

ANTONIO FLÁVIO ALVES RABELO

“CORPOESTRANHO,” - CORPO PERFORMÁTICO MULTI-
RELACIONAL: PARADOXOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Artes. Área de concentração:
Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini
Co-orientação: Prof. Dr. Fernando Antonio
Pinheiro Villar de Queiroz (UnB)

CAMPINAS
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Rabelo, Antonio Flávio Alves.
R112c "Corpoestranho" - Corpo performático
multirelacional: paradoxos dos processos criativos. / Antonio Flávio
Alves Rabelo. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Dr. Renato Ferracini.
Coorientador: Dr. Fernando Villar.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Corpo. 2. Corpo em Arte. 3. Treinamento. 4.
Trabalho em processo. 5. Intervenção pública. 6.
performance artística.
I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: ""Corpoestranho" - Multirelacional performative
body: paradoxes of creative process."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Body ; Body art; Training;
Work in progress; Public intervention; Performance art.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini..

Profª. Dra. Regina Polo Muller

Prof. Dr. Lúcio José de Sá Leitão Agra.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

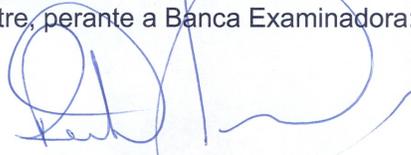
Profª. Dra. Juliana Schiel

Data da Defesa: 12-08-2009

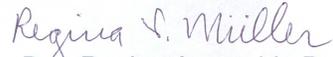
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

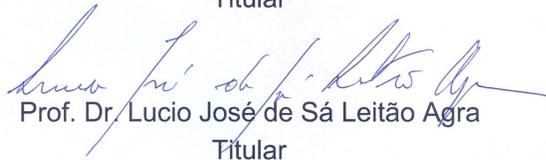
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Antonio Flávio Alves Rabelo - RA 68095 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente



Prof. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Titular



Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra
Titular

Dedico essa dissertação ao meu bisavó materno José Correia da Rocha.

À minha mãe, a professora Alba Aves de Lima, pelo exemplo primeiro de dedicação e amor ao trabalho.

Ao companheiro Patrik Vezali por todo o cotidiano transformado em poesia.

Agradecimentos:

Ao artista e primeiro mestre Cláudio Barros.

À artista, pesquisadora, professora doutora Nara Salles; aos amigos Saudáveis Subversivos Glauber Xavier, Valéria Nunes, Márcia Danielli, Vicente Brasileiro e Renata Voss; aos “Chapeleiros” Thiago Sampaio, Jonathan Albuquerque, Magunun Ângelo, Tácia Albuquerque e Isaac Feitosa; ao amigo e artista-filósofo Jorge Shutze e às amigas Telma César e Nadja Rocha, por todos os preciosos momentos compartilhados na fase inicial dessa pesquisa.

Aos novos parceiros da Zecora Ura Theatre Network, Jorge Lopes Ramos, James Turpin, Antígone Spanou, Raquel Aquileira, Carlos Rezende, Leandro de Mamam e as atrizes da Para-active Theatre, Persis Jade Maravala, Thelma Sharma, Lisa Lapidge, Nwondor Ebizie e Becca Savory por todos os desafios que vivemos juntos entre as madrugadas e o amanhecer.

Aos parceiros artistas performáticos Shima, Isabela Santana e João de Ricardo.

Às “Ophélias” Valéria Nunes, Olga Lamas, Tácia Albuquerque, Ana Clara Amaral, Camila Fersi, Aldiani Dala Costa, Márcia Danielli, Irlani Rocha, Antígone Spanou, Persis Jade Maravalla, Thelma Sharma, Lisa Lapidge, Nwondor Ebizie, Becca Savory, Isabela Santana, Ludmilla Castanheira e Érika Cunha.

Ao apoio e carinho dos meus familiares, principalmente meu tio Pedro Roberto (tio Beto) e minha tia Albanita (tia Kika).

Aos amigos irmãos René Guerra, Paulo Caldas e Erisvaldo Maximiano por toda a disponibilidade e generosidade nos momentos críticos.

A amiga e atriz Cláudia Helena Tavares por me acolher em sua casa num momento de mudança para cidade de Campinas e pelas belas imagens fotográficas que fez de uma das performances da série.

Aos colegas da república Kzona pelo exercício cotidiano do senso de

coletividade e especialmente pela disponibilidade de Fabiano Mucilo, Leonardo Costa, Bruno Badia e Francisco Scott por toda generosidade em me liberar seus computadores sempre que foi necessário para essa pesquisa.

Aos queridos amigos Antoine Mazieres (vulgo Tonhão Madureira) e Emerson Carvalho (Diá) também por me liberarem seus computadores sempre que necessário, pela parceria na produção de imagens das performances e por todo companheirismo.

Aos integrantes do Grupo Seiva, Suzana Montariol, Carlos Rezende, Rômulo Montariol, Priscila Souza, Tati Gonçalves, Isiely Ayres, Thálita Gonçalves e José Reynaldo Cezareto.

À Unicamp por oferecer uma estrutura condizente com as necessidades dos seus alunos-pesquisadores e a todos os funcionários e professores do seu Instituto de Artes, em especial à funcionária da Secretaria Vivien Ruiz e à Professora e Coordenadora da Pós-Graduação Verônica Fabrine.

À correção dedicada e toda paciência e generosidade de Patrik Vezali.

À ajuda de Érika Voss e Vitor Braga.

Ao ator-pesquisador e orientador desta empreitada, Renato Ferracini, entre tantos motivos, por ser alguém capaz de gerar 'encontros alegres', sempre nos motivando a desafiar os nossos próprios limites e enfrentar nosso corpo cotidianamente em busca de sua potência.

A toda transdisciplinariedade bem humorada, generosa e super atenta do olhar e das palavras do artista e professor Fernando Villar, também responsável por nos orientar.

E, finalmente, à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, sem a qual não teria sido possível desenvolver nossa pesquisa.

“Os outros: o melhor de mim sou eles.”

Manoel de Barros

RESUMO

Nesta dissertação, desenvolvemos uma pesquisa prática-conceitual sobre os paradoxos dos processos criativos do corpo-em-arte. Esta corporeidade é experimentada no terreno da performance artística em espaços alternativos públicos e privados. O processo da pesquisa está relacionado à criação, execução, documentação, reflexão e análise da série de performances intitulada “Corpoestranho”. Sua base conceitual está associada ao conceito de Corpo Subjétil em Ferracini (2006), a partir das noções de rizoma, CsO, devir e acontecimento em Deleuze (1995, 2007). Nesta pesquisa, problematizamos a busca por procedimentos para o corpo-em-arte (corpo subjétil) articulados pelos encontros da “Rede de Afetos” do nosso processo criativo, assumindo os aspectos coletivos inerentes a ação criativa e a processualidade enquanto obra (Cohen, 2004). Dessa forma, o “,corpoestranho,” se configura como um corpo em processo, corpo fronteira e paradoxal. Um corpo rizomático, virtualizado e atualizado (Lévy, 1996) na trama dessa “Rede de Afetos”, a partir da relação dos micro-elementos internos e externos que o compõe. Corpo entre o “eu” e o “outro”, corpo em transbordamento, posto em relação com o espaço, o tempo e os outros corpos.

PALAVRAS CHAVES: corpo; corpo em arte; treinamento; trabalho em processo; intervenções públicas; performance artística.

ABSTRACT

In this dissertation, we have developed a conceptual-practical research about the paradoxes of the creative processes of the body in art. This corporeity is experimented in the subject of artistic performance in public and private alternative spaces. The research process is related to creation, execution, documentation, reflection and analysis of the series of performances named “,Corpoestranho,”. Its conceptual basis is associated with the concept of Corpo Subjétil in Ferracini (2006), from the notions of rhizome, CsO, deviance and event in Deleuze (1995, 2007). In this research, we have problemized the search for procedures for the body in art (corpo subjétil) articulated by the meetings of “Rede de Afetos” of our creative process, admitting the collective aspects inherent to the creative action and the processuality as work (Cohen, 2004). In this way, the “,corpoestranho,” is configured as a body in process, boundary and paradoxal body. A rhizomatous body, virtualized and up-to-date (Lévy, 1996) in the scheme of this “Rede de Afetos”, from the relation of the internal and external micro-elements that forms it. Body between “me” and “other”, body in overflow, put in relation to space, time and other bodies.

