início

e assim infinitamente.

Começo

QUEM SOU EU AGORA

Hi

I am Alexandra, but you can call me by my nickname.

I am a performance artist.

I believe in my body. What my body says is always truth even when I try to hide from it.

Embodied my desires.

Embodied my worries.

Disembodied in front of people.

I am a performance artist and

I cry.

My fragility is my strength.

When I was a little girl my mother asked me: Xanda! What do you prefer to be, the first of the witches or the last of the princesses?

My mother is wise. She knew me.

I didn't pick, witch or princess, I like to live the ambiguity.

I live in a city called Porto Alegre in the far south of Brazil.

I've lived in Denmark went to Budapest and was taken to Nepal for 30 minutes.

I am in the middle of a Master of Arts degree program here.

Now my body says go. Try other shapes. And then come back.

You helped me to be able to affirm so strongly that

I am a performance artist.

I did things. I will bring them with me.

I really wanna know you.

Do you wanna meet me?

This could be a child's book.

Alexandra Dias
Porto Alegre, October 2nd 2008.

*Oi.
Eu sou Alexandra, mas você pode me chamar pelo meu apelido.
Eu sou uma artista da performance.
Eu acredito no meu corpo.
O que o meu corpo diz é sempre verdade até quando eu tento me esconder dela. Corporifica meus desejos.
Corporifica minhas inquietações.
Descarnado em frente das pessoas.
Eu sou uma artista da performance e
Eu choro.
Minha fragilidade é minha força.
Quando eu era uma menina minha mãe me perguntou: Xanda! O que tu prefere ser, a primeira das bruxas ou a última das princesinhas?
Minha mãe é sábia. Ela me conhecia.
Eu não escolhi, bruxa ou princesa, eu gosto de viver a ambigüidade.*

*Eu moro numa cidade chamada Porto Alegre no extremo sul do Brasil.
Eu vivi na Dinamarca fui a Budapest e fui levada ao Nepal por 30 minutos.
Eu estou no meio de um programa de Mestrado em Artes aqui.
Agora meu corpo diz vá. Tente outros formatos. E depois volte.*

*Você me ajudou a poder afirmar tão fortemente que
Eu sou uma artista da performance.
Eu fiz coisas.
Eu vou levá-las comigo.
Eu quero muito conhecê-lo.
Você quer me encontrar?*

Este poderia ser um livro infantil.

*Alexandra Dias
Porto Alegre, 02 de outubro de 2008.*

A carta de apresentação, reproduzida acima, foi enviada ao coletivo Pocha Nostra, de Guillermo Gómez-Peña, como um requisito para solicitar a participação no *Performance Intensive Workshop* promovido pelo grupo. Acredito que ela fala muito do meu momento atual e é capaz de localizar onde estou agora; por isso reproduzo-a aqui.⁸⁸

⁸⁸ A carta de apresentação, juntamente com o material em DVD enviado ao Pocha Nostra, possibilitou minha participação no trabalho que acontecerá em Portugal em agosto de 2009.

NO MAR DAS INFINTAS POSSIBILIDADES

Este não é o meu primeiro ensaio.

Deito meu corpo no chão da sala vazia, mantenho as luzes apagadas. A sala do Departamento de Arte Dramática da UFRGS é um novo local, onde já estive inúmeras vezes, mas a sala é um mesmo e novo rio.

Percebo o chão, os barulhos da rua, os barulhos do prédio, a noite fria. Coloco mais roupas. Luzes apagadas, deito novamente, fecho os meus olhos.

É difícil aproveitar este lugar, este momento, mas insisto.

Meu corpo no chão, imóvel, indica que o primeiro portal foi cruzado e que o trabalho já incide sobre mim, sinto o tempo, sinto o corpo pesado, adormeço.

Acordo.

Meu corpo no chão, imóvel, indica que o primeiro portal foi cruzado e que o trabalho já incide sobre mim, sinto o tempo, sinto o corpo pesado, agora estou aqui.

Permaneço.

Sinto o corpo, percebo as possibilidades infinitas. Estou preparada para este dia, meu corpo começa a sair da imobilidade.

Depois virão os desejos.

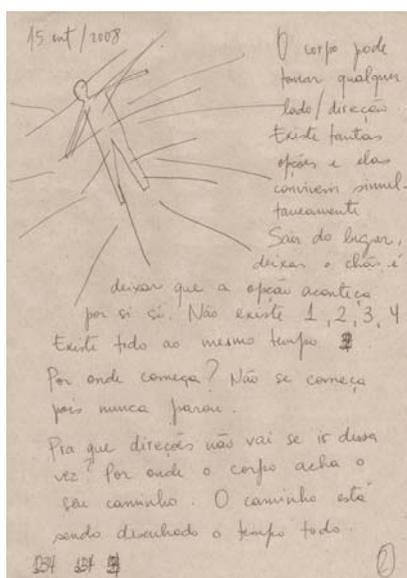


Figura 8 – Nota sobre o processo feita em 18.10.2008.

O ENSAIO É O TEMPO TODO

Em casa, começo a me preparar, separo as roupas, os livros. A *caixa vermelha* ocupa quase toda mochila, meu corpo está em expectativa. Saio de casa. Vou ao ensaio. O caminho é um aquecimento, estimula uma mudança no olhar, busca aguçar os sentidos.

É desta maneira que percebo, mais uma vez, que o ensaio é o tempo todo e não está restrito ao espaço ou ao tempo da sala de ensaio. Observar e se observar se tornam um movimento cotidiano. Tudo pode vir a ser performance.

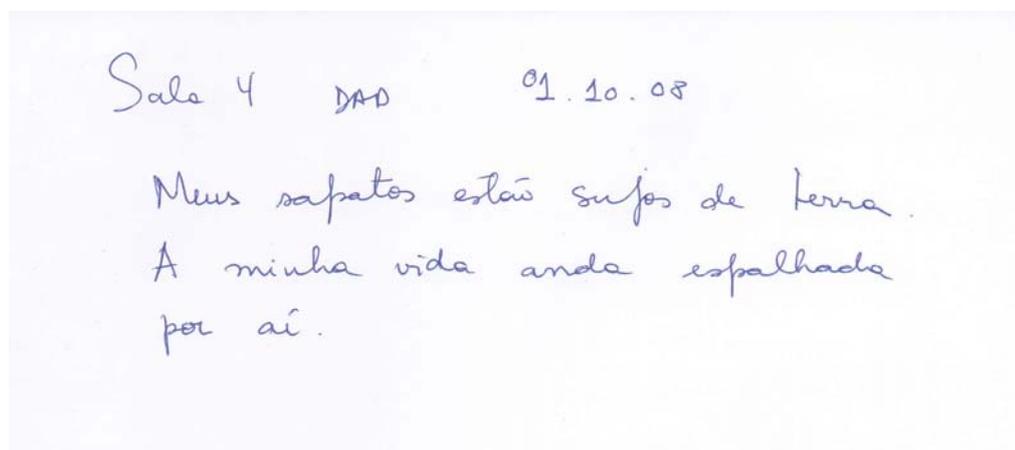


Figura 9 – Trecho extraído de uma sessão de escrita automática.

Os interesses se amontoam e se afastam. Assim se decide nomear os “desejos” (Figuras 10 e 11) nas páginas vermelhas da *caixa vermelha*.

As perguntas se acumulam e tomam as mesmas páginas dos desejos.

A pergunta *o que eu quero?* está circundada das palavras *além, arriscar, surpreender, entregar, ser tomada, paixão, sozinha, lindo, bastante, corpo, coração, louca.*

Os desejos saem das folhas vermelhas e são escritos separadamente em pedaços de papel. O procedimento do acaso

tem início, assim sorteio desejos em busca de novos agenciamentos e portanto novos desejos.

Os desejos em papezinhos se espalham pela sala de ensaio e pela vida. Novos desejos e a (re)descoberta de desejos antigos são nomeados. Alguns se acumulam, outros se sobrepõem, outros se subtraem. Os desejos não têm ordem cronológica, eles vão e vem.

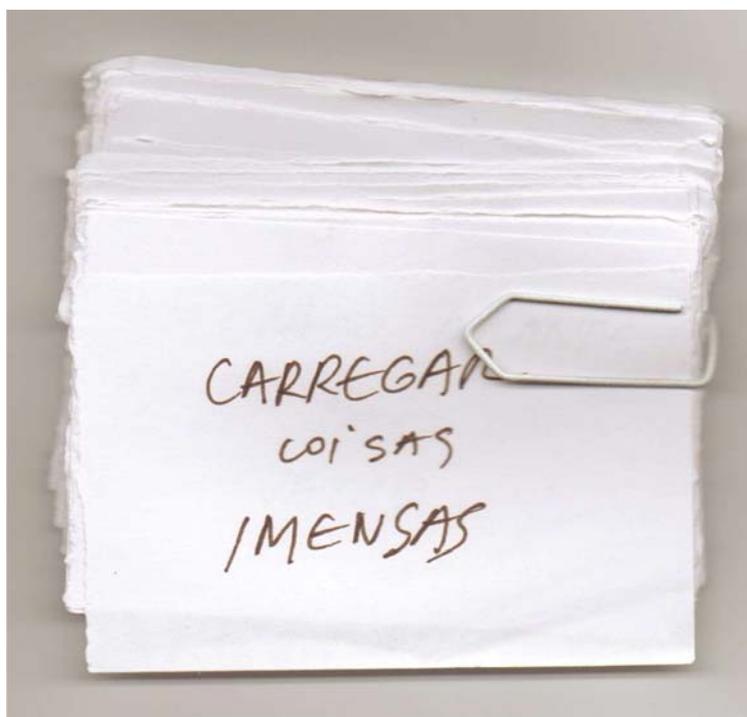


Figura 10 – Alguns “desejos” agrupados.

Figura 11 – Alguns “desejos” espalhados (abaixo).

EU TENHO
UM
CACHORRO

CABEÇA
DE
CACHORRO

CHORO

COPOS

MAD WORLD

BURCA

BURCA AZUL
+
CHAIRA NO OLHO
DO PORCO

SCURSO

Suicida

LONA PRETA

ALÊNCIA

CABEÇA
de
CACHORRO

MÁSCARA
DE
PORCO

PERUCA
CABEWS
BRANCOS

CONFLITO

Música
PALESTRINA

EU
BELUGA

CACHORRO
EMPALHAR

BELUGA
BLUE
PLANET

MICROPHONE

DANÇA
FRENÉTICA

EU N
CARO DENTR
DE
MIM
DE
MESMA

CANTAR

POSSIBIL
+
Form automática

no ombro
do cocoso

ONAMI

BE
WHATE
QUE S
VESTIR-SE
DE
HOMEN

TSUNAMI: UM EXEMPLO DO SORTEIO DOS DESEJOS

“Tsunami” diz o papel sorteado.

No momento em que pego o papel, o processo de agenciamento tem início. Posso tomar o espaço, ou posso ficar onde eu estou. Qualquer possibilidade é bem-vinda. O que leva o corpo a tomar uma direção, fazer um movimento, dizer certas palavras, são os agenciamentos do próprio desejo procurando fazer o corpo vibrar.

Tomo o espaço e deito no chão, o corpo treme, vejo a onda, eu não estou sozinha, penso no conto de Mishima⁸⁹ em que o filho se afoga nas férias da família. O corpo se aquece. Canto “*Summertime*” de George Gershwin. Sinto a onda avassalar meu corpo, meu pescoço se alonga e meu tórax se contrai.

Assim como no sonho que tive, em que meu pai, minha mãe e eu éramos levados por uma onda, agora estou no fundo do mar. Lá, encontro o brinco que perdi brincando nas ondas quando era criança na praia de Rainha do Mar.

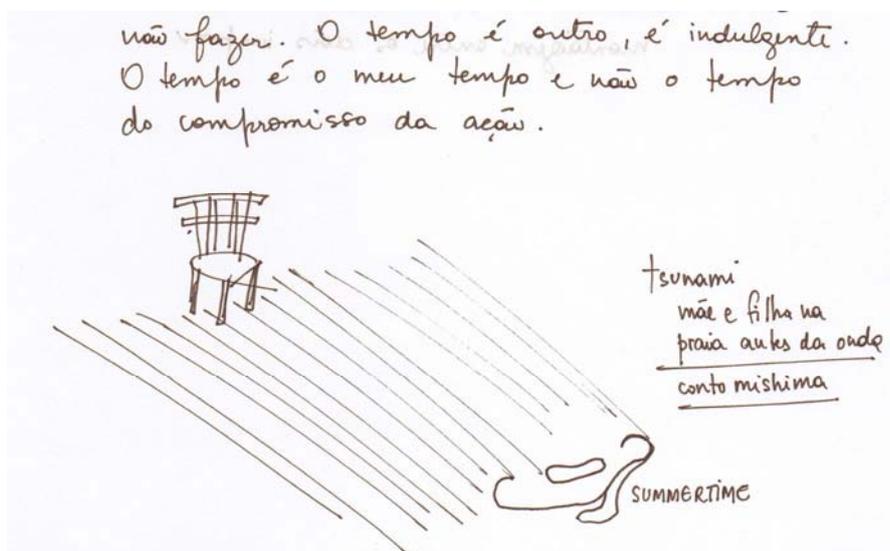


Figura 12 – Nota do processo resultante da experiência com a palavra tsunami em 18.01.2007.