KEY WORDS: body, body art, training, work in progress, public interventions, artistic performance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - "Estranho, um cara comum". Maceió/Al. 04 de maio de 2005. Foto de Renata Voss	34
Imagem 2 - O performer Jorge Shutze em "Não". Calçadão do comércio. Maceió/Al. 2005. Foto de Flávio Rabelo.....	36
Imagem 3 - "Estranho, um cara comum". Londres/UK. 07 de junho de 2008. Foto de Leandro de Mamam.....	37
Imagem 4 - O performer Shima em "Colapso". Praça da Sé, São Paulo/Sp. 04 de maio de 2009. Foto de Luciana Ferreira.....	39
Imagem 5 - "Guarda Roupa, ou, Estranho, eu não sou..." Encontro entre os performers Shima e Flávio Rabelo. Estação desativada da FEPASA, I Fórum Estadual da Performance, Baurú/Sp. 24 de novembro de 2007. Foto de divulgação do evento.....	43
Imagem 6 - "Sombra Estranha". Av da Paz. Maceió/Al. 13 de dezembro de 2004. Foto de Renata Voss.....	45
Imagem 7 - "Arquipélago nº 1". Com coletivo Arquipélago (Flávio Rabelo, Isabela Santana e João de Ricardo). Fonte desativada da Unicamp. 23 de abril de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	51
Imagem 8 - "Estranho o que vejo do portão azul - ou, o que há no papel em branco". Miguel Pereira/Rj, Drift Project. 13 de dezembro de 2006. Foto de Leandro de Mamam.....	53
Imagem 9 - "Estranho, um cara comum". Londres/UK. 7 de junho de 2008. Fotos de Leandro de Mamam.....	55
Imagem 10 - "Hotel Medea - da meia noite ao amanhecer". Arcola Theatre, Londres/UK. Janeiro-Fevereiro de 2009. Em cena junto com a atriz Persis-Jade Maravala (Medéia). Foto de Ludovic Des Cognets.....	57
Imagem 11 - "Estranho, eu não sou Hamlet". Dias de Vênus. Campinas/Sp. 28 de agosto de 2007. Foto de Renata Voss.....	58

Imagem 12 - "Estranho, eu não sou Hamlet". Drift Project. Campinas/Sp - Córdoba/Espanha. 14 de junho de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	59
Imagem 13 - "Estranho, eu não sou Hamlet". Drift Project. Campinas/Sp - Córdoba/Espanha. 14 de junho de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	59
Imagem 14 - "Arquipélago nº 1". Fonte desativada da Unicamp. Campinas/Sp. 23 de abril de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	60
Imagem 15 - "Estranho, você não é cego". Londres/Uk. 8 de junho de 2008. Foto de Urias de Oliveira.....	61
Imagem 16 - "Estranho, você não é cego". Largo do Rosário. Campinas. 06 de abril de 2009. Foto de Shima.....	61
Imagem 17 - "Estranho, você não é cego". Largo do Rosário. Campinas. 06 de abril de 2009. Foto de Shima.....	62
Imagem 18 - "Estranho, um cara comum". Londres/Uk. 07 de junho de 2008. Foto de Leandro de Mamam.....	63
Imagem 19 - "Sombra Estranha". Projeto Caledoscópio/ Estação Cultura. Campinas/Sp. 15 de abril de 2007. Foto de Emerson Carvalho.....	64
Imagem 20 - "Estranho, você não é cego". Londres/Uk. 20 de junho de 2008. Foto de Urias Oliveira.....	65
Imagem 21 - "Estranho, eu não sou Hamlet". Mostra de dança da Casa do Lago/Unicamp. Campinas/Sp. 28 de setembro de 2007. Foto de Patrik Vezali.....	66
Imagem 22 - "Estranho, eu não sou Hamlet". Com o Coletivo Arquipélago no IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Antoine Mazieres.....	66
Imagem 23 - "Estranho, eu não sou...". CPC Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. 16 de novembro de 2008. Foto de Márcia Shoo.....	67
Imagem 24 - "Estranho, eu não sou...". CPC Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. 16 de novembro de 2008. Foto de Márcia Shoo.....	67
Imagem 25 - "Estranho, eu não sou...". Casa da performer Ludimila Castanheira. Campinas/Sp. 30 de abril de 2009. Foto de Ludimila Castanheira.....	68

Imagem 26 - "Estranho, um cara comum". Londres/Uk. 07 de junho de 2008. Foto de Leandro de Mamam.....	70
Imagem 27 - "Arquipélago Nº 1". Fonte desativada da Unicamp. Campinas/Sp. 23 de abril de 2008. Foto de Antoine Mazieres.....	73
Imagem 28 - Imagem de um morador de rua. São Paulo/Sp. Novembro de 2008. Arquivo do pesquisador.....	75
Imagem 29 - O performer Shima em "Adaptation + Containment". Holanda. 31 de janeiro de 2008. Foto de Laertes Ramos.....	77
Imagem 30 - Workshop projeto "Hotel Medea- da meia noite ao amanhecer". Platô de Vera Cruz. Miguel Pereira/Rj. Setembro de 2007. Foto de Jorge Lopes Ramos.....	80
Imagem 31 - Workshop projeto "Hotel Medea- da meia noite ao amanhecer". Centro Popular de Conspiração Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. Setembro de 2007. Foto de Samara Zuckoski.....	82
Imagem 32 - Workshop projeto "Hotel Medea- da meia noite ao amanhecer". Platô de Vera Cruz. Miguel Pereira/Rj. Setembro de 2007. Foto de Jorge Lopes Ramos.....	82
Imagem 33 - "Em Branco". Cooperativa de Performance. Penedo/Al. Julho de 2005. Foto de Fernando Arthur.....	86
Imagem 34 - "Chão de Graça ou Poço da Pedra". Cooperativa de Performance. Fundação Pierre Chalita. Maceió/Al. 2003.....	89
Imagem 35 - "Chão de Graça ou Poço da Pedra". Cooperativa de Performance. Fundação Pierre Chalita. Maceió/Al. 2003.....	92
Imagem 36 - O morador de rua Coruripe. Arquivo do pesquisador. Maceió/Al. 2003.....	95
Imagem 37 - Imagem de um morador de rua. São Paulo/Sp. Novembro de 2008. Arquivo do pesquisador.....	97
Imagem 38 - Imagem de um morador de rua. Londres/Uk. Junho de 2008. Arquivo do pesquisador.....	100

Imagem 39 - “Estranho, um cara comum”. Maceió/Al. 04 de maio de 2005. Foto de Renata Voss.....	103
Imagem 40 - Imagem do Ken Kan 1 - caderno do pesquisador.....	105
Imagem 41 - Imagem do Ken Kan 1 - caderno do pesquisador.....	106
Imagem 42 - Imagem do Ken Kan 1 - caderno do pesquisador.....	107
Imagem 43 - O performer Shima em “Labor adicto II SPO01”. São Paulo/Sp. 16 de março de 2008. Foto de Ricardo Teles.....	110
Imagem 44 - “Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	110
Imagem 45 - “Estranho, você não é cego”. Stratford Station. Londres/Uk. 20 de junho de 2008. Foto de Leandro de Mamam.....	113
Imagem 46 - “Arquipélago nº 1”. Coletivo Arquipélago. Fonte desativada Unicamp. Campinas/Sp.23 de abril de 2008. Foto de Antoine Mazieres.....	120
Imagem 47 - “Estranho, você não é cego”. Largo do Rosário. Campinas/Sp. 06 de abril de 2009. Foto de Shima.....	122
Imagem 48 - “Estranho, eu não sou Hamlet”. Imagens para Drift Project Espanha. Casa do artista. Campinas/Sp. 14 de julho de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	124
Imagem 49 - “Arquipélago nº 1”. Coletivo Arquipélago. Fonte desativada Unicamp. Campinas/Sp. 23 de abril de 2008. Foto de Antoine Mazieres.....	126
Imagem 50 - “Estranho, eu não sou Hamlet”. Imagens para Drift Project Espanha. Casa do artista. Campinas/Sp. 14 de julho de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	129
Imagem 51 - “Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	136
Imagem 52 - “Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	137

Imagem 53 - “Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.....	137
Imagem 54 - “Estranho, eu não sou... Lud”. Casa da performer Ludmila Catanheira. Campinas/Sp. 30 de abril de 2009. Foto de Ludmila Castanheira....	140
Imagem 55 - A performer Valéria Nunes em "Burka das Calçadas". Maceió/Al. 14 de dezembro de 2004. Foto de Ana Glafira.....	185
Imagem 56 - A performer Valéria Nunes em "Burka das Calçadas". Maceió/Al. 14 de dezembro de 2004. Foto de Renata Voss.....	185
Imagem 57 - A “Sombra estranha” sendo seguida pelo performer Glauber Xavier e sua “La Ursa Elétrica”. Maceió/Al. 14 de dezembro de 2004. Foto de Ana Glafira.....	186
Imagem 58 - "Desenho do Desejo". Juazeiro/Ce. 2004. Foto de Glauber Xavier.....	187
Imagem 59 - "Desenho do Desejo". Maceió/Al. 2004. Foto de Glauber Xavier.....	187
Imagem 60 - “Desenho do Desejo”. Maceió/Al. 2004. Foto de Glauber Xavier....	188
Imagem 61 - “Desenho do Desejo”. Juazeiro/Ce. 2004. Foto de Glauber Xavier.....	188
Imagem 62 - <i>Drift Project</i> Brasil. Sede do Grupo Moitará. Rio de Janeiro/Rj. Dezembro de 2006. Foto de Leandro de Mamam.....	189
Imagem 63 - <i>Drift Project</i> Brasil. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. Dezembro de 2006. Foto de Leandro de Mamam.....	190
Imagem 64 - <i>Drift Project</i> Espanha. Casa do artista. Barão Geraldo. Campinas/Sp. Foto de Patrik Vezali.....	191
Imagem 65 - <i>Drift Project</i> Brasil. Platô em Vera Cruz. Miguel Pereira/Rj. Dezembro de 2006. Foto de Leandro de Mamam.....	198

Imagem 66 - Mostra do processo do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. 17 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.....	202
Imagem 67 - <i>Workshop</i> do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Platô em Vera Cruz. Miguel Pereira/Rj. Amanhecer de 16 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.....	203
Imagem 68 - <i>Workshop</i> do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Sede do Lume Teatro. Campinas/Sp. Madrugada 03 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.....	204
Imagem 69 - <i>Workshop</i> do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Sede do Lume Teatro. Campinas/Sp. Madrugada 03 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.....	204
Imagem 70 - “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Em cena com a atriz Persis Jade Maravalla. Foto de Ludvic Des Cognets.....	205
Imagem 71 - “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.....	206
Imagem 72 - “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.....	206
Imagem 73 - “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.....	207
Imagem 74 - “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.....	207

SUMÁRIO

Introdução - A tessitura do invisível: emaranhado de um corpo perdido.....	23
Antes do começo, considerações em primeira pessoas.....	23
As linhas do corpo em relação.....	27
1º Capítulo: Rede de Afetos – a trama rizomática do corpo no tempo e no espaço.....	33
1.1 - Linhas dos afetos conceituais.....	38
1.2 - Linhas dos afetos criativos.....	52
2º Capítulo: Um corpo em processo.....	69
2.1 – Procedimentos entre arte-vida: encontros no limite intensivo.....	79
2.2 – Ajuste do Olho da rua.....	85
3º Capítulo: Paradoxos da ação performática.....	109
3.1 - Encontro na beira do abismo: a performance como território de ação.....	111
3.2 – O encontro com Hamlet.....	124
Considerações finais sobre o “,corpoestranho,”	145

Apêndice: eu, o meu umbigo e o meu olho vesgo.....	151
Referências Bibliográficas.....	159
Anexos.....	165
Anexo 1 - Transcrição do vídeo documentário “Estranho um cara comum” dirigido e editado por Glauber Xavier (Saudáveis Subversivos), sobre a performance homônima de Flávio Rabelo.....	165
Anexo 2 - Performances realizadas durante a pesquisa.....	175
Anexo 3 - Associação Artística Saudáveis Subversivos.....	182
Anexo 4 - Cooperativa de Performance	184
Anexo 5 - <i>Drift Project</i> - Processos de co-criação à deriva.....	189
Anexo 6 - Zecora Ura Theatre Network.....	200
Anexo 7 - Projeto “Hotel Medea, da meia noite ao amanhecer”	202
anexo 8 - Roteiro de “Abstract3F28Hamlet”	211

Introdução - A tessitura do invisível: emaranhado de um corpo perdido.

Antes do começo, considerações em primeira pessoa:

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despessoalizo a ponto de não ter meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.
Clarice Lispector

Se faço algo visível para algo invisível, então algo invisível torna-se visível.
Marina Abramovic

Quando penso onde tudo isto começou e quantos foram os encontros que influenciaram os rumos do processo de criação em análise e reflexão nesta pesquisa, sinto uma grande dificuldade de demarcar com precisão os limites desta trajetória. Sempre acho “algo”, ou um “alguém” que abre ainda a mais a rede de conexões onde esta pesquisa se insere. E assim, como este corpo perdido 'entre', percebo que realizar esta pesquisa é, de uma forma geral, um grande exercício de articulação e escolhas, tanto no que se refere aos conceitos e aos procedimentos práticos do corpo-em-arte, quanto aos outros artistas e coletivos envolvidos nesta rede de influências e contágios - na Rede de Afetos. Até no plano das relações pessoais e cotidianas se fez necessário uma rearticulação constante e uma série de escolhas precisaram ser tomadas¹. Às vezes, sinto-me atualizando um labirinto de desejos, afetos e imagens bem antigas; vejo-me, por exemplo, criança no quintal da casa de minha avó Bela, querendo ser invisível para poder circular

¹Visto todos os deslocamentos tempo-espaciais que a pesquisa tem gerado. A pesquisa teve sua fase inicial realizada em Alagoas em 2004 e agora acontece entre São Paulo, Rio de Janeiro e Londres.

livremente e olhar tudo.

Será que o que me move ainda é a vontade de olhar ou de ser olhado? O que cativa meu olhar? Como me afeto pelo que olho? Como reajo ao que me afeta? Como tudo isto constrói o que acho que sou e faço no mundo? Estas dúvidas acionaram linhas importantes na trama do corpo em processo.

Lembro que havia esta vontade de olhar o mundo, a fome no olhar que ainda me move com muita intensidade, atrelada a um desejo de estar em fluxo, de caminhar. Uma vontade de andar gerada por este olho curioso. E ainda uma atração pela possibilidade de não ser visto, de uma “não existência” possível gerada por uma invisibilidade de super poderes infantis. Vale perceber como a noção de existência já estava (e possivelmente ainda está) atrelada à visibilidade de meu corpo pelo(s) outro(s): querer “não existir” era querer ser invisível; existir era ser visto pelo outro. Havia também a atração pelo vazio da “não existência”, um desejo de sumir por períodos, mesmo que curtos, quando fosse necessário ou conveniente. Dizendo de outra maneira, um desejo de deixar de ser alguma coisa específica para poder ser todas.

Acredito que essas questões referentes ao “olhar e ser olhado” são linhas importantes na reflexão e na prática de artistas de teatro, dança, circo, ópera ou performance. Sabemos todos que as artes cênicas se caracterizam exatamente como o espaço/tempo criado para ser ver algo. Por mais que os limites do que possa vir a ser este algo a ser visto já tenham sido totalmente borrados, ou ainda quando agimos mais próximos do sentido do rito, da experiência gerada, compartilhada, não de um produto a ser apresentado; mesmo assim, pensando o corpo em artes cênicas, é necessário problematizar a relação entre o que é olhado ou não.

Assim, sobre que olhar mesmo estou falando? O que cabe ao corpo do ator em cena no momento da ação? O que ele revela e o que esconde? Como

esse corpo é capaz de acionar a conexão (in)visível entre as materialidades envolvidas no fenômeno? Como transformar em fluxo de relação o tempo e o espaço? Essas perguntas são geradoras dos fluxos e refluxos das ações teórico-práticas que se articulam nesta pesquisa; elas me colocam a caminhar.

Aos quatro anos fugi de casa com um amigo para procurar pedras que ajudariam em nossa brincadeira; depois de horas perdidos em terrenos baldios, achamos a mar e, no sentido contrário, a referência – uma torre - que nos levaria de volta ao nosso quintal. É neste lugar que hoje me vejo artista, entre o mar e o quintal de minha infância. Entre todas as voltas possíveis de um quintal e a imensidão agitada de um mar azul. E não estou sozinho neste lugar; há um outro ao meu lado.

Ao refletir sobre este lugar da arte em minha vida, encontro e diálogo com Antonin Artaud e sua proposta de teatro como reconciliação filosófica com o “devir”, como local de passagem das idéias em coisas, ou ainda, local onde o homem se coloca ele próprio “em passagem”, reencontra e enfrenta seu destino. Em suas palavras: “parece ainda, e é de uma vontade assim que surgiu o teatro, que ele só deve fazer o homem e seus apetites intervirem na medida e sob o ângulo em que magneticamente ele se encontra com seu destino. Não para submeter-se a esse destino, mas para enfrentá-lo” (Artaud, 2006, p. 128).

Apesar dos riscos inerentes ao tipo de “escolha”, talvez fosse melhor falar de atração, é assim que esta pesquisa se estabelece; buscarei percorrer esse território “entre” também neste memorial reflexivo sobre os paradoxos dos procedimentos criativos processuais em busca de um corpo-em-arte, experimentado no território da performance artística. Assumo esta escrita também como um ato de criação, em si uma ação performática incluída na rede que compõe esta pesquisa/obra em processo.

Ajo desta maneira também por acreditar que a construção do saber sobre determinado assunto implica gerar experiências de relações – quanto mais

coletivas, profundas e duradouras melhor - com este assunto. Esta pesquisa nasce, também, da vontade de intensificar as relações com meu próprio corpo, colocado em estado limite e na busca por suas fronteiras específicas, desafiado para além de suas potencialidades fisiológicas, reinventado, transformado em matéria criativa.

Inspirado e protegido por Hermes, deus dos viajantes que ultrapassam os limites e o responsável por acompanhar as almas nas passagens entre os mundos, me aventuro a percorrer este desafio entre as práticas e os conteúdos, as ficções e as realidades, as memórias e as invenções, o público e o privado; enfim, entre a vida e a arte. Buscando, inclusive, evitar estes dualismos enquanto pontos estáticos, e, ao contrário, transitando entre eles na medida das potencialidades criativas atualizadas em toda liberdade possível. Entretanto, “não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (Artaud, 2006, p.89). Nos resta, talvez, assumir também esse paradoxo e seguir andando para ampliar o lugar “entre”, no qual os múltiplos e os devires podem se revelar.