⁸⁹ Conto “*Death in Midsummer*” de Yukio Mishima (MISHIMA, 1971, p. 9 - 38).

BURCA: OUTRO EXEMPLO DO SORTEIO DOS DESEJOS

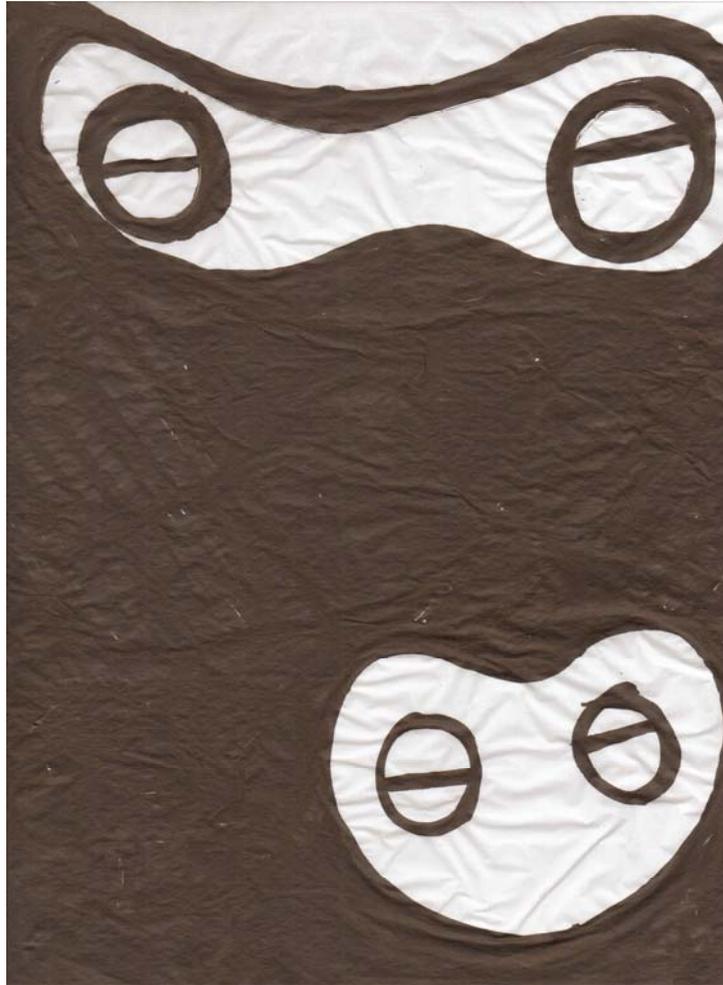


Figura 13 – Desenho realizado a partir do sorteio do desejo nomeado “burca”.

Alguns desejos estimulam mais o movimento, outros fornecem imagens, alguns acontecem na escrita, outros não acontecem de nenhuma forma, alguns são para mais tarde, outros serão esquecidos.

Os desejos que estão ficando eu deixei espalhados. Os outros eu juntei num clipe.

Figura 14 – Nota sobre o processo feita em 01.10.2008.

COPOS

Em alguns desejos é claro perceber sua origem, este é o caso de copos. Em outros, porém, a origem é difusa, mas ela não importa ao processo, pois o que interessa aqui é o trabalho que faz vibrar o corpo no tempo presente. Cada desejo nomeado é uma possibilidade, mas nem todos fazem o corpo vibrar neste momento, neste trabalho.

“Copos” surgiu da vontade de trabalhar com objetos “frios”, objetos descartáveis do cotidiano aos quais dificilmente será atribuído algum significado especial por parte de quem os utiliza. Essa idéia surgiu no processo de “Assassino”, que lidava com a questão do ser humano de plástico incapaz de relacionar-se. Reverberou também em MOVIMENTO MÍNIMO MOVIMENTO MÁXIMO, que usou materiais sintéticos – grama, cadeiras de plástico, chão de vinil – na cenografia.

“Copos” surgiu neste processo como um desdobramento, uma investigação que resultou em outra obra. Por meio da pesquisa com o objeto, obtiveram-se dois experimentos: a performance “Copos”, feita com André Mubarack e Michel Capeletti, que resultou na primeira abertura do processo, e o vídeo “Copos”, realizado em parceria com Jerri Dias⁹⁰.

A performance foi o momento de abrir a experiência com os copos ao público, faz parte de dar voz às emergências, onde o mais importante é a própria realização do trabalho, é o abrir o processo, é se expor, se colocar na experiência.

Do experimento “copos” surge uma obra em vídeo; assim a experiência encontra um suporte que possui ferramentas, manejadas pelo diretor/editor, que possibilitam a interferência na pós-produção – desta forma o trabalho passa a ser resultante de um processo de colaboração.

⁹⁰ O vídeo está disponível no link <http://br.youtube.com/watch?v=3fT9iXsZsDk>. Também está incluso no DVD em anexo.

A partir do material captado na experiência ocorrida através de improvisações, o diretor de vídeo atua como um coreógrafo, já que a obra foi criada segundo o seu olhar. O diretor, usando a ferramenta de edição não-linear, irá (des)fragmentar e rearranjar os movimentos surgidos no acontecimento e construir uma nova composição que resultará numa nova obra que utiliza o vídeo como suporte.

CONFLITO

Escrevo, escrevo, escrevo sempre. O processo da escrita automática se torna uma parceria concreta.

A solidão mais uma vez é interessante. O tempo na sala de ensaio não se dá por uma exigência pela eficiência, mas deixa entrar o espaço vazio, é indulgente.

Estar só cria o espaço necessário para o surgimento da mulher da foto (Figura 15). Nela encontro um conflito no corpo que me transporta para além das fronteiras do meu espaço particular. A mulher da foto me oferece o conflito do mundo. Esse desejo se intensifica e se apropria de mim. Me pergunto: como fazer isso?

Konflikt konflikter konflikt

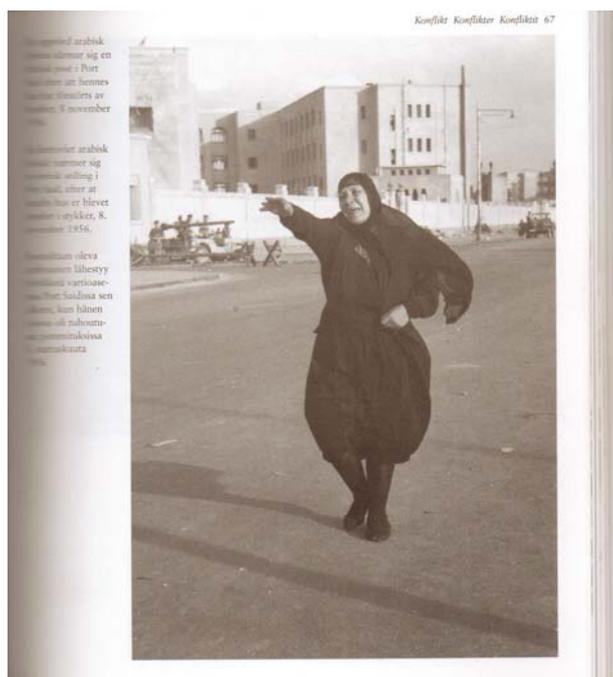


Figura 15 - Reprodução da página 67 do livro de fotos de Nick Yapp (YAPP, 1998, p. 67).

Para dentro, para fora, conflito interno, conflito externo, viajar por esses dois universos, pessoal e global, uma só pessoa, uma só frase. Meus conflitos são os conflitos do mundo. Como fazer isso?

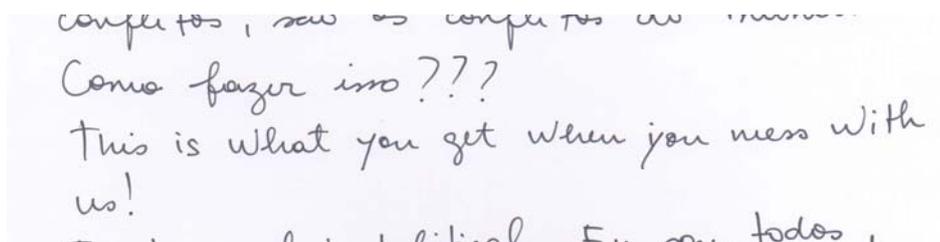


Figura 16 – Fragmento de nota sobre o processo feita em 23.10.07.

Surge então o movimento. O como fazer é respondido pelo corpo.

Como uma marca do meu trabalho, na qual está implicada uma trajetória, o *conflito* que se estabelece embrionariamente no corpo e assim surgem questões de movimento: De onde começa a oposição no corpo? Onde o conflito se instaura em mim?

Surpreendo-me quando me deparo então com um movimento recorrente em minhas improvisações e que havia surgido, mais intensamente, em meu último trabalho⁹¹ com o Projeto Max. Fato que evidencia que a pesquisa no grupo e no trabalho solo está entrelaçada, uma vez que o processo é o mesmo, pois os desejos do autor podem ir além de uma obra específica.



Figuras 17 e 18 – A essência do movimento *conflito* em dois momentos do espetáculo “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência” (2007). Nas duas fotos à esquerda está o performer Michel Capeletti do Projeto Max. As fotos são de Lu Mena Barreto.

⁹¹ O espetáculo “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência”.

No entanto, o que trouxe novamente este movimento para este trabalho específico foi uma cena que vi no filme “Possessão”⁹², em que a atriz Isabelle Adjani, possuída por uma entidade metafórica, executa uma partitura de movimentos convulsivos.

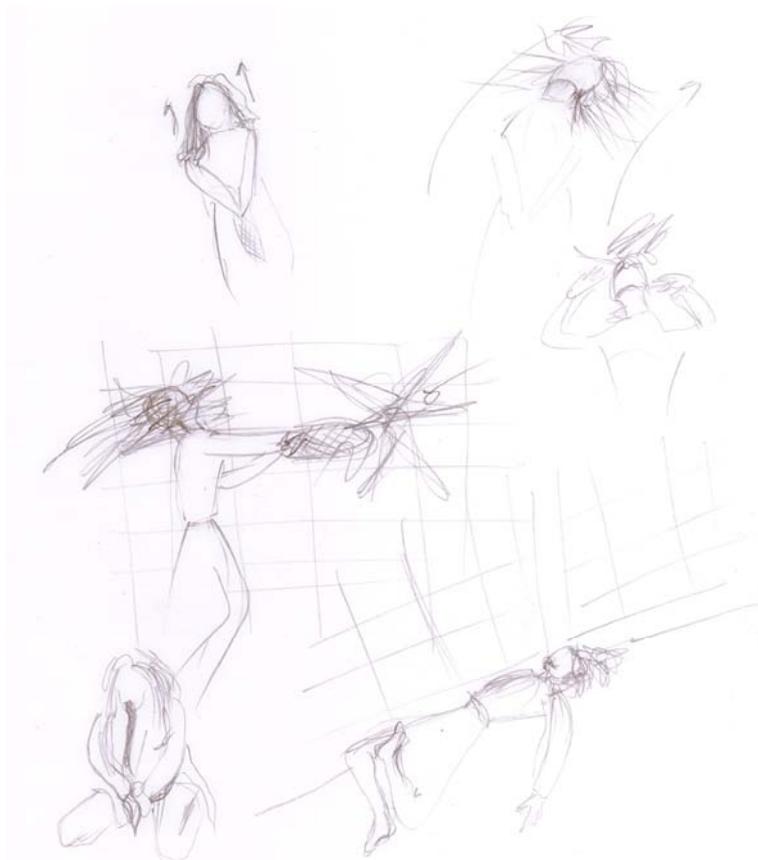


Figura 19 - Desenhos feitos a partir do estudo dos movimentos de Adjani em "Possessão".