As linhas do corpo em relação: em busca da potência rizomática

O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual '*queremos fazer aquilo*', mas '*desistimos de não fazê-lo*'.
Jerzy Grotowski

O teatro refaz o elo possível entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.

Antonin Artaud

As linhas dos conceitos e procedimentos criativos que compõem a trama desta pesquisa em processo são acessados em vias de mão dupla, num imbricamento em fluxo constante e justaposição de camadas, nas quais as pequenas partes envolvidas se retroalimentam e influenciam-se constantemente. Este cruzamento de linhas teóricas e práticas foi adotado como um pressuposto de nosso caminho, como o procedimento base de toda a pesquisa e está relacionado:

1. à forma rizomática e processual de criação da experiência;
2. à aceitação dos paradoxos como criador de uma zona de fronteira para o corpo-em-arte;
3. à condição sujeito/objeto envolvidos na pesquisa em busca de uma possível pedagogia pessoal de criação.

Destacamos que esses três fatores estão relacionados entre si; assim, os paradoxos dos procedimentos estudados (pedagogia pessoal em processo), passam a existir dentro de um movimento rizomático e processual de influências com outros artistas, coletivos e pesquisadores, e são articulados pelo corpo do artista-pesquisador em reflexão criativa. Utilizaremos o termo “Rede de Afeto”

como uma imagem-metáfora dessa forma rizomática e processual de criação nesta pesquisa artística. Traçaremos essa Rede de Afetos durante todo este texto, mas, a abordagem conceitual será o foco da articulação no primeiro capítulo dessa dissertação, atrelada, principalmente, à noção de rizoma nos filósofos franceses pós-estruturalistas Deleuze e Guatarri (1995) e à noção de obra em processo, *work in process*, encontrada em Renato Cohen (2004).

A busca por essas fronteiras não é algo novo nas artes, parece mesmo que esta imagem da fronteira sempre foi, ao menos, uma metáfora do estado de arte. Esse velho hábito ainda é um desafio atraente, principalmente, quando pensamos na produção das artes cênicas contemporâneas. Podemos apontar, inclusive, que a relação paradoxal - este desejo de fronteira, os cruzamentos entre teoria e prática - é uma das características mais freqüentes desde as vanguardas artísticas do início do século XX; sendo cada vez mais comum nos meios acadêmicos e centros de pesquisa em arte. Observemos, então, que:

O vínculo entre teoria – práxis caracteriza as vanguardas. Não podemos analisá-las estritamente como um estilo, como uma 'prática artística', desconsiderando as postulações teóricas elaboradas por esses artistas em seus manifestos e textos [...] Entre as vanguardas estes dois domínios – o teórico-filosófico e o do fazer artístico – não são apenas correlatos como em outros momentos da História da Arte, mas urdidos numa relação de complementaridade mútua e ambos elaborados pelos próprios artistas de vanguarda (Moreira, 1996, p. 170).

Esse entrelaçamento processual, rizomático e paradoxal entre as teorias e as práticas em desenvolvimento, mais que uma opção, é a aceitação de uma tendência que lentamente foi se instaurando em nosso processo criativo e que se intensifica nesta pesquisa de mestrado, sendo, em si, a primeira linha de força de nossa reflexão. Falamos das linhas de forças, ou dos *leitmotiv*², como

² “O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor,

possíveis âncoras do processo experimentado via *work in process*, obra em processo:

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. O uso de linhas de força (*leitmotive* criativos, narrativas) de 'irracionalidades', a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem (Cohen, 2004, p. 1-2).

Para iniciar a reflexão sobre a segunda linha de força de nossa pesquisa, será preciso retomar as citações do início desta sessão. As citações de Artaud e Grotowski apontam para os paradoxos possíveis que atravessam o corpo-em-arte. Optamos por começar a destrinchar o emaranhado que envolve o corpo em questão chamando para conversa estes dois grandes nomes das artes cênicas, pois, entre outras tantas razões possíveis, eles nos desafiam a caminhar pelos limites do que não entendemos. E quando dizemos “entender”, nos referimos rizomaticamente ao que o corpo em sua totalidade pode ser em ação artística, e não apenas a um entendimento racional do que estas palavras significam. Assim, quando dizemos aqui que caminhamos pelos limites do que não entendemos, estamos nos referindo aos limites do próprio corpo em estado de criação; corpo duplicado, multiplicado, instalado, picotado, colado, negado, virtualizado... Corpo “entre”. Corpo sujeito-objeto projetado para fora e para dentro, aberto e em relação com os outros corpos, o espaço e o tempo que o atravessam. Corpo performático multi-relacional; corpo estranho.

dando conta de diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa. Adotaremos a tradução 'linha de força', que acrescenta à idéia vetorial um sentido de fisicalidade” (Cohen, 2004, p. 25)

Entretanto, como gerar no corpo o estado interno de prontidão proposto por Grotowski? Como ser em ação o corpo que refaz o elo “entre o que é e o que não é”? Como criar a corporeidade performática multi-relacional?

O corpo em ação é, desta forma, a segunda linha de força em nossa reflexão. Talvez fosse ainda melhor afirmar que o corpo está na crise da ação. Agir ou não agir? Questiona-se o corpo; e a cada dúvida sanada, a cada nó desfeito, vários outros questionamentos se revelam. Agir, mas, como agir? Os paradoxos criativos do corpo-em-arte, bem como seus procedimentos, serão analisados e refletidos no segundo capítulo, no diálogo com algumas conceituações propostas por Renato Ferracini³ (2006). Utilizamos suas reflexões sobre os procedimentos de trabalho do ator/bailarino/performer para habitar o corpo em estado de ação, visto como um corpo também “entre”, como corpo fronteira, corpo nômade, “corpo subjétil”. Interessam as perspectivas de aceitação e potencialização dos paradoxos criativos do corpo – atrelada a noção de micro-percepções - como um possível criador/ativador da zona de fronteira. Para entender a idéia de “fronteira”, encontramos em Ferracini (2006) a definição de que:

Fronteira é um espaço de vizinhança no qual não há síntese

3 Renato Ferracini é o orientador dessa pesquisa. Ele possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador colaborador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e atua teórica e praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. Atualmente é professor e orientador da pós-graduação em Artes da UNICAMP e ministrou aulas na pós-graduação - como professor convidado - na USP, UFPB (especialização), FURB (especialização) e Universidade de Évora (Portugal). Coordenou o projeto Jovem-Pesquisador da FAPESP "Aspectos Orgânicos na Dramaturgia de Ator": um projeto inter institucional entre LUME UNICAMP - LINCE USP. Possui três livros publicados: "A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator" (Editora da UNICAMP e FAPESP - 2001), "Café com Queijo: Corpos em Criação" (HUCITEC e FAPESP - 2006) e "Corpos em Fuga, Corpos em Arte - ORG" (HUCITEC e FAPESP - 2006). É editor da Revista do LUME e possui artigos publicados nos principais periódicos de teatro e artes cênicas do Brasil. Atualmente é vice-coordenador do GT Territórios e Fronteiras da ABRACE. Apresentou espetáculos e ministrou workshops, palestras, debates, demonstrações técnicas e pesquisas de campo sobre o trabalho desenvolvido no LUME em muitas cidades do Brasil. No exterior realizou esses mesmos trabalhos como pesquisador convidado em eventos nos seguintes países: Dinamarca, Noruega, Egito, Israel, Equador, Bolívia, México, EUA, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Escócia, Portugal e Coréia do Sul.

entre dois elementos que geram um ponto-estático que deve ser – novamente - negado para que outra síntese aconteça, mas, sim, experiências entre duas ou mais partículas ou ações ou afetos em velocidade que criam potências. É por isso que não há dialética ou evolução ou teleologia na fronteira, mas potências de multiplicidades das quais nascem turbilhões, fissuras, involuções, quebras, rizomas, potências, velocidades e até mesmo, e também, sínteses. Assim fronteira é um espaço de criação, recriação e conflitos. Território de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, ação, potência, devir, velocidade.

A outra linha de força, em nossa reflexão criativa, é a que problematiza o espaço no qual esta pesquisa se situa: o território de fronteira da performance artística. Essa linha será traçada em nosso terceiro capítulo. Para habitar esse espaço “entre”, de manifestações tão díspares e controversas, foi importante o contato com às idéias de pesquisadores como Patrice Pavis (1999), Jorge Glusberg (1987), RoseLee Golberg (2006), Fernando Villar⁴ (2001; 2003) e Renato Cohen⁵ (1989). Tanto no sentido dos conceitos ação/tempo/espaço e ao papel do corpo no acontecimento, quanto nos aspectos transdisciplinares, coletivos dessa linguagem. Assim, nas relações rizomáticas entre essas linhas, o desenvolvimento da pesquisa está relacionado à criação, execução, documentação, reflexão e análise da série de performances em processo intituladas “,CorpoEstranho,”.

4 Fernando Villar é co-orientador desta pesquisa. Ele é autor, diretor, encenador e performer com trabalhos associados a diversos grupos, aristas e instituições das Américas e Europa. Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Brasília.

5 Renato Cohen além de ser um dos mais respeitados estudiosos e teórico brasileiros de performance, foi também um artista multimídia com vasta produção em teatro, dança, instalações e artes plásticas. Faleceu em 2003, aos 47 anos.

1º Capítulo: Rede de Afetos - a Trama rizomática do corpo no tempo e no espaço.

Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.
Deleuze e Guatarri

Existe essa linha, essa superfície fronteira a alguma distância diante de mim, onde se realiza a mudança eu-outrem, outrem-eu.
Merleau Ponty

Neste primeiro capítulo, as linhas de reflexão passam por nossos procedimentos gerais de busca de um corpo-em-arte, problematizado, nesta pesquisa, na fronteira invisível ao olho nu na qual, em transbordamento, já não somos mais nós mesmos. Corpo em devir, em eterno fluxo de transformação gerado pelos encontros e acasos do próprio processo.

Esta reflexão será articulada a partir dos desdobramentos relacionados à criação e execuções da primeira performance artística da série “,corpoestranho,”; a performance intitulada: “Estranho, um cara comum”⁶, realizada pela primeira vez no dia 4 de maio de 2005, em Maceió/Alagoas⁷. A problematização da performance artística enquanto território desta pesquisa será o foco mais detalhadamente tratado no terceiro capítulo desta dissertação, mas não podemos perder de vista que estes procedimentos problematizados neste

6 No link <http://br.video.yahoo.com/watch/801112/3366924> é possível se assistir ao vídeo dirigido pelo artista multimídia alagoano Glauber Xavier a partir dos materiais desta performance. Glauber Xavier é o criador dos Saudáveis Subversivos. Voltaremos a falar deste coletivo artístico ainda neste capítulo. Ver também no anexo 1, a transcrição deste vídeo.

7 Para ver as datas, os locais e as durações de todas as performances relacionadas ao processo de criação da série “,corpoestranho,” em ordem cronológica, ver anexo 2 - Lista das performances realizadas.

primeiro capítulo são executados pelo corpo do *performer* em processo criativo. Como esta pesquisa acontece no território da performance artística, optamos por nos referir ao longo do texto ao corpo do *performer*, mas sempre se poderá transpor a leitura para o corpo do ator ou bailarino. Para os interesses desta pesquisa, o corpo que age (*performer*) é, em potência, o mesmo corpo que dança (bailarino) ou atua (ator). Corpo em processo, assim como será tratado no segundo capítulo, na busca de sua potência gerada pela articulação desses procedimentos, pelo seu possível conjunto de práticas. Práticas executadas no território da arte, mesmo que esse território seja visto como um espaço “entre” e que se misture com o cotidiano. Desta maneira, quando iniciamos os procedimentos deste corpo em processo já estamos refletindo algumas características do terreno da performance artística na qual o corpo age.



O intuito aqui é atrelar a noção de arte ao conceito performance, na medida das muitas possibilidades semânticas que essa palavra oferece. Quando falamos performance, devemos ter em mente o que estamos tratando por performance artística; mesmo quando a palavra artística estiver escondida por questões do próprio fluxo do texto. Como tudo está em relação, vale destacar que,

em nosso processo criativo, a atitude de esconder o que poderia haver de mais descaradamente artístico nos acontecimentos, foi também um nó a ser desatado. Nas performances realizadas, também por se buscar outros fluxos entre os corpos, optou-se, na maioria dos casos, em esconder a “arte” e focar-se na ação e sua micro-articulação interna. Em outras palavras, não trabalhamos a noção de arte restritamente vinculada ao consumo de algum produto ou ao deleite visual de um corpo que executa suas habilidades e sim tratamo-a pela perspectiva da arte como um encontro potencial entre corpos. Trabalhamos as performances da pesquisa na perspectiva do “fazer junto”, da ação coletiva e do encontro, assim, o artista é apenas uma das linhas que compõem a trama do acontecimento. Performances que surgem da observação e apropriação de rituais e ações do cotidiano, reorganizadas no tempo e no espaço.

Essa forma de ver e de relacionar-se com a arte tem uma longa herança, constantemente revista e atualizada por artistas ligados à performance artística. Voltaremos a esses pontos mais adiante, no momento, precisamos esclarecer quais procedimentos do corpo-em-arte serão problematizados nesta perspectiva. Optamos, nesta articulação reflexiva, por seguir possíveis linhas no espaço-tempo das performances executadas durante esta pesquisa. Assumindo-se o tom de um memorial reflexivo, no qual o artista e o pesquisador habitam o mesmo corpo em reflexão, mas ao:

falar em nome próprio, buscando um paradigma particular, dentro de um contexto particular, para uma proposta também particular, não é cantar uma individualidade, mas é o oposto disso: é falar buscando um imenso exercício de se abrir às suas próprias questões, certezas, medos, tristezas, alegrias, confusões, dúvidas, desesperos, perguntas e possíveis respostas previamente articuladas em correlação a esses mesmos elementos agenciados pelos “outros” e que perpassam à frente, às costas e ao lado dos agenciamentos pessoais criados por nós mesmos (Ferracini, 2006, p. 53-54).

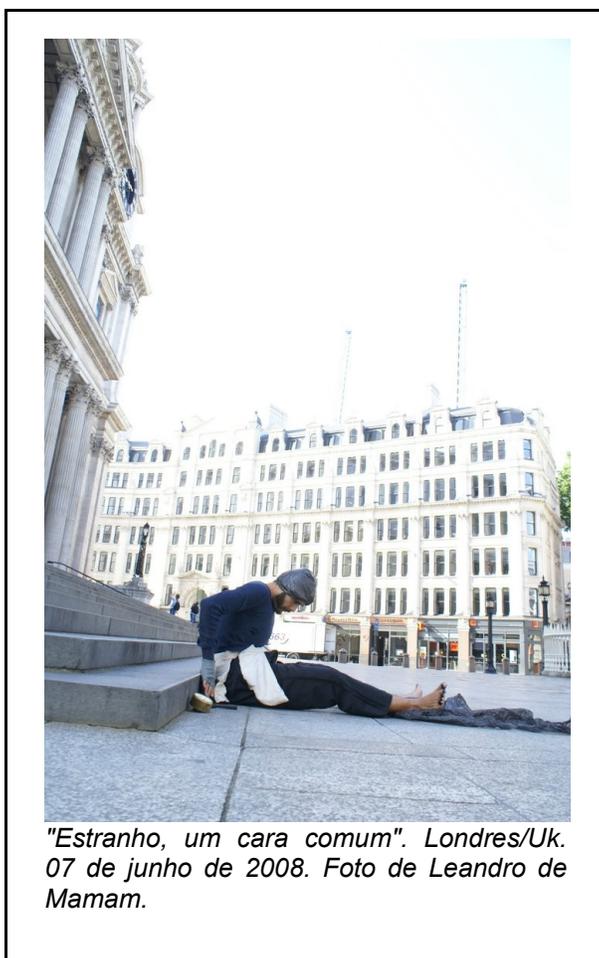
Assim, ao mesmo tempo, damos destaque também aos encontros geradores das performances, visto que esse corpo só existe nessa perspectiva: nesse espaço entre eu-outrem, outrem-eu. Essa é uma postura adotada em todas as camadas do processo criativo e neste texto também seguiremos esse princípio como fio condutor da reflexão. A trama desta reflexão se cria em função dos encontros que tecem o que chamamos de “Rede de Afetos” da pesquisa; formada pelos nós invisíveis das influências, dos interesses em comum, das paixões, das posturas éticas e opções estéticas de artistas interessados em trocas e agenciamentos realizados pelo corpo-em-arte. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze e Guatarri 1995(1), p. 16).



O performer Jorge Shutze em "Não". Calçada do comércio. Maceió/Al. 2005. Foto de Flávio Rabelo.

Enquanto multiplicidade conectada, para articular esta reflexão, seguiremos pelos encontros realizados pelo corpo-em-arte. Como os múltiplos afetos não surgem em linhas retas e paralelas, mas por linhas que se cruzam e reorganizam-se em movimento contínuo, em “linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (Deleuze e Guatarri

1995(1), p. 10), não se deve, portanto, esperar encontrar aqui necessariamente uma ordem cronológica dos fatos ou das imagens. Por mais que em alguns momentos seja possível identificar certa cronologia, o que há de fato é um jogo onde o tempo e o espaço que atravessam os acontecimentos são elementos também em fluxo. Organizados em função desta problematização de alguns conceitos relacionados aos procedimentos do corpo-em-arte; vivido e experimentado no território da performance artística enquanto linguagem. É interessante supor que o leitor também executa o seu jogo pessoal em sua relação com este texto e suas imagens, criando, também, sua trama pessoal.



*"Estranho, um cara comum". Londres/UK.
07 de junho de 2008. Foto de Leandro de Mamam.*

1.1 – Linhas dos Afetos conceituais.