Essa matriz de movimento, que é em sua essência um partir do abdômen para se lançar aos membros, é o ponto do qual se desdobra toda a pesquisa, assim como também posso pensar o inverso, que toda a pesquisa se desdobrou nesta matriz.

O movimento é então nomeado de *conflito* e o desejo em torno da palavra *conflito* começa a reverberar a partir das palavras de Gómez-Peña e assim se estender ao macro corpo político social (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 204), trazendo a idéia de *conflito internacional em mim*.

⁹²POSSESSÃO (*Possession*). Andrzej Zulawski (Dir.), 1981.

Assim, através da idéia de *conflito internacional em mim*, encontrei uma tradução particular para a mulher da foto.

Esse ponto que imprime uma marca no trabalho começa a se agenciar. Os agenciamentos conectam referências que geram um eco em meu imaginário pessoal e com as quais o trabalho passa a se relacionar:

- As fotos das décadas de 20 e 50 de Nick Yapp (YAPP, 1998).
- O filme “Sangue Negro”⁹³ de Paul Thomas Anderson: a busca pelo petróleo como geradora de conflito;
- “*Drill, baby, drill*”, diz Sarah Palin em discurso para a campanha presidencial norte-americana⁹⁴;
- As fotos tiradas dos presos de Guantánamo veiculadas na TV e internet;
- A notícia da garota de 15 anos presa numa cela com vinte homens no Brasil;
- A notícia sobre a mulher presa no porão durante 24 anos pelo pai, que mantinha com ela e com seus filhos uma relação subterrânea, na Áustria;
- Os conflitos no Oriente Médio.

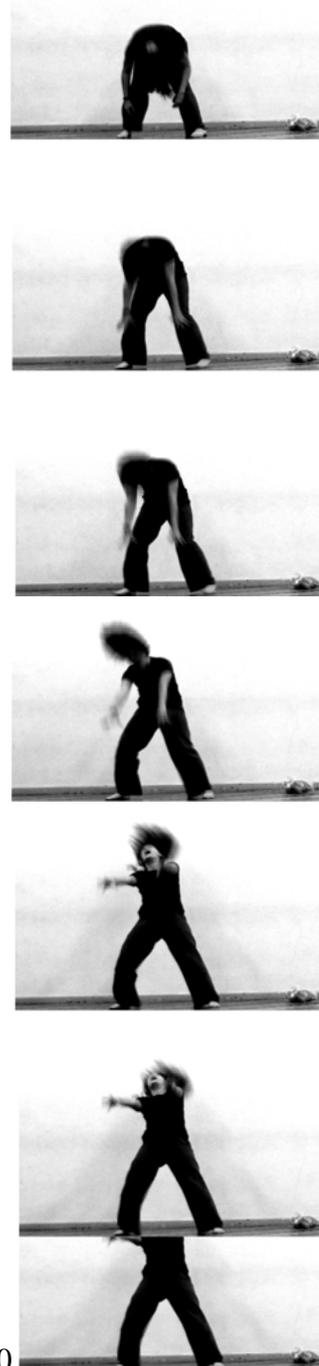
As referências são tomadas como inspirações fruto dos muitos agenciamentos do desejo. Elas poderão se incorporar na performance ou não, não existe um comprometimento, pois não se tratam de pontos de partida ou chegada, mas sim de imagens que lançam ou apontam possibilidades no processo de composição.

Os movimentos de Adjani em “Possessão” passam a mover o ensaio, ou, na linguagem íntima do Projeto Max, fazem vento. Fazer vento torna o corpo aberto, feliz de estar em criação, assim

⁹³ SANGUE NEGRO (*There will be blood*). Paul Thomas Anderson (Dir.), 2007.

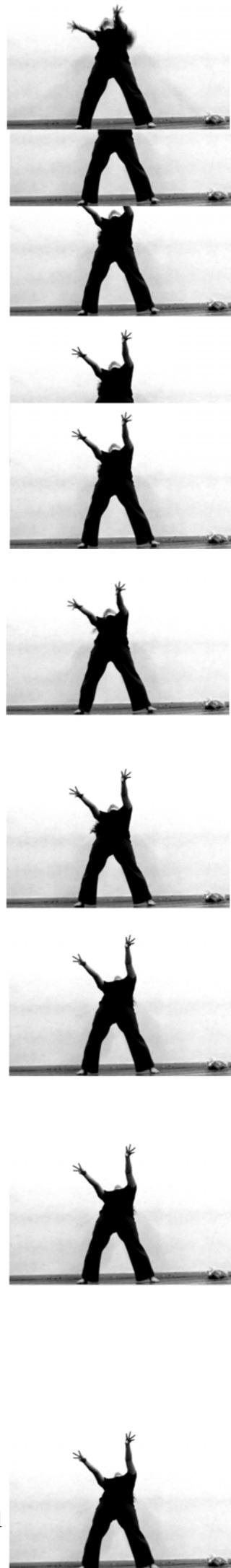
⁹⁴ O link <http://br.youtube.com/watch?v=VzQMdGwSnNs> mostra trechos do discurso de Palin.

Figura 20 – Movimento conflito.



o corpo quer ir a lugares outros. O desejo *eu não caibo dentro de mim mesma* encontra sentido nesta movimentação.

O trabalho com a respiração se torna um elemento vital para o trabalho e a partir dele surge uma composição que vai se fixar dentro da obra como uma estação nomeada de “Eu sou o meu cachorro”.



EU SOU O MEU CACHORRO

Agora ...para dentro... ...para fora... ...para os
lados... Respiro.

Os músculos das costas se descolam como placas e caem
para baixo e para fora. Algo importante está
acontecendo, já começou, ainda que esteja para começar.

...para dentro... ...para fora... ...para os lados...

Respiro.

Minha testa toca a parede branca, fria. Assim como
minhas mãos, próximas uma da outra.

Falo? Falo.

Eu tenho um cachorro.

Respiro.

Empurro o meu corpo para longe da parede. Me perco.

E agora vocês devem estar imaginando como é o meu cachorro.

Caminho para trás, por onde andam os meus pés?

...para dentro... ...para fora... ...para os lados...

Respiro. Agora mais.

Aposto que vocês imaginaram que ele é como a Lassie ou como
o cachorrinho que vocês tiveram quando eram crianças.

...menos...

Ou, talvez, como o Totó da Dorothy do Mágico de Oz.

... e novamente...

Eu sou o meu cachorro.

minha coluna faz uma curva minha curva faz uma coluna

O movimento continua.

Paro.

...

Agora “Mad world”.

Choro.

Não consigo beber um copo d’água.

A escritura acima foi feita após a apresentação do trabalho “Cachorro + Choro” no workshop Intuitive Imagery.

Através do olhar da artista e pesquisadora porto-alegrense Patrícia Unyl, que estava no evento, o momento sugeriu a seguinte escritura⁹⁵:

Sozinha. Uma cena. A mulher de costas contrasta com a mulher que aparece de frente no momento após.

Insana. Ela encena, chama, clama. Libera volições de outras cenas. Mulheres que chamam pelos seus cães, sempre ausentes...

Intensa. Desejo de sangue e gozo. Atravessa o território surpresa. Corpo sonoro presente em fuga, corpo-choro reminiscência em curso. Signos do corpo movem no espaço indo ao encontro de um novo corpo. Escritura do espaço.

Maneira. Apelo que do prazer do choro faz-se riso. Do riso fez-se risco. Não fixa, recria ficção. Afecta- me. “Eu também já chorei assim naquela noite”.

Detalhes precisos bem cuidados.

Deixa vir o eu, o tu. Eles nos teus pensamentos amorosos. Um diálogo entre vocês.

Perdida. Que outras imagens, alegorias, signos, símbolos adornam este rosto?

Rosto não em branco. Cenário de devires. Revela, esconde e desmancha.

Aventura movida pelo desejo de existir, fazer fugir, ferver emoção..

Cantora. Conta-me um conto add infinitum. Céus, terras passam por ela.

⁹⁵ Optei em manter a mesma formatação do documento que foi enviado por e-mail pela artista e pesquisadora.

Em fevereiro de 2008 a obra foi apresentada no desdobramento ocorrido no MEME dentro do projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos. Naquele momento, a sacola de plástico fazia parte da composição; mais tarde este “ponto de atenção” se deslocou para outra “estação”.

Em sua segunda apresentação, ocorrida no workshop Intuitive Imagery, em março de 2008, a sacola deu lugar ao vestido preto que veste somente a frente do corpo, atrás se manteve a roupa de ensaio. Neste momento surgiu também o copo de plástico com água que é derramada no corpo. Este mesmo movimento havia se manifestado anteriormente numa performance realizada para a disciplina “O ator e a criação vocal”, ministrada por Mirna Spritzer no PPGAC/UFRGS.

O texto é do filme “Coração Selvagem”⁹⁶, de David Lynch, com mudanças feitas por mim. Reproduzo abaixo o texto como ficou na performance:

*Eu tenho um cachorro.
E agora vocês devem estar imaginando como é o meu cachorro.
Aposto que vocês imaginaram que ele é como a Lassie ou como o
cachorrinho que vocês tiveram quando eram crianças.
Ou, talvez, como o Totó da Dorothy do Mágico de Oz.
Eu sou o meu cachorro.*

⁹⁶ CORAÇÃO SELVAGEM (*Wild at heart*). David Lynch (Dir.), 1990.



**Figuras 21, 22 e 23 - "Cachorro + Choro",
fevereiro de 2008. Fotos de Lu Mena Barreto.**

BUENOS AIRES – MAD WORLD

Adoro viajar, mas nunca tinha tido a oportunidade de conhecer Buenos Aires. O 2º Congresso Nacional de Teatro (IUNA) foi o que me levou até lá na companhia de alguns dos colegas e professores do Mestrado.

A cidade me fez sentir diferente, mais elegante, mais atenta, mais sensível. As ruas, as pessoas, os cheiros, a proposta da cidade, tudo me pareceu tão reservado para mim para aquele momento.

A música da Orquestra Típica Fernández Fierro fez o meu corpo sentir mais intenso. No Malba – Museu de arte moderna de Buenos Aires –, eu vi Frida Kahlo, o Abaporu e um elefante. No espetáculo “*Open House*”, de Daniel Veronese, eu chorei e me emocionei ao ver uma de minhas referências mais íntimas desfilando tão apropriadamente no espaço de outros performers.

Em Buenos Aires eu me hospedei na casa de um amigo brasileiro que conheci na minha segunda ida à Dinamarca em 2004. E com ele tive um sonho que julguei importante o bastante para ser anotado e carregado comigo junto à *caixa vermelha*.

Os amigos do Mestrado ficaram em um albergue no bairro de San Telmo. Neste lugar, na companhia deles, eu escuto uma música ao fundo, um certo *nānamm nānamm*. Abre-se uma fresta, e a música me invade. Ângela⁹⁷ percebe também este instante e pergunta: – Esta música *nānamm nānamm* não é uma versão de uma música dos anos 80? – Nós reconhecemos o som e sorrimos.

A música vinha do filme que alguns hóspedes do albergue estavam assistindo. O filme era “*Donnie Darko*”⁹⁸ e a música é “*Mad World*” da banda *Tears for Fears*, numa versão acústica de Gary Jules. Naquele momento eu marquei aquela música como desejo.

Abre parênteses:

⁹⁷ Refiro-me a colega do PPGAC/UFGRS Ângela Francisca de Oliveira.

⁹⁸ DONNIE DARKO. Richard Kelly (Dir.), 2001.

Agora, neste exato instante, ao olhar as palavras *Tears for Fears*, fico gelada. O tempo passa. Depois de dias, volto aqui e agora quero descrever o evento.

Foi no momento que escrevi na tela *tears for fears* que descobri que este deveria ser o título desta performance, a qual, até então, eu me referia pelo nome de “sem título”. A frase “lágrimas para medos” só fez sentido neste momento que me fez levar a mão ao peito e modificar minha atenção, pois lágrimas para medos estão em mim há muito tempo e descobri-las na escrita me faz renovar a crença neste diálogo do criador com o seu processo.

Fecha parênteses.

Ao chegar a Porto Alegre, eu escutei novamente a canção “Mad World”, que havia acabado de conseguir. Eu estava sozinha, em pé no meio da sala, a luminária vermelha do ambiente deixava a luz fraca e rosada, eu parei por algum momento e escutei aquela música e chorei. Um momento íntimo, tão forte em mim. O desejo pela música me levou ao desejo de trazer este momento tão particular à performance, num movimento que traz à tona minha fragilidade, mas ao expor o que protejo, descobri uma força.

Michel Capeletti, que me acompanhou em muitos momentos desta jornada, fala da sua relação com este momento:

“O choro. Tem algo tão tocante e inesquecível nisso! Um monte de coisas que ficaram grudadas em mim. A relação com a música. Com o desejo por uma música (estou nesse momento criando muito com a música “*Lullaby*”, do The Cure). A tua música ficou comigo, me estimula. Acho que essa é a chave do que tu tá propondo. Tem uma coisa que fica como se tu estivesse comigo. O trajeto todo mais do que algo específico fica transbordando em um monte sensações quando se traz para memória ou quando se ouve “*Mad world*”.”⁹⁹

⁹⁹ Michel Capeletti, em escrita sobre o trabalho (via e-mail) para a pesquisadora.

"Mad World" de Gary Jules

*All around me are familiar faces
Worn out places, worn out faces
Bright and early for their daily races
Going nowhere, going nowhere
And their tears are filling up their glasses
No expression, no expression
Hide my head I want to drown my sorrow
No tomorrow, no tomorrow*

*And I find it kind of funny
I find it kind of sad
The dreams in which I'm dying
Are the best I've ever had
I find it hard to tell you
'Cos I find it hard to take
When people run in circles
It's a very, very
Mad World*

*Children waiting for the day they feel good
Happy Birthday, Happy Birthday
Made to feel the way that every child should
Sit and listen, sit and listen
Went to school and I was very nervous
No one knew me, no one knew me
Hello teacher tell me what's my lesson
Look right through me, look right through me*

MAPA / CIRCUITO

Neste trabalho, a partir da prática com a *caixa vermelha*, que se espalha no espaço da sala de trabalho os objetos e escrituras contidos nela (como mostra a imagem abaixo), surgiu um mapa bidimensional que foi se desenhando a partir desta experimentação espacial.



A caixa vermelha aberta e multiplicada.

Figura 24 – Imagem criada a partir de foto da caixa vermelha.

Assim, os desenhos a seguir são uma alegoria que tenta transmitir em duas dimensões a idéia de circuito que acabou gerando as estações como bandeiras fincadas no mapa.

O primeiro desenho (Figura 25) traz com seus dois pontos eqüidistantes à pergunta “*como transformar desejo em performance?*”, sendo que o ponto 1 assinala o desejo e o 2, ao pé da página, a performance. Esta pergunta estava lá no início, quando marquei o quark que assinalou o desejo de fazer este trabalho.

Figura 25 – Mapa: primeiro momento (abaixo).



Aos poucos as opções de caminhos foram se apresentando, o que nos leva ao segundo desenho (Figura 26), os dois pontos ligados por uma linha reta. Apesar de ser a opção mais simples, ela não pareceu ilustrar o sentimento em relação ao território.

Figura 26 – Mapa: segundo momento (abaixo).



O terceiro grafismo (Figura 27) aponta claramente que o formato acadêmico invadiu este trabalho, traçando linhas horizontais que instituem capítulos como um possível desenho para este processo. Porém com o decorrer da pesquisa, o próprio estudo me levou a compreender que outras possibilidades se apontavam na definição do traçado de um mapa dentro do território da performance.

Figura 27 – Mapa: terceiro momento (abaixo).



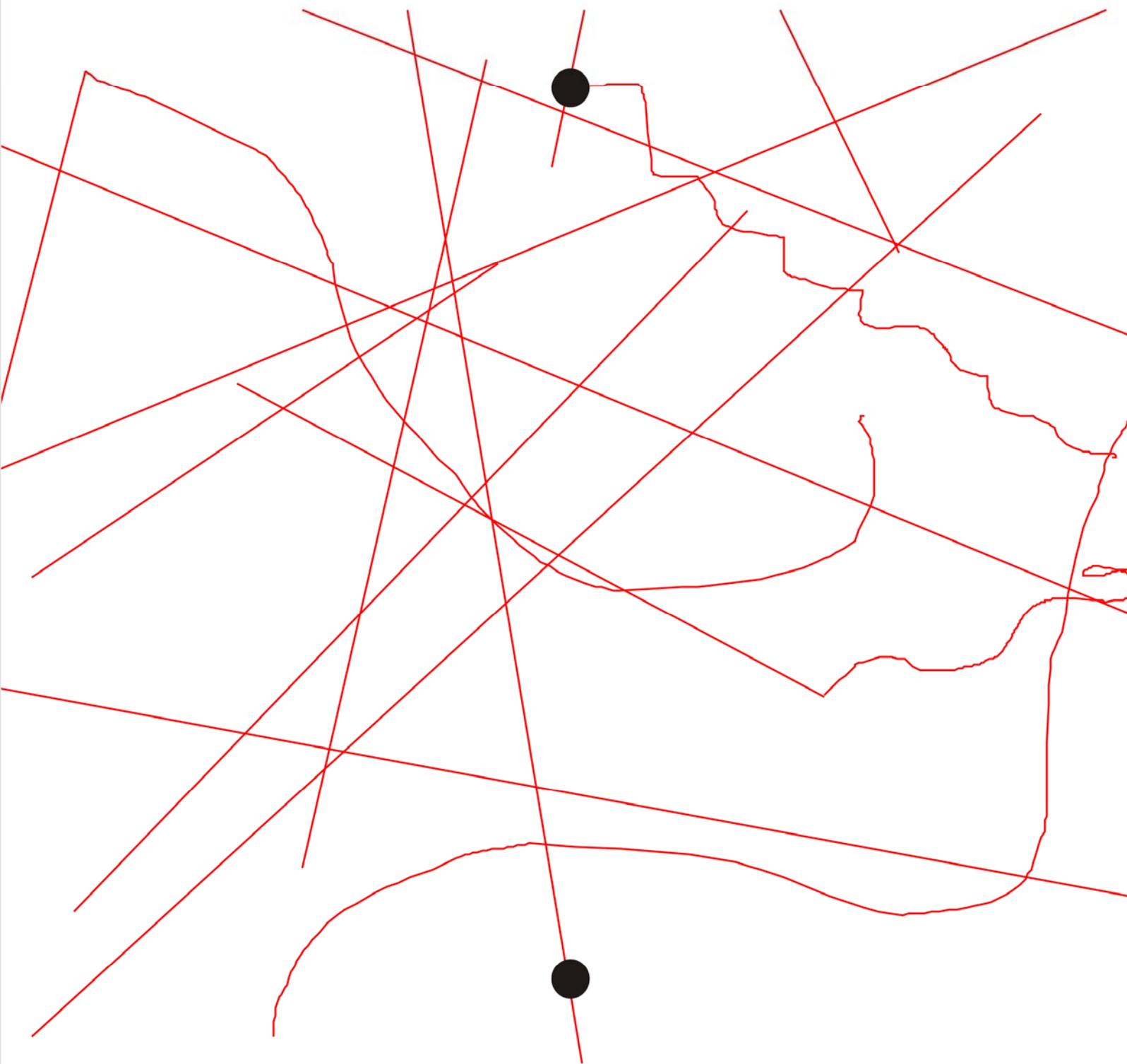


A estrutura trazida no quarto desenho (Figura 28) mostra esta mudança mais conectada ao território da arte de performance que estabeleço aqui, pois traça linhas para todos os lados e para além, antes e depois, desta obra específica. Desta forma, as linhas não só atingem os dois pontos estabelecidos desde o início, mas se conectam a pontos múltiplos para fora da área demarcada inicialmente como desejo – performance. Ao tecer essa rede, pude com mais clareza estabelecer um ambiente fértil para a busca de uma maior escuta de si.

Esta imagem me levou também a pensar na idéia de circuito. A pergunta foi a de como trazer este esquema bidimensional para a terceira dimensão, como levantar esse traçado do papel para o espaço 3D.

Assim, o circuito se estabelece a partir de estações que são bandeiras fincadas no mapa, mas onde posso me movimentar livremente e aleatoriamente sem ter a obrigação de uma seqüência fixa pré-estabelecida, pois se estrutura a partir de conexões dadas pelo momento presente num movimento que requer uma conexão aguda do performer com o corpo e com o ambiente da performance.

Figura 28 – Mapa: quarto momento (abaixo).



A quinta e última imagem (Figura 29) traz novamente os dois pontos do primeiro momento do mapa (Figura 25); aqui, porém, os dois pontos não estão mais eqüidistantes, pois a dobra os une, deixando-os sobrepostos no espaço-tempo deste mapa. Assim, a simplicidade que estava sendo buscada na linha reta do segundo momento do mapa (Figura 26) encontra na dobra sua tradução, além de tornar concreto o quão coladas estão as noções de desejo e performance.

Figura 29 – Mapa: quinto momento (abaixo).



PONTOS DE ATENÇÃO

O que chamo de “pontos de atenção” neste trabalho são os elementos que foram aparecendo a partir das experiências dos ensaios e que, de uma forma ou de outra, são parte da trajetória desta obra em particular.

Os “pontos de atenção” podem se tratar de objetos (como ventilador ou vestido), matrizes de movimento ou coreografias (como *cabeça no joelho* ou *conflito*), eventos no corpo (movimento autêntico, suor, choro), textos próprios e de outros autores, além de vídeos, filmes, livros, fotos e músicas.

Aqui, estes “pontos de atenção” acontecem irrefutavelmente no tempo presente, somente quando em experiência.

O trabalho com os “pontos de atenção” surge no processo de improvisação experienciado com os sorteios dos desejos. A cada nova experiência surgem novos agenciamentos e o trabalho vai solicitando seus elementos, o processo passa a se interessar pelos objetos/movimentos/eventos surgidos e ocorrem escolhas que vão compor a obra.

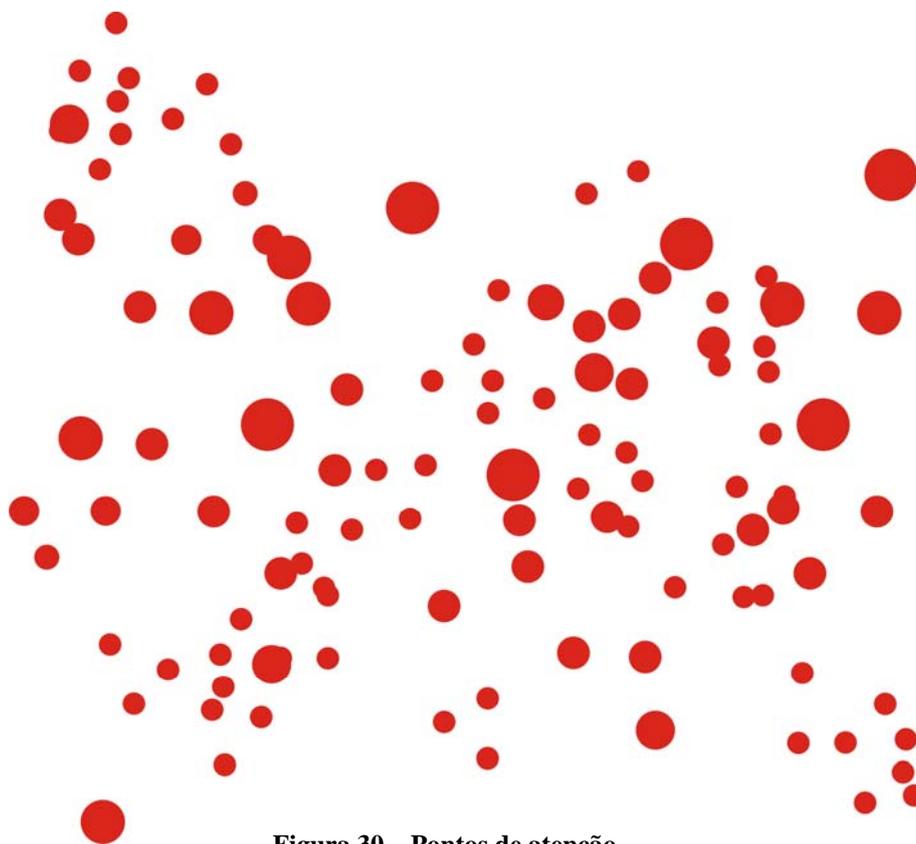


Figura 30 – Pontos de atenção.

Assim, a partir destas escolhas, feitas de forma consciente ou não, alguns desses elementos passam a fazer parte do imaginário desta obra específica. É importante dizer que não existe uma ordem cronológica que partiria dos desejos em direção aos “pontos de atenção” que tomam parte na composição da obra mais especificamente. Pode-se voltar a qualquer momento aos desejos e aos sorteios que poderão agenciar outras atenções, assim como qualquer objeto da sala pode, inesperadamente, vir a se tornar um desejo.