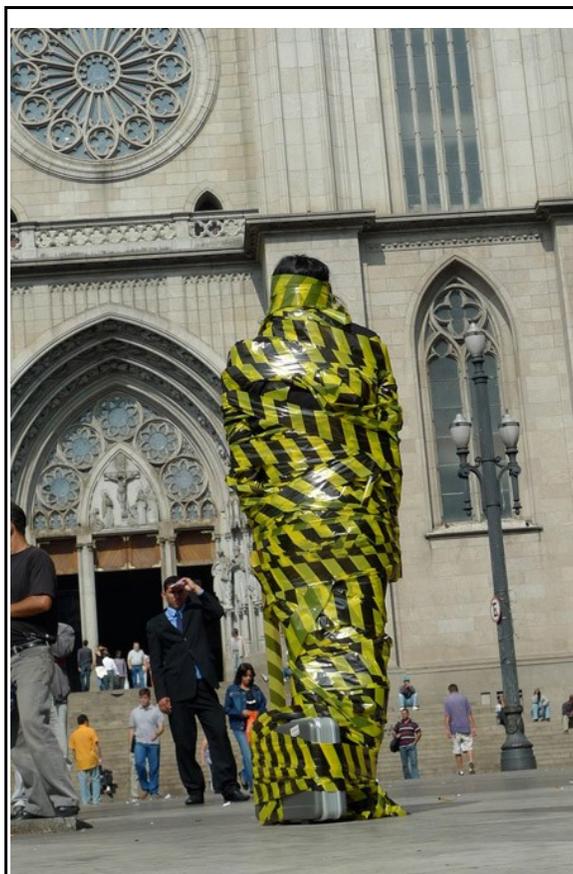
No sentido de revelar a trama conceitual de nosso processo, é necessário, inicialmente, apresentar a idéia de rizoma (Cf. Deleuze; Guatarri, 1995), ou do pensamento rizomático enquanto modelo de realização, tanto para falar dos procedimentos deste corpo-em-arte (visto em si também como um rizoma), quanto para tratar sobre a forma como falaremos desse corpo. Como a trama desta escrita se desenvolve: também vista como um corpo agenciado rizomaticamente.

Para pensar em rizoma é aconselhável uma mudança radical de duas posturas muito comuns em nossa forma de agir. Precisamos, por um lado, assumir os paradoxos gerados pelo fluxo de acontecimentos e também, por outro, diluir a relação dualista de causa/efeito entre os acontecimentos em jogo. Esses dois lados estão em si conectados, visto que, para se assumir os paradoxos é necessário tentar fugir dos dualismos e, na busca por fugir das dualidades, precisamos aceitar e até mesmo criar, pressionar o surgimento dos paradoxos, no lugar de tentar solucioná-los, como de costume somos tentados a fazer. Em nosso processo, os paradoxos são um grande ativador de forças que ajudaram a criar o corpo-em-arte, ativando a zona de fronteira rizomática.

No rizoma, estabelecemos relações que não cabem dentro a forma dualista de ver as coisas. Segundo Deleuze e Guatarri (1995, p.16): “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” que se articulam num movimento constante.

Assim, os paradoxos entre o público e o privado, o dentro e o fora, o eu e o outro, a teoria e a prática são vetores que se afetam e se transformam mutuamente na zona rizomática, “criando um mesmo organismo vivo, no qual um depende do outro, perpassa o outro, atravessa o outro em diagonal gerando não pontos fixados com ferro e cimento, mas pequenas lufadas de vento jogadas nas montanhas, pequenos barcos frágeis de papel jogados na água.” (Ferracini, 2007,

p. 57-58).



O performer Shima em "Colapso". Praça da Sé, São Paulo/Sp. 04 de maio de 2009. Foto de Luciana Ferreira.

É preciso destacar que as mudanças de postura continuam sendo um dos grandes desafios e aprendizados desta pesquisa; pois, o exercício de se deixar levar assim como um “frágil barco de papel”, requer uma prática constante na qual as perguntas acabam se transformando em respostas a partir do próprio “se deixar levar”. Referimos-nos tanto ao trabalho prático do corpo em ação nas *performances artísticas* realizadas, quanto ao momento de escrita desta dissertação. Em todas as camadas há a busca constante pelo corpo em processo, só revelado na própria ação e em seu *continuum* poder transformador. Também

nos deparamos com os riscos e dificuldades, revelados ao assumir esta postura.

Encontramos o conceito de rizoma relacionado à pesquisa de doutorado do ator e pesquisador Renato Ferracini, a partir de suas leituras dos filósofos pós-estruturalistas Deleuze e Guatarri (1995), também consultados e já citados nesta pesquisa. Ferracini (2006) faz várias apropriações conceituais de algumas obras desses filósofos para discorrer a respeito do corpo-em-arte. Problematizado, a partir de sua prática no Lume teatro, como o corpo 'entre' paradoxos, transversal, não dicotômico, corpo subjétil. No segundo capítulo, problematizaremos o corpo-em-arte a partir da conceituação proposta por Ferracini⁸ (2006), no momento é importante esclarecer que o corpo subjétil:

não é somente uma ação, nem somente um corpo, muito menos uma personagem; ele é um estado “entre” todos os elementos que o compõe, um “entre” ator e espectador, um “entre” não pontualizável, não localizável, apenas um “entre” de partículas em velocidades infinitas que se cruzam e entrecruzam, zona de devir, de potência, de contágio, de aliança. Zona total de contaminação, de peste. Sim, peste: e como Artaud sonhou, gritou e berrou com isso de uma forma aparentemente solitária! (p. 202).

O termo subjétil foi supostamente criado por Artaud numa carta enviada ao seu médico, relacionado a um desenho feito por ele. Ferracini (2006) encontra o termo no livro de Derrida “Enlouquecer o Subjétil” e explica que o termo se refere:

(...) aquilo que está no espaço entre o sujeito e o objeto. Não é um nem outro, mas ocupa o espaço 'entre'. Outra questão

⁸ Precisamos esclarecer que, mesmo correndo os risco de problematizar nossos conteúdos tendo como base a produção de apenas um autor, optamos ao londo da pesquisa em construir nossa reflexão conceitual sobre o corpo-em-arte em diálogo com a pesquisa de Renato Ferracini, tanto pela complexidade conceitual atrelada a pesquisa de Ferracini, em seus atravessamentos dentro e fora do território da arte, quanto, sobretudo, pela proximidade com o pesquisador durante esses últimos anos.

é que essa palavra *subjéttil* pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficará mais claro adiante, também se auto-atinge (Ferracini, 2006, p. 86).

Na nossa reflexão utilizaremos, principalmente, as noções de “Corpo sem Orgão (CsO)”, de “Devir”, de “Campo de Imanência” e de “acontecimento”, todas elas analisadas por Ferracini (2006) para falar do corpo subjéttil. Nós que também compõem a trama rizomática em processo. Para falar em rizoma e nos procedimentos do corpo subjéttil, visto e abordado rizomaticamente, será preciso refletir um pouco sobre esses conceitos.

Segundo Deleuze (2000, p. 57), o conceito de acontecimento “por si mesmo é problemático e problematizante”, portanto paradoxal, pois, não podemos falar sobre esse conceito “a não ser nos problemas cujas condições determinam. Não se pode falar dos acontecimentos senão como singularidades que se desenrolam em um campo problemático e na vizinhança das quais se organizam as soluções” (Deleuze, 2000, p. 59). Percebemos que o acontecimento está também na zona de fluxo entre as singularidades e as forças que o atravessam, contaminando-o. “É por isso que não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal” (Deleuze, 2000, p. 155).

Quando pensamos e agimos nos procedimentos do território da *performance* artística através da trama de nossa Rede de Afetos, estamos buscando acontecimentos no sentido deleuziano; nos quais, o corpo-em-arte, corpo subjéttil, coloca-se processualmente aberto as vizinhanças e aos encontros e é, em si, o nó problemático/problematizante entre o singular e coletivo.

O acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas difere em natureza daquilo de

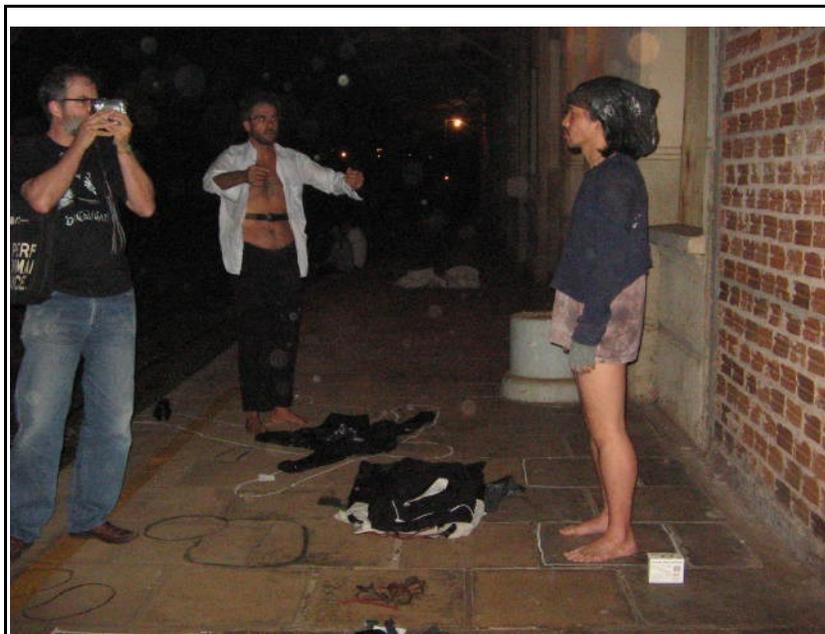
que resulta. Assim ele se atribui aos corpos, aos estados das coisas, mas não como uma qualidade física: somente como um *atributo* muito especial, dialético ou antes noemático, incorporal. Este atributo não existe fora da proposição que o exprime. Mas difere em natureza em sua expressão (Deleuze, 2000, p. 188).