Os desejos se dobram e se desdobram, se espalham e se agrupam, num movimento constante dentro do processo. O que existe são intensidades que se fixam e que irão desenhar a obra.

Assim, os “pontos de atenção”, presentes no corpo e no espaço, são elementos recorrentes nas improvisações. No ensaio qualquer tarefa pode solicitar uma dessas atenções, portanto é necessário carregar todos comigo.

No trabalho, pode-se tanto partir de uma idéia concreta e aí buscar o objeto/movimento/evento para trabalhar seu desenvolvimento no ensaio, como é possível, a partir da improvisação, estabelecer uma conexão com algum elemento surgido na experiência. Muitos “pontos de atenção” não permaneceram e não fazem parte da composição que atualmente se desenha, mas, como parte do universo da obra, eles poderão ser acessados na medida em que a obra agenciar esta ou aquela vibração.

Então nomeio aqui os “pontos de atenção”, para que se possa visualizar a multiplicidade de elementos, temáticas, coloridos e entusiasmos que um mesmo processo pode abarcar:

- A imagem da mulher na foto de Nick Yapp.
- Choro.
- Cabeça no joelho.
- Sacola de plástico preto.
- Cabelos.
- Caminhada.

- Conflito.
- Ventilador.
- Lona preta.
- Máscara de porco.
- Camiseta preta “André”.
- Cantar.
- Copos.
- Vestido preto.
- Microfone e pedestal.
- Água.
- Suor.
- Grito.
- Deitar no chão.
- Blusão.
- Pincel, nanquin e folhas de papel de seda.
- Gravação “Eu não tenho medo”.
- Pratos de bateria.
- Faca e chaira.
- Livro da RoseLee Goldberg.
- Rolo escrito “Eu não tenho medo”.
- Meus textos da *caixa vermelha*.
- Músicas: “Mad World”, da banda Tears for Fears na versão acústica de Gary Jules; “Que será, será”, de Jay Livingston e Ray Evans, na versão de Doris Day e na versão de Flanders no seriado “Os Simpsons”; “Beautiful Boyz”, de Cocorosie; “Can’t take my eyes off of you”, de Frankie Valli na versão da banda Muse; “Coisinha do pai”, de Jorge Aragão, Almir Guineto e Luiz Carlos, na versão do Monobloco; “Creep”, da banda Radiohead na versão original e na de Richard Cheese; “Lythium” e “Rape me”, do Nirvana; “Noir Désir”, da Vive la fete; “I wanna be loved by you”, de Herbert Stothart e Harry Ruby, cantado por Marilyn Monroe; “Glass, concrete and stone”, de David Byrne.

- Filmes: “Mama Roma”, de Pier Paolo Pasolini, “Possessão”, de Andrzej Zulawski , “Sangue Negro”, de Paul Thomas Anderson, “A Balada de Narayama”, de Shohei Imamura, “Paradise Now”, de Hany Abu-Assad, “The Blue Planet: The Frozen Seas”, documentário de Alastair Fothergill.
- Vídeos disponíveis no site www.youtube.com: o discurso suicida de Fatima al-Najar; videoclip da música “Mad World”, de Gary Jules.
- Vídeos próprios: “Copos”, “A viga”, “Conflito”, “Beluga”, todos com edição de Jerri Dias.

Atenções que ainda não foram experimentadas totalmente até este momento, mas que se deseja tocar:

- Globo de espelhos.
- Pequenos refletores.
- Aquecedores.
- Vestido branco.
- Vídeo “Eu não tenho medo”.
- Vídeo “Deitada eu olho para cima”.
- Texto “A floresta prendeu a respiração”.

Outros elementos que estão na composição, mas servem mais como modo de operação:

- Laptop.
- Projetor de vídeo
- Amplificador de som.

O CHORO COMO COREOGRAFIA

No livro “Em águas profundas”, de David Lynch (2008), há um capítulo que chama a minha atenção em particular, pois fala muito a este momento. Assim reproduzo suas palavras¹⁰⁰ (ibid., p. 123):

A CAIXA E A CHAVE

Não faço idéia do que sejam.

E assim me conecto com o artista, pois não posso afirmar que sei sobre o choro neste trabalho. De fato, o choro como “ponto de atenção” desta obra delata esta verdade de não saber, que percorre todo o trabalho.

Esta é a verdade, não faço idéia de como acontece, e de certa forma este não saber se mostra fascinante. É nisso que quero investir, é nesse lugar que quero estar. É assim que sinto o corpo eriçar neste momento em frente ao computador quando escrevo estas palavras: eu não sei.

Aqui o *não saber* operou de forma muito eficaz, pois foi o que tornou possível acessar a fluidez para a realização da performance realizada na Mostra Movimento e Palavra.

Após as performances, realizadas em fevereiro e em março¹⁰¹, eu passei a me questionar sobre o acontecimento do choro:

¹⁰⁰ Optei por não colocar aspas e manter uma formatação próxima da obra original na tentativa de manter o impacto visual da idéia.

¹⁰¹ “Cachorro + Choro” ocorrido em fevereiro de 2008 no MEME – Centro experimental do Movimento, e “Cachorro + Choro”, em março de 2008, no *Workshop Intuitive Imagery* do projeto INSTRUÇÕES]desdobramentos, na Usina do Gasômetro.

Será que a chave está na respiração?

Será que a chave são os movimentos anteriores ao choro, que engajam o abdômen e a coluna, que colocam neste estado sensível?

Será que é alguma coisa que fiz momentos antes da performance?

Será que está na minha conexão com a música?

Está em mim a chave do acontecimento?

Enfim, estas dúvidas estavam me levando em direção a uma obscuridade que me fez duvidar da própria necessidade de perguntá-las, pois não enxergo no choro um *modus operandi*. Mas foi apenas quando finalmente disse a mim mesma “eu não sei” que me deixei entregar ao mistério e a intuição e as coisas fluíram com mais leveza.

A artista Luciana Paludo, em sua fala sobre este trabalho, traz novamente os questionamentos em torno do evento:

“Na época, me emocionei com a história que você conta em cena e com o choro. Pensei: será que ela consegue começar a chorar, pois faz um tremendo exercício de respiração? Lembro do soluço, do ato forçado inicial e, depois, das lágrimas... Pensei: é possível acessar lágrimas por uma ação que envolve abdome, tórax e uma respiração peculiar... Será? Ou estaria você envolvida, teria re-criado um estado ali? Você sempre consegue chorar?”¹⁰²

A partir desta troca com as vozes de outros, talvez se apontem mais direções e perguntas que movem, pois “[...] através de conversas e ensaios, a beleza logo se aproxima.” (LYNCH, 2008, p. 79). Eu não soube responder às perguntas de Paludo, mas posso apontar os caminhos que estão me encantando neste momento.

A experiência deste dia, na Mostra Movimento e Palavra, mostrou muito fortemente que o choro não existe somente em mim, não está em algo que eu faço propriamente, o choro acontece em relação. Mas assim não acontece (ou deveria acontecer) com qualquer outro momento que compõe esta obra?

¹⁰² Trecho da comunicação pessoal escrita por Luciana Paludo (via e-mail) à pesquisadora. Luciana Paludo assistiu a composição “Cachorro + choro + cabelos Brancos”, que ocorreu em agosto de 2008 na Mostra Movimento e Palavra.

Cada choro é um evento distinto, me sinto perdida, não sei o que acontece, pois me perco no acontecimento. Não existe uma técnica para chorar, o choro não existe no ensaio, mas existe a música e existe o corpo. Contudo, foi de repente que percebi o que agora para mim parece óbvio: deve existir o outro.

A mesma cumplicidade que senti no olhar da minha avó na minha mais antiga memória é vital para a performance acontecer verdadeiramente em mim e naquele que assiste.

O momento do choro faz perceber muito claramente por onde anda o meu corpo no “aqui agora” da performance, pois torna muito concreta a minha percepção particular da minha entrega na experiência.

Quando choro estou aqui.

Figura 31 – Frase encontrada flutuando dentro da caixa vermelha num bilhete.



Figura 32 – Choro.

ESTAÇÕES: AS BANDEIRAS FINCADAS NO MAPA

O trabalho com o sorteio dos desejos que agenciou “pontos de atenção” se associa à proposta do mapa/circuito, que reverbera também no procedimento da *caixa vermelha*, pois tem a mesma intenção desse espalhamento do processo que toma o espaço-tempo do artista/obra. Assim, subverte a idéia de ponto de partida e ponto de chegada, de problema e solução e cola os pólos sujeito e obra, ensaio e apresentação, obra e processo.

Esta prática se conecta com a horizontalidade do trabalho de La Ribot, pois nele não existe uma plataforma hierárquica entre performer, espectador, corpo e objeto. Tudo está disposto no circuito da performance, nenhum “ponto de atenção” se apresenta como central ao trabalho, não existe o movimento de convergência, ponto de início ou de chegada.

Foi desse espalhamento, visualizado de forma bidimensional em mapa/circuito, que surgem as estações.

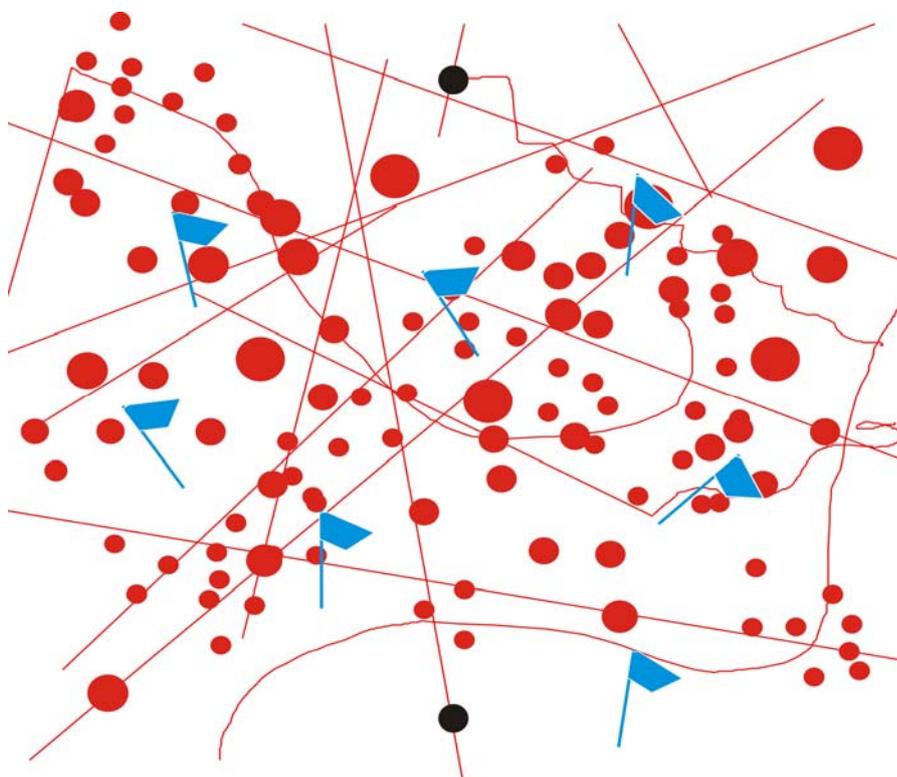


Figura 33 – Estações: bandeiras fincadas no mapa.

A partir da estratégia de “*depositar*” (e ações relacionadas: abandonar, renunciar, desnudar, etc.) foi realizada uma construção de cena por *acumulação de objetos*.

Este exercício se traduziu em *estações* e aquelas que permanecem até este momento no processo foram nomeadas da seguinte forma:

- Lona preta + sacola de plástico preto.
- Eu não tenho medo.
- Eu sou o meu cachorro.
- Mad world.
- Can't take my eyes off of you.
- Dança para uma homenagem.
- Que será será.
- Abre os olhos + microfone.
- A velha japonesa entra na floresta.
- Máscara de porco.
- Possessão.
- RoseLee Goldberg/balões presos aos peitos + pratos.

Cada estação pode abrigar múltiplos “pontos de atenção” e por vezes elas se interpenetram. Entre cada estação pode existir o espaço vazio ou este espaço entre pode ser uma outra estação.

Cada estação é pensada separadamente, entendendo que existem atravessamentos entre todas elas. O trabalho nunca é o de realizar uma marcação dos processos ou “pontos de atenção” implicados em cada estação, mas sim o de perceber os agenciamentos que acontecem quando as estou movimentando. Os ensaios são espaços para a imersão na experimentação com os objetos/movimentos/eventos sobrepostos ou não.

As estações agenciam “pontos de atenção” e somente acontecem no momento da performance. O ensaio revela conexões, mas não procura definir os elementos que cada estação irá agenciar na performance. Desta forma, pode-se dizer que existe aí a mesma idéia de acaso que movimenta os ensaios com os sorteios

dos desejos, pois não se sabe a performance *a priori* – ela vai se dar no momento do encontro com o outro.

Este *não saber a performance* não deve implicar numa acumulação desmedida que não deixa espaço para a dúvida ou para o risco; pelo contrário, o *não saber* deve ser tomado também como experiência e a performance como espaço possível para a hesitação, para a entrada da dúvida, num movimento que pode modificar idéias engessadas, tirar o corpo de um lugar de conforto e entusiasmar conflitos.

Essa forma de ver a performance se conecta na *busca por não buscar* que os procedimentos do acaso podem estabelecer.

Os desenhos que apresento abaixo foram utilizados como guias que apontam o desenvolvimento do trabalho com as estações que se configuram hoje na performance.

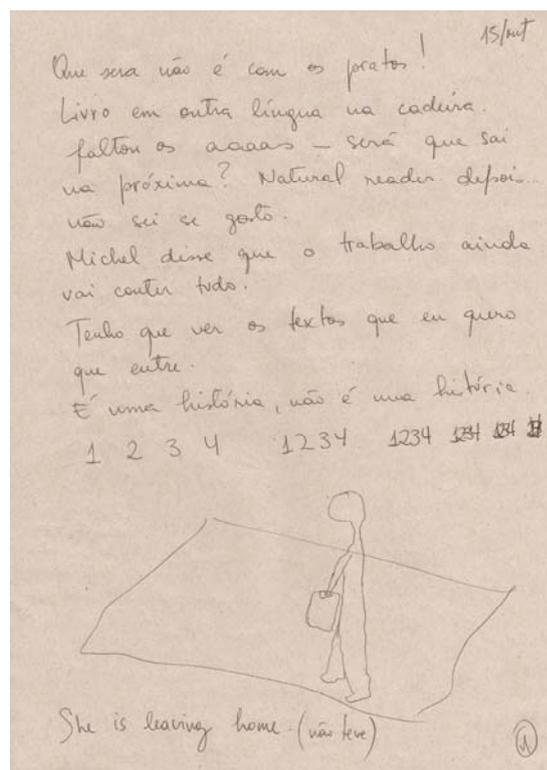


Figura 34 - Nota do processo escrita a partir da experiência com as estações. O desenho ilustra a estação “Lona preta + sacola de plástico preto”.

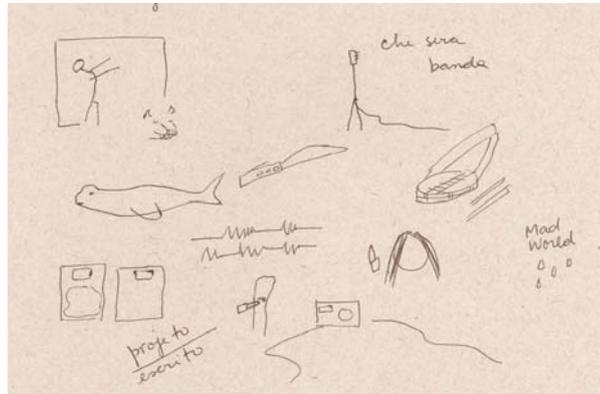


Figura 35 - Um dos mapeamentos das estações.

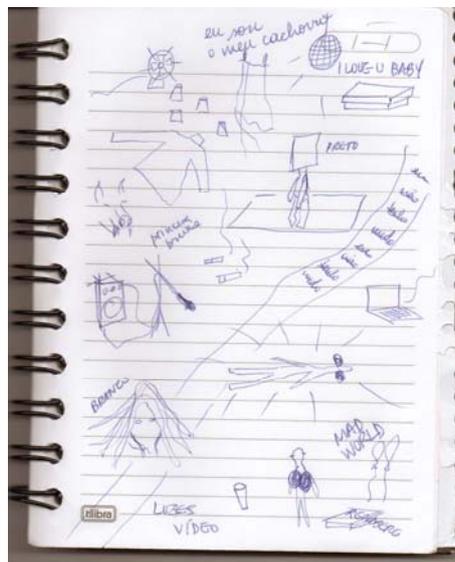


Figura 36 - Outro mapeamento das estações.

Figura 37 – Estações. Fotos de Jerri Dias



COLORIDO - IMAGINÁRIO

O trabalho a partir do movimento dos desejos é permeado pelo imaginário que é próprio de cada artista e que se imprime na composição da performance.

O imaginário pode ser considerado como uma estrutura em eterno movimento de transformação pela acumulação de experiências. Neste sentido, a atração reiterada por um certo universo de imagens não pode ser negligenciada pelo performer que carrega seu processo de criação em si (MUBARACK, 2008).

Este imaginário trazido pelo artista não se encerra numa forma, ele possui uma atmosfera, um cheiro, um movimento, uma dinâmica, reflete um modo de sentir e de perceber, características que compõem o que podemos chamar de um “colorido” específico.¹⁰³

O processo de si pode assumir diferentes coloridos que se conectam ao imaginário do artista e que definem um estilo, que se refere ao modo com que o performer maneja suas tintas.

Encontrar como estabelecer a composição pensando os “pontos de atenção” como notas musicais que dançam a partir do movimento dos desejos e que irão se agenciar e desenhar as “estações” criando pouco a pouco um ambiente dramatúrgico para o corpo, objeto último, que, contaminado pela memória do lugar, não “quer dizer” nada, mas é pleno de significado em si mesmo.

O trabalho autobiográfico se refere também às escolhas que irão definir este colorido, pois se a “performance não é apenas sobre o que você diz em cena, mas sobre o seu desejo desesperado de dizer”(MARGOLIN, 1997, p. 68), é importante também perceber quais cores se agenciam e como elas são manipuladas dentro de uma composição.

Neste trabalho da performance “Lágrimas para Medos”, este “colorido” encontra seu principal referencial na imagem da mulher

¹⁰³ A noção de um “colorido” específico foi desenvolvida e empregada na concepção do trabalho “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência” e permanece aqui.

da foto, reproduzida na página 107 (Figura 15) e na música “*Mad World*” (p. 118). Contudo, o colorido que desejo imprimir gira em torno dos muitos “pontos de atenção” que apresentei aqui, mas a prática com o forte traço do pincel japonês e o negro do nanquim revela que existe um interesse neste tipo de intensidade.

ESCRITA AUTOMÁTICA: DOIS MOMENTOS

15 out 2008 Studio 1 DAB.

Movimento movimento movimento —
brei do que tinha esquecido —
repetição : eu não tenho medo.
Eu não tenho medo.

Isso nunca vai ter fim — distribuo
pérolas trash por aí — ouço
pessoas gritando e uido para
escrever em linha. Soube que
transava com o Orlando Bloom
que galinhas bicavam um coelho
morto e que eu era o coelho.
Acordei assustada achei que iria
morrer. Ainda estou aqui e quero
que ele fique também.

Me agito no meio da noite, e se
os ETs realmente tivessem chegado
no dia 14 de outubro? Estava
nublado, mas eles não vieram
mesmo assim, boato de internet.

Tudo mentira. Mas e se eles tivessem
vindo mesmo? O estrado não teria
o menor sentido, ou teria?
A minha mão dói e o meu
olhar está fora de foco, a ce-
neta faz sombra sobre a folha
de papel. Checoalho a mão!
Estou deitada em cima do meu
braço esquerdo quase caivado pra
cima do papel. Olho pra porta
muitas vezes, pois qd estou sozinha
aqui parece que sempre é passageiro.
As pessoas se movimentam na sala
de cima, o teto parece que vai cair.
Sempre existe uma sala de cima, mas
os mistérios mesmo ocorrem aqui
embaixo.

Cada movimento traz em si uma nova
possibilidade. Cada movimento mesmo!
Do menor ao maior, do especializado
ao intuitivo. Do autêntico ao reproduzido.

Figura 38 – Páginas de escrita automática.

23.10.07

Estúdio II DAD 13:26

As mulheres chinesas, as mulheres chinesas.

Eu fiquei a minha vida inteira tentando evitar conflitos, com meus pais, com meus irmãos, com meus amigos, professores, com desconhecidos, com meu marido (nem sempre). Porém eu sou um conflito constante, sempre me perguntando sobre tudo, as vezes não.

Meu corpo é conflito, puro conflito escolto. Ele insiste em se dobrar se jogar para direita e espiralar para frente e o meu esforço é de tentar mantê-lo reto. Me pergunto para onde ele quer ir e porque ele se recusa a seguir uma linha vertical, lá em cima é tão bonito. Meu corpo se dobra como um cubo mágico que nunca vai ser solucionado o que não impede de eu buscar essa solução diariamente. Porque ele quer seguir esse caminho de dor, porque escolhi isso pra mim? Seria tão mais fácil crescer apenas pra cima, em que ponto eu tive essa dívida e comecei

a me inventar? O que eu quero alcançar que está na minha direita? Ou será que é a minha esquerda cheia de si que quer se expandir até os céus não importando o que aconteça? Momento de egoísmo todo do meu lado esquerdo?

Subindo, descendo, se entortando, dolorido meu corpo não é invisível. Ele quer se expandir pra além do músculo, camadas de gordura se acumulam pra que ele se torne mais nito. De nada adiantou meu jogo de invisibilidade que me especializei durante toda infância e adolescência. Saco! Sou invisível, não sou invisível.

As mulheres chinesas são invisíveis, elas fazem urinam nas calças porque precisam trabalhar e não podem ir ao banheiro nunca.

Eu quis muito ser invisível quando criança brincando no gira-gira eu me entusiasmei, me sufocou de tanta alegria e com a excitação eu me mijei deixando marcado na areia círculos de pingos que

fizeram todos meus coleguinhas me verem talvez pela primeira vez.

Para dentro, para fora, conflito interno conflito externo, viajar por esse dois universos + universos pessoal e global numa só pessoa, numa só frase. Meus conflitos, são os conflitos do mundo. Como fazer isso???

This is what you get when you mess with us!

The personal is political. Eu sou todos, todos sou eu.

I lost myself... I lost myself...

Eu não caibo dentro de mim mesma, eu quero me expulsar daqui, eu quero ir além da carne. Eu quero deixar.

Não, eu não quero deixar, eu quero falar, eu quero me comprometer. Mas não consigo isso se continuar evitando o conflito.

How to invite conflict in me? I am conflict and I want this conflict to be heard. To be seen. To ask me and you.

Figura 39 - Páginas de escrita automática.

MUDANÇAS DE PERCEÇÃO

Propor ao corpo outras formas de se relacionar com o espaço a fim de despertar novos horizontes, ampliar a percepção, colocar em risco hábitos corporais, romper expectativas.

Assim ocorrem experimentos: ensaio com as luzes apagadas, escrevo ou faço desenhos com os olhos vendados, ando descalça no chão molhado, coloco muita roupa quando está quente e pouca quando está frio, ensaio nua. Na rua movimentada, caminho de costas, caminho tentando manter o mesmo ritmo sem desviar de obstáculos. Em casa, deito em locais incomuns (banheiro, cozinha), faço tarefas no escuro.

“Com a simples mudança de alguma coisa, freqüentemente o desejo se reabastece.” (LYNCH, 2008, p. 177).



Figura 40 - Desenho realizado com os olhos vendados.



Figura 41 - Desenho realizado com os olhos vendados.

BELUGA

Em algum momento na trajetória deste projeto, esta imagem, parte do documentário *Blue Planet* produzido pela rede BBC, teve uma intensidade muito forte, porém hoje percebo que ela não opera mais assim. Desta forma, descrevo a imagem aqui, pois tem uma beleza fundada em um paradoxo vida e morte que acredito ainda habita este trabalho.

...

A planície branca e gelada do Ártico. Um urso polar solitário vaga na vastidão. Ele procura por caça, que num habitat inóspito como esse, é extremamente escassa. Apesar de estar distante do mar, ele sente cheiro de água salgada. E de algo mais.

Em meio a quilômetros de neve, um buraco de poucos metros no meio do gelo é o único contato com oxigênio de umas poucas belugas que, por distração, inexperiência ou por perseguirem longe demais um cardume de peixes, perderam-se e ficaram aprisionadas. Emergindo e submergindo a todo momento elas impedem que uma capa de gelo se forme sobre este paradoxal buraco que tanto significa vida quanto morte.