Assim, “o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 2000, p. 152). Os “acidentes” estão, pois, nas camadas de nossas macro-percepções, pois temos a tendência de perceber as coisas e os fatos isolados uns dos outros, através de suas funções e objetivos mais claramente definidos. Os “acidentes” seriam, na perspectiva deleuziana, tudo aquilo que acontece ao nosso redor, os fatos que nos cercam; o que no senso comum, justamente, é chamado de acontecimento. Os acontecimentos, no sentido deleuziano, ocorrem nas camadas virtuais micro-perceptivas, na zona de potência criativa da vida, na qual as funções, objetivos e limites estão esfumaçados, hibridizados; em contágio e vizinhança. Tudo está em fluxo, em devir na “fronteira entre as proposições e as coisas” (Deleuze, 2000, p. 23).

A noção da processualidade “entre” dos acontecimentos está presente na idéia de CsO como apresentada por Deleuze e Guatarri (1995) no texto “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Logo no início afirmam:

Não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, por que você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele não é desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite (1995(3), p. 9).

A busca pela criação do CsO remete diretamente à noção de devir e a postura, tanto estética quanto ética, de dispor de aberturas e possibilidades de experiência, de acontecimentos. “Devir-outro continuando a ser o mesmo. Um devir-outro que ocasiona um devir-sensível, um estado-de-arte” (Ferracini, 2006, p. 170). Procurando “abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agenciador (Deleuze; Guatarri, 1995(3), p. 22).



“Guarda Roupa, ou, Estranho, eu não sou...” Encontro entre os performers Shima e Flávio Rabelo. Estação desativada da FEPASA, I Fórum Estadual da Performance, Baurú/Sp. 24 de novembro de 2007. Foto de divulgação do evento.

Colocar-se em devir é agir na fronteira que os autores citados acima chamam, também, de “Campo de Imanência” que “(...) não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem

igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram.” (Deleuze; Guatarri, 1995(3), p.18).

O CsO é um conjunto de práticas, apenas num plano conceitual ou nas camadas dos desejos ele não existe; se buscamos criá-lo, será preciso aceitar sua paradoxal condição de limite inalcançável e a nossa própria condição – repleta de clichês, lugares comuns e zonas de conforto. E, mesmo assim, cientes dos fracassos e falhas possíveis, precisamos agir. Precisamos gerar o fluxo de ações, o conjunto de práticas. Parece ser isso o que nos aconselham fazer também os filósofos quando dizem:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que eles nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (Deleuze e Guatarri, 1995(3), p. 24).

Os estratos podem ser nossas falhas na medida em que neles é que se pode encontrar o nosso ego, as nossas vaidades e tudo o que cristalizamos em nosso corpo, mas, enquanto linhas em fluxo constante de agenciamento, eles não são blocos fixos e impenetráveis; podemos neles achar, cavar, criar nossas linhas de fuga, gerar encontros e acontecimentos do corpo-em-arte, adentrando no campo de imanência na criação de nosso CsO:

Talvez seja difícil aceitar esse corpo imanente, uno em multiplicidade, pois devemos aceitar, de certa forma, nossa humildade, nossa simplicidade, nossa vulnerabilidade, nossa infinita pequenez: um ser em nada especial, nem o grande escolhido, nem o grande rechaçado, mas um ponto, um nó dentro de uma complexidade turbilhonada por elementos orgânicos e antropomórficos em constante relação (Ferracini,

2006, p. 81).

Talvez a dificuldade seja aceitar nosso corpo enquanto um nó rizomático processual, que existe na medida de sua relação com as linhas que lhe atravessam e que lhe põem em fluxo.



Finalmente, sobre o conceito de rizoma, que atravessa todos os outros conceitos tratados até aqui, optamos por considerar a análise apresentada por Ferracini (2006), porque ela indica os aspectos necessários para a pesquisa sobre esse conceito:

Mas o que vem a ser esse conceito de rizoma? Chamemos Deleuze e Guatarri em auxílio: [...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e pode sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] É somente quando o múltiplo é tratado efetivamente como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas. [...] Um rizoma

pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. [...] O rizoma [é] mapa, não decalque. [...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] O rizoma] não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (p. 88)⁹.

Assim, trataremos ao longo dessa dissertação também de ações realizadas em momentos anteriores ao início do mestrado, influenciados pelo modelo de realização rizomático ou por, também, considerarmos que esse procedimento ajuda a elucidar alguns outros conceitos importantes da pesquisa, também atrelados a idéia de rizoma, como a noção de processualidade, de obra em processo ou *work in progress* (Cohen, 2004), assumida enquanto procedimento criativo e a própria noção dos encontros como agenciadores de potencialidades criativas, de acontecimentos no campo de imanência. Os encontros e acontecimentos são vistos enquanto linhas desse rizoma, tanto nas camadas conceituais, quanto práticas, vividas e geradas pelo corpo-em-arte.

Outra linha importante da Rede de Afetos conceituais e dos paradoxos dos procedimentos criativos do corpo-em-arte diz respeito a busca por acessar as camadas micro-perceptivas inerentes a ele. Já comentamos sobre as camadas relacionadas ao conceito de acontecimento, é neste espaço das microafetações que podemos tentar criar nosso CsO e nos colocar em devir. É na ativação dos paradoxos entre as micropercepções e as macropercepções que o corpo-em-arte, corpo subjétil, pode atuar. Sobre, elas, Ferracini (2007) afirma que:

9 Ou diretamente em (Deleuze e Guatarri, 1995(1): 15-32).

(...) as macropercepções objetivas que “habitam” o território do tempo-espaço clássico são modos de um conjunto infinito de micropercepções sensoriais, sensitivas, inconscientes. Ou seja, essas micropercepções são percepções reais mas virtuais em sua existência singular. A atualização desses virtuais somente se dá na percepção geral de seu conjunto, gerando uma macropercepção. Em segundo lugar, esses micropercepções desequilibram as macropercepções. Uma macropercepção, portanto, é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micropercepções [...] É nesse território virtual das micropercepções singulares virtuais que o tempo e o espaço se recriam no corpo-subjétil do performer. É nesse território que o corpo-subjétil pulsa, não de forma cronológica, mas pulsa em um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir (p. 113).

Em nosso processo criativo, quando tentamos problematizar as relações entre o visível e o invisível, o comum e o estranho, o cotidiano e a arte, nos referimos à possibilidade de habitar a zona de fronteira entre as macro e micropercepções, aceitando toda a instabilidade inerente aos acontecimentos artísticos que emergem das relações entre corpos.

Detalharemos, no momento, a relação entre virtualização e atualização para o acompanhamento mais claro desta reflexão em processo. Para isso, recorreremos a Pierry Lévy (1996), que em seu livro “O que é virtual?” analisa detalhadamente esse processo. O autor descreve os virtuais como “um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata.” (p. 12); esclarece, também, que:

o virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o

virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (Lévy, 1996, p. 15).

Não devemos, segundo o autor, confundir o virtual com o falso, o imaginário ou o irreal, nem, numa direção oposta, considerar que o virtual é como algo “possível” de acontecer. Ele também recorre à Deleuze em sua reflexão, fazendo questão de distinguir o virtual do “possível”. Realizar algo possível não revela nenhum sentido de criação ao fato realizado, pois, “o possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de forma” (Lévy, 1996, p. 16). A relação paradoxal entre o atual e o virtual é de resposta criativa constante. Vejamos mais sobre as relações entre essas categorias do ser:

(...) o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. Esse complexo problemático pertence à entidade considerada e constitui inclusive uma das suas dimensões maiores. O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente “é” esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela “conhece” exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-la, co-produzi-la com as circunstâncias que encontrar (Lévy, 1996, p. 16).

A atualização é entendida enquanto uma criação na medida em que constitui-se como um fluxo de respostas à virtualidade, enquanto “invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades [...]

uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (Lévy, 1996, p. 16-17). Assim:

A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação à potência” da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a questão particular (Levy, 1996, p. 18).