O urso aproxima-se. Caçador veterano, ele está mais do que seguro de poder agarrar e puxar uma das belugas para fora d'água. A tarefa não será fácil. Camuflado entre a neve, ele percebe os cortes de garras e dentes de outros ursos nos dorsos das pequenas baleias.

O urso atira-se na água. As belugas vão para o fundo, uma delas exibindo novos cortes. Frustrado, o urso sai da água congelante e limpa-se na neve, pois tem que manter sua pele seca e livre de sal.

As belugas, apreensivas, vigiam do fundo a superfície iluminada pelo Sol. O fôlego delas está se esgotando e o urso sabe disso. É só uma questão de tempo.

Uma delas não resiste e sobe para buscar ar. Ela volta para o fundo com mais cortes. O urso se seca na neve novamente.

Uma a uma, elas vão sofrendo cortes e lacerações a cada inspiração.

Finalmente, uma delas enfraquecida com a perda de sangue e necessitando muito de ar, emerge a superfície e assim é abraçada pelo urso com uma força tamanha que a torna incapaz de resistir.

A beluga morre.

EU NÃO TENHO MEDO

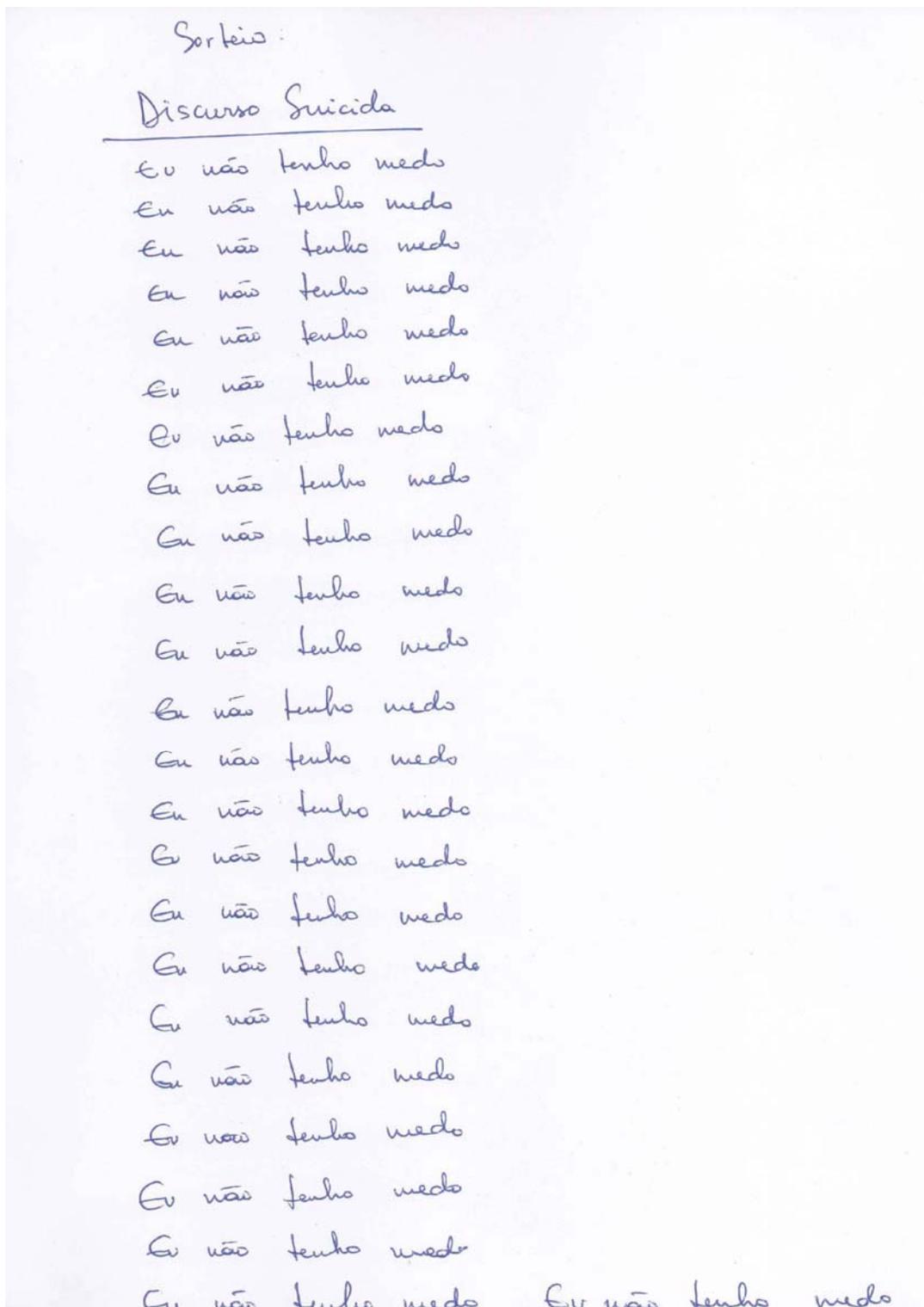


Figura 42 – Escrita realizada na experiência com o “desejo” nomeado “discurso suicida”.

O trabalho a partir da frase “eu não tenho medo” teve início a partir do sorteio do desejo “discurso suicida” que agenciou a escrita trazida acima.

A experiência se conectou ao discurso suicida proferido pela mulher-bomba Fatima Omar Mahmud al-Najar¹⁰⁴. O discurso feito por ela foi registrado em vídeo e está disponibilizado no site www.youtube.com.

No trabalho, “eu não tenho medo” repetido continuamente e muitas vezes, como sugeria a escrita, desenvolveu um mantra particular desta obra e que envolve a fala dada a partir do ritmo interno, mais lento.

Esta fala agenciou uma acumulação feita ao somar a segunda voz (gravada), a escrita visual (um longo rolo de papel se desenrola e se vê a frase escrita repetidamente) e as palavras projetadas em vídeo.

¹⁰⁴ Em 23 de novembro de 2006, Fatima Omar Mahmud al-Najar abordou um grupo de soldados israelenses em Gaza e detonou explosivos amarrados em sua cintura, deixando três soldados feridos. As informações sobre sua idade não são precisas; todavia, com aproximadamente 57 anos de idade, ela foi apontada pelo grupo terrorista Hamas como a mais velha mulher-bomba. Fonte: www.tempopresente.org Acesso em: 20.01.2009.

UM DIA DE ENSAIO

Acordo. A cabeça fervilha. Tenho que fazer mil coisas hoje. Quero sair de casa, preciso de um espaço amplo. Centro da cidade, calor excessivo, vou pra todos os lugares. Na sala de ensaio deito no chão, *chego em casa*. Penso penso penso movimento o corpo. A busca sossega. Respiro. Escrevo. Sorteio um desejo. Volto a deitar. Parto para o espaço. Algumas coisas acontecem. Volto a escrever. Coloco uma música, danço, falo, caminho. Fico cansada. Volto para o espaço. Escrevo. Falo comigo mesma. Escrevo. Olho por baixo da porta. Sento na cadeira e espero. Estou suando. Faço uns desenhos com nanquim. Vou embora. No caminho vejo um copo de plástico no chão, tiro uma foto.



Figura 43 - Copo, foto tirada em outubro de 2008.

OUTRO DIA DE ENSAIO

Chove.

Não lembro o dia de ontem...

Abro a caixa vermelha.

Olho para as folhas, não sei o que fazer. Escrevo um pouco.

Chego na sala de ensaio e como um bombom. Nada faz sentido.

Trabalho com a canção “Que será, será”. Sim! Que será, será!
O corpo grita.

Caminho na sala, existem goteiras.

Faço uma sessão de movimento autêntico.

Escrevo.

...

Vou embora, no caminho nada acontece, pois procurei acontecimentos.

Em casa, vejo um filme, preciso de distrações.

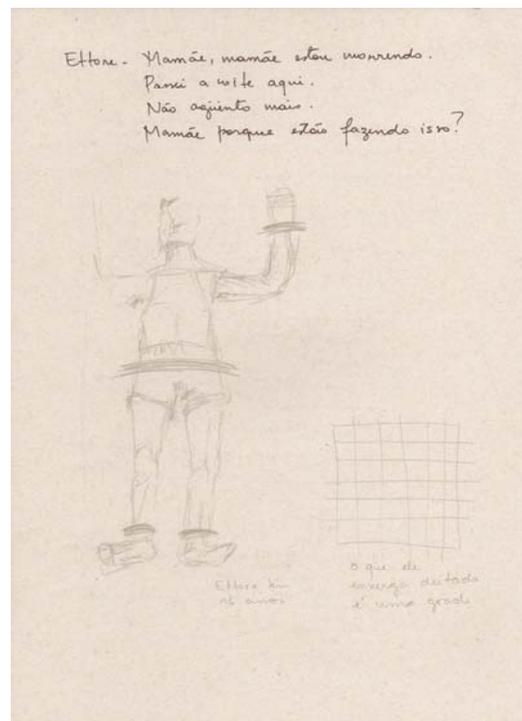


Figura 44 – Imagem a partir do filme “Mamma Roma” de Pier Paolo Pasolini.

E MAIS OUTRO

Eu não posso tirar meus olhos de você, abre os olhos.

Brinco com o microfone, brinco com a música.

Isso é escuro!

Então, apago as luzes. Brinco no escuro. Brinco com o escuro.

Corro para as paredes. Imagino coisas horríveis. O fogo anda comigo. *Inland empire*.

O escuro me mostra outras coisas. Isso é interessante. Quero mais. Agora estou com medo. Eu não tenho medo, eu não tenho medo. Preciso ir para casa, quero pensar sobre isso.

Na rua: já sei para que irá servir a bobina de fax que guardei sem saber por quê.



Figura 45 – Faixa de papel “eu não tenho medo”.

ABERTURAS

Todas as apresentações públicas ocorridas durante este trabalho foram vitais no processo de compreensão, análise e reflexão da obra, pois a performance só acontece verdadeiramente quando em relação com o outro.

As aberturas do processo trouxeram novas perguntas, *insights*, sensações, imagens e me alimentaram através da troca com o público e, posteriormente, com as conversas e depoimentos de amigos.

Existe um frescor e uma urgência na apresentação que são essenciais ao processo, pois requerem um total comprometimento com a ação performance e com minhas escolhas como performer. É uma sensação de pânico, exaustão, náusea, a perfeita felicidade! (MARGOLIN, 1997, p. 81).

As três sessões de improvisações abertas, ocorridas em outubro e novembro de 2008, foram as últimas apresentações realizadas dentro deste processo. Elas constituíram o experimento do circuito como um todo abrangendo todas as estações, diferentemente das performances apresentadas anteriormente, que traziam uma composição criada a partir de algumas estações e pontos de atenção.

O material surgido a partir do processo de si no movimento dos desejos sugere cada vez mais agenciamentos e pode gerar distintos formatos para uma mesma obra.

Os dois formatos me parecem possíveis e, quero crer, serão apresentados de acordo com a necessidade, espaço disponível e o agenciamento dado no momento da execução da performance.

Assim, o trabalho existe numa composição mais curta e em outra mais extensa. Como se trata de um processo contínuo, talvez essa concepção se altere com o tempo. Numa composição curta, pode-se estabelecer antecipadamente quais são as estações que serão abordadas e partir desta escolha para compor o trabalho. A

composição longa quer o espalhamento de todas as estações no espaço estabelecendo o movimento de circuito na obra.

Neste momento, acredito que as composições curtas habitam um ambiente que pode se instaurar em qualquer lugar: salas de ensaio, galeria, rua, apartamentos, mostras...

Já a composição mais extensa, atualmente, parece solicitar a urgência de mover-se da luz fluorescente para o fresnel.

A partir das improvisações abertas se evidenciou esta característica que requer mais preparação (no sentido de produção) e que ainda não foi experimentada neste processo. Não significa que quer se mover para o espaço do palco necessariamente, pois muitos outros espaços são possíveis e talvez mais interessantes. O desejo, portanto, é o de experimentar outra configuração do trabalho que pode instaurar um ambiente mais “formalizado” a partir do momento em que se quer alterar uma iluminação e trabalhar a partir de um espaço/tempo mais demarcado, mesmo que permeável, para o evento performance.

Existe uma miríade de configurações possíveis e existe também o desejo em experimentar uma gama delas.

Assim, este trabalho não pretende se encerrar em um formato, em uma apresentação, na defesa para a banca ou nestas páginas. Ao contrário, a intenção sempre foi a de ir além neste meu processo pessoal, trilhar caminhos, perseguir perguntas, descobrir novos horizontes, surpreender-se pela prática, vibrar diante de inquietações, movimentar os desejos.

Creio no processo.

“Um começo tem a pureza da inocência e a liberdade ilimitada da mente do iniciante. O desenvolvimento é mais difícil, pois os parasitas, as confusões, as complicações e os excessos do mundo tomam conta quando a inocência dá lugar à experiência. Terminar é o mais difícil de tudo, mas, mesmo assim, é a desistência que proporciona a única experiência verdadeira de liberdade. Então, o fim torna-se mais uma vez o começo e a vida tem a última palavra.” (BROOK, 2000, p. 312).

E começo...

PARA ALÉM DESTAS PÁGINAS...

Além desta escrita apresentada aqui, o Memorial de Processo de Criação “Performance-me! - O processo de si pelo movimento dos desejos” compreendeu a realização de uma abertura pública da performance “Lágrimas para Medos”, além da defesa teórica do trabalho, que marcou a finalização da pesquisa dentro do programa de Mestrado.

O processo deste trabalho contou com algumas outras aberturas¹⁰⁵, assim este momento “final” não marca o fim de uma jornada, mas traz novamente o entendimento de que esta pesquisa faz parte de um só acontecimento processual que percorre uma vida.

“Lágrimas para Medos” quis dançar junto destas palavras que pintaram de preto este papel. Esta dança está no corpo, colada, vivida, pertence ao tempo presente e assim me encontro nela. Por isso a necessidade de não encerrar, de não pretender desvendar enigmas, de não narrar a performance, de aceitar o mistério, pois quer ainda vivê-lo.

O encantamento por este trabalho “Lágrimas para Medos” deseja ir para além destas páginas e a experiência da abertura pública evidenciou mais uma vez que as questões trazidas aqui continuam vibrando para dentro, para fora e para os lados.

Assim começo.

¹⁰⁵ Descritas em “Terceiro Movimento” (p. 22).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

AUSLANDER, Philip. *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London: Routledge, 1997. 173p.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARBA, Eugenio. An amulet made of memory: The significance of exercises in the actor's dramaturgy. *The drama review*, New York, 41 (4), n. 156, p. 127-132, winter 1997.

_____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec ed. da UNICAMP, 1995. 270p.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein. *Caderno Videobrasil*, São Paulo, vol. 01, p. 126 - 144, 2005.

BIRTINGER, Johannes H. *Media & performance: along the border*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998. 381 p.

BRECHT, George. *Chance-imagery*. Disponível em: http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf Acesso em: 17.02.2009.

BROOK, Peter. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 336p.

BURROUGHS, William. *The cut-up method of Brion Gysin*. Disponível em: http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html Acesso em: 17.02.2009.

CARLSON, Carlson. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 1996. 247p.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002. p. 35 - 50.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric. O gesto teatral contemporâneo: entre apresentação e símbolos. (Trad. livre de Paulo Balardim). *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales* n° 36. Ottawa Université d'Ottawa, 2004.

COHEN, Renato. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 135 p.

_____. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 182 p.

CONNOR, Steven. *Performance pós-moderna, cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2004.

DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Corpos antropofágicos em liquidação total*. IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2007, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fapi, 2007. p. 293 - 296.

DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. 127 p.

DIAS, Alexandra G. *Fragmento do diário do processo do espetáculo Assassino*. Fevereiro, 1999.

_____; CAPELETTI, Michel C. ROSA; Tatiana N. da. *Programa do espetáculo "Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência"*. Março, 2007.

_____. *Programa do projeto "INSTRUÇÕES]desdobramentos"*. Dezembro, 2007.

DOLAN, Jill. Seein Deb Margolin – *Ontological vandalism and radical amazement*. *The drama review*, New York, 52 (3), n. 199, p. 98 – 117, fall 2008.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002. 300p.

FORTIN, Sylvie. *Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança*. Tradução: Márcia Strazzacappa. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 224p.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live art since the 60s*. London: Thames & Hudson Ltd, 2004. 240p.

_____. *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson Ltd, 2001. 240p.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 152p.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol.11, n. 24. p. 199-226, 2005

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. In defence of performance art. In: HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Live: art and performance*. New York: Routledge, 2004. p. 76 - 85.

GREINER, Christiane. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005. 152p.

_____; BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocologia: Textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. 194p.

GROTOWSKI, Jerzy. El Performer. *El tonto del pueblo*, La Paz, n.3, p. 154-164, mayo 1999.

HAY, Deborah. *My Body, the Buddhist*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. 105p.

HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Live: art and performance*. New York: Routledge, 2004. 256p.

LAWSON, Max. *The International People's College 1921-96: A Celebration of 75 Years of Working for Peace and International Friendship*. Helsingør: The International People's College, 1996.

LEABHART, Thomas (ed.). *Canadian post-modern performance*. Mime Journal. Claremont: Pomona College Theatre Department, 1986. 91 p.

_____(ed.). *Canadian post-modern performance*. Mime Journal. Claremont: Pomona College Theatre Department, 1991. 229 p.

LOWELL, Daphne. Authentic Movement. In: ALISSON, Nancy (ed.). *The illustrated encyclopedia of body-mind disciplines*. New York: Rosen Publishing Group, 1999. p 350 - 352.

LYNCH, David. *Em águas profundas*. Rio de Janeiro: Gryphos, 2008. 194p.

MARGOLIN, Deb. A perfect theatre for one - Teaching performance composition. *The drama review*, New York, 41 (2), n.154, p. 68-81, summer 1997.

_____. *Talking with Deb Margolin*. Disponível em:
<http://culturebot.org/2004/04/22/talking-with-deb-margolin/>.
Acesso em 21.05.08.

_____. *Handling the Curves: The Erotics of Type*. Disponível em:
<http://www.nerve.com/PersonalEssays/Margolin/type/> Acesso em
12.05.08.

MISHIMA, Yukio. *Death in midsummer and other stories*. London:
Penguin Group, 1971.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa:
Instituto Piaget, 2007.

_____. A necessidade de um pensamento complexo. In: MENDES,
Candido (org.); LARRETA, Enrique (ed.). *Representação e
complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 69 – 78.

MUBARACK André. Le processus de construction du discours d'une
performance théâtrale par l'acteur (ou l'art de se laisser brûler par le
feu du théâtre), dissertação de mestrado Arts de la scène, Université
Paris VIII, 2008, 97p.

NASPOLINI, Marisa de Souza. Confissões do corpo: composição
cênica e diálogo poético com a literatura de Ana Cristina Cesar,
dissertação de Mestrado em Teatro, Universidade do Estado de
Santa Catarina, 2007, 154p.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: ed. Beca, 1990, 220p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio - No movimento dos
sentidos*. São Paulo: Unicamp, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: ed. Perspectiva,
1999. 512 p.

PHELAN, Peggy. On seeing the invisible: Marina Abramovic' The
House with the Ocean View. In: HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Live: art
and performance*. New York: Routledge, 2004. p. 16 – 27.

POSSESSÃO. Andrzej Zulawski (Dir.). França: 1981. son., color,
35mm. Título original: *Possession*. Legendas em português.

PRADIER, Jean-Marie. Performers et sociétés contemporaines.
Théâtre/Public, Paris, n.157, p. 47-62, 2001.

_____. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo
(orgs.). *Etnocenologia: Textos selecionados*. São Paulo: Annablume,
1999. p. 23 – 29.

_____. Toward a biological theory of the body in performance. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, vol. VI 21, February, 1990

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: UNESP, 1996. 204 p.

PRIGOGINE, Ilya. O fim da certeza. In: MENDES, Candido (org.); LARRETA, Enrique (ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 47 - 68.

RIBOT, La. Panoramix. In: HEATHFIELD, Adrian (ed.). *Live: art and performance*. New York: Routledge, 2004. p. 28 - 37.

RISATTI, Howard. *John Cage at the Mountain Lake work shop: new river watercolors*. Disponível em: <http://www.raykass.com/html/Cage/cage01.html> Acesso em: 14.01.2009

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (orgs.). MIP: manifestação internacional de performance. Belo Horizonte: CEIA, 2005. 324p.

ROLNIK, Suely. *Deleuze esquizoanalista*. Cadernos de Subjetividade. Vol. 01 N° 01. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, 1993.

ROSA, Tatiana Nunes da. *Dança é jogo: Trisha Brown e a cena contemporânea*. 2001. Monografia (Graduação em Comunicação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS, Porto Alegre, RS.

ROSENTHAL, Rachel. Rachel Rosenthal. In: LEABHART, Thomas (ed.). *Mime Journal*. Claremont: Pomona College Theatre Department, 1991. p. 176 - 200.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2003. 289 p.

_____. Performance studies: the broad-spectrum approach. *National Forum*, summer 1990.

SOTER, Silvia. A educação somática e o ensino da dança. In:_____, PEREIRA, R. (Orgs.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 141 - 148.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002. p. 103 - 111.

VILLAR, Fernando Pinheiro. performanceS. In: CARREIRA, Luiz Antunes Netto... [et al.] (orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 71 – 80.

YAPP, Nick. *1920s – The Hulton Getty Picture Collection*. Tyskland: Könemann, 1998.

_____. *1950s – The Hulton Getty Picture Collection*. Tyskland: Könemann, 1998.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. *The artist's body*. London: Phaidon, 2000. 304 p.

ZARRILLI, Phillip (org.). *Acting re(considered)*. London: Routledge, 1994. 378 p.

Índice de Figuras

Figuras 1 e 2 – Dois momentos do monólogo “Assassino”. Fotos: Myra Gonçalves	36
Figura 3 – Anotação pessoal feita em um dos diários de processo de “Assassino” em fevereiro de 1999.	37
Figura 4 – Exercício	60
Figura 5 – Portal: um desenho.	75
Figura 6 – A caixa de ferramentas: um desenho.	83
Figura 7 – Caixa vermelha aberta.....	87
Figura 8 – Nota sobre o processo feita em 18.10.2008.	99
Figura 9 – Trecho extraído de uma sessão de escrita automática.	100
Figura 10 – Alguns desejos agrupados.	101
Figura 11 – Alguns desejos espalhados (abaixo).	102
Figura 12 – Nota do processo resultante da experiência com a palavra tsunami em 18.01.2007.	103
Figura 13 – Desenho realizado a partir do sorteio do desejo nomeado “burca”.	104
Figura 14 – Nota sobre o processo feita em 01.10.2008.	104
Figura 15 – Reprodução da página 67 do livro de fotos de Nick Yapp (YAPP, 1998, p. 67).	107
Figura 16 – Fragmento de nota sobre o processo feita em 23.10.07.	108
Figuras 17 e 18 – A essência do movimento <i>conflito</i> em dois momentos do espetáculo “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência” (2007). Nas duas fotos à esquerda está o performer Michel Capeletti do Projeto Max. As fotos são de Lu Mena Barreto.	108
Figura 19 – Desenhos feitos a partir do estudo dos movimentos de Adjani em “Possessão”.	109
Figura 20 – Movimento conflito.	110
Figuras 21, 22 e 23 - "Cachorro + Choro", fevereiro de 2008. Fotos de Lu Mena Barreto.	115
Figura 24 – Imagem criada a partir de foto da caixa vermelha.	119
Figura 25 – Mapa: primeiro momento (abaixo).	120
Figura 26 – Mapa: segundo momento (abaixo).	122
Figura 27 – Mapa: terceiro momento (abaixo).	124
Figura 28 – Mapa: quarto momento (abaixo).	126
Figura 29 – Mapa: quinto momento (abaixo).	128
Figura 30 – Pontos de atenção.	129
Figura 31 – Frase encontrada flutuando dentro da caixa vermelha num bilhete.	135
Figura 32 – Choro.	135
Figura 33 – Estações: bandeiras fincadas no mapa.	136
Figura 34 – Nota do processo escrita a partir da experiência com as estações. O desenho ilustra a estação “Lona preta + sacola de plástico preto”.	138
Figura 35 - Um dos mapeamentos das estações.	139
Figura 36 – Outro mapeamento das estações.	139
Figura 37 – Estações. Fotos de Jerri Dias.	140
Figura 38 – Páginas de escrita automática.	143
Figura 39 – Páginas de escrita automática.	144
Figura 40 – Desenho realizado com os olhos vendados.	145
Figura 41 – Desenho realizado com os olhos vendados.	146
Figura 42 – Escritura realizada na experiência com o “desejo” nomeado “discurso suicida”.	148
Figura 43 – Copo, foto tirada em outubro de 2008.	150
Figura 44 – Imagem a partir do filme “Mamma Roma” de Pier Paolo Pasolini.	151
Figura 45 – Faixa de papel “eu não tenho medo”.	152

Anexo (DVD)