Pensando na conceitualização do citado autor, o trabalho do corpo-em-arte se dá no sentido da relação entre os fluxos virtuais e atuais; é na tentativa de adentrar nessa relação que o corpo deve agir, colocando-se em devir e não apenas cristalizando a repetição de possíveis ou de realidades pré-estabelecidas. O virtual é o espaço de potência e de criação, no qual podemos acessar as micropercepções instáveis que estão em fluxo constante. No atual se situam as nossas macropercepções do mundo. Entre essas linhas rizomáticas micro e macroperceptivas que atravessam o corpo-em-arte é que acreditamos ocorrer o acontecimento artístico. O acontecimento, assim, é sempre duplo; ele é atual mas mantém raízes na zona de potência microperceptiva, na virtualidade; podendo ser transformado enquanto própria atualidade. No próprio percurso do acontecer, em processo e fluxo de transformação. Enquanto o acontecimento acontece ele pode se transformar. A potência inerente aos acontecimentos é que faz com que eles não se repitam, mesmo que dentro de uma mesma estrutura. Sempre haverá o espaço em potência de transformação, repleto de acasos e surpresas

imponderáveis. Assim, o próximo acontecimento, mesmo que aparentemente igual ao anterior, não o será. Apenas nas macro-percepções há repetição. Quanto mais próxima da zona de potência e em contato com as micropercepções, mais dentro do momento presente (famoso aqui e agora) e suas especificidades nos colocamos. Cada acontecimento, como já afirmamos, vai gerar e é gerado por diferenças e singularidades em vizinhança.

A noção de um possível treinamento para o corpo-em-arte e seu conjunto de práticas em processo acionadas, passa pelo objetivo de colocar-se no dia a dia, querendo ampliar a zona de potência microperceptiva, buscando descobrir os limites possíveis das relações entre arte e cotidiano. Limites expressos na relação corpo – espaço – tempo: o eu, o outro e o mundo que nos atravessa. Um “fora” do corpo que não é transcendental e um “dentro” que não é essencial; uma relação num campo imanente. Imanência enquanto devir e processo de subjetivação; como se no lugar de tentar fixar-se em algo que somos, pensar em tudo que não somos, mas podemos vir a ser. Devir ligado a potência, ao processo de busca de potência, a fuga da relação causa/efeito. Esse é o paradoxo da presença do corpo-em-arte: não apenas a afirmação do meu corpo, ou do meu eu, mas também o oposto na criação de outras possibilidades de presença. Talvez, a capacidade de presença de um *performer* esteja na capacidade que ele tem de desaparecer e diluir-se. Nesse processo, as noções de sujeito e identidade caem por terra. Singularidade é justamente o ponto de potência da zona de imanência. É um acontecimento.

Continuaremos falando sobre esses acontecimentos e os aspectos coletivos e rizomáticos do processo criativo desta pesquisa. Por hora, é importante destacar que o fazer em processo é rizomático, no qual os limites e etapas se hibridizam nas relações paradoxais entre as micro e macropercepções. O agir em processo indica algo relevante sobre o conjunto de procedimentos possíveis para o corpo-em-arte e sobre como e onde esse corpo é visto e problematizado nesta dissertação.



“Arquipélago nº 1”. Com coletivo Arquipélago (Flávio Rabelo, Isabela Santana e João de Ricardo). Fonte desativada da Unicamp. 23 de abril de 2008. Foto de Patrik Vezali

1.2 – Linhas dos Afetos Criativos.

Analisando as camadas práticas de nossa Rede de Afetos, percebemos que o rizoma do processo de criação das *performances* da série “,corpoestranho,” abrange atividades realizadas em alguns coletivos artísticos. Esta maneira de articulação de processos criativos, tende a estabelecer relações não hierárquicas e mais participativas entre seus componentes; Nessa articulação, cada qual busca “conscientemente” agregar seus conhecimentos e inquietações artísticas ao todo das relações estabelecidas, gerando multiplicidade, troca e abertura nas ações e processos realizados.

Em nossa pesquisa, as linhas dessa trama são constituídas por todas as ações relacionadas às atividades da Cooperativa de Performance¹⁰; às edições do *Drift Project* e do processo de criação do espetáculo “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”, com a Zecora Ura Theatre Network¹¹; os encontros com os pesquisadores e *performers* Shima¹², Isabela Santana¹³ e João de Ricardo¹⁴ na articulação do Coletivo Arquipélago¹⁵ e as atividades realizadas durante a

10 Projeto idealizado pela Associação Artística Saudáveis Subversivos entre 2004 e 2006, em Maceió/Alagoas. No segundo capítulo, voltaremos a falar dos Saudáveis Subversivos, da Cia do chapéu e da Cooperativa de Performance. Para quem interessar, há mais informações e imagens nos anexos 3 e 4 e também em: www.saudaveissubversivos.org

11 Participei de duas edições do *Drift Project*; a primeira em dezembro de 2006, em Miguel Pereira/Rio de Janeiro, e a segunda em junho de 2008. O projeto Hotel Medea ainda está em fase de execução, e minha participação nele se iniciou em setembro de 2007; o projeto teve suas atividades realizadas em Campinas/São Paulo, Miguel Pereira/Rio de Janeiro e Londres/UK. Para mais informações sobre a Zecora Ura Theatre Network e sobre o projeto Hotel Medea ver anexo 5 e 6 ou, acessar: www.zecoraura.com e www.medea.tv.

12 Voltaremos a falar das relações com o trabalho de Shima ao longo do texto, para mais informações e imagens sobre sua pesquisa, acessar: www.shima.art.br

13 A pesquisadora e artista Isabella Santana desenvolve pesquisa no programa de mestrado do Instituto de Artes da Unicamp (Campos do terror contemporâneo (res)significados no topos da performance). Para mais detalhes, acessar: www.isabellasantana.blogspot.com - www.linguagemevida.blogspot.com

14 O artista João de Ricardo faz parte da Cia Espaço em Branco (Porto Alegre/Rs - www.teresaeoquario.blogspot.com). Mais informações sobre a pesquisa do artista podem ser acessadas em: www.joaodericardo.blogspot.com – www.groteperplexidade.blogspot.com

15 As primeiras ações do Coletivo Arquipélago foram executadas em 2008, em Campinas/São Paulo. Imagens das performances do coletivo podem ser acessadas em:

disciplina AT 006 Laboratório II – experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer, no programa de pós graduação da Unicamp para a criação da performance coletiva “abstract3F28hamlet”¹⁶.

Foi através dos acontecimentos vividos com os artistas participantes desses projetos que surge a série de performances, analisadas, comentadas e refletidas nessa dissertação. É no contato em ação com esses outros corpos criadores que a trama rizomática vem se articulando, numa relação de contágio estabelecida em zonas de vizinhanças microperceptivas. Um processo coletivo de trocas e agenciamentos de procedimentos criativos nos quais “cada corpo individual torna-se parte integrante de um imenso hiper corpo híbrido e mundializado” (Lévy, 1996, p. 31).



A maioria das performances dessa série foi realizada em espaços públicos urbanos, escolhidos enquanto elementos de composição e potência de

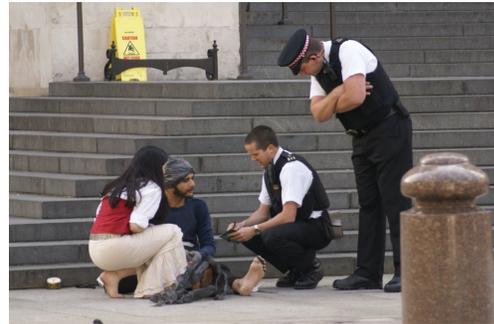
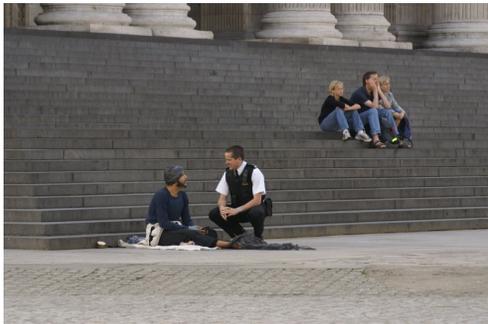
<http://www.cybunk.com/~natousayni/arquipelago>

16 A disciplina foi ofertada no primeiro semestre de 2008 sob a orientação dos Profs^o. Drs^o. Verônica Fabrini , Renato Ferracini e pelo professor convidado Dr^o. Fernando Villar (UNB). Voltaremos a este processo no terceiro capítulo.

relação coletiva, espaços rizomáticos das cidades por excelência. Nos espaços públicos estamos sujeitos a toda ordem de acasos e riscos, estamos também mais desprotegidos das convenções do olhar em relação aos acontecimentos artísticos. Os acasos e os olhares, assim como os encontros, são vetores de criação importantes para o nosso rizoma, ativadores de linhas na Rede de Afetos. São também materiais das performances realizadas na perspectiva que o “olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos.” (Gil, 2005, p. 48). Olhar gera contato; em ação artística é necessário que o corpo todo olhe, pois, “se o meu corpo se oferece à partida à vista de outrem, é porque o sei capaz de olhar – porque o meu olhar olhando-o olha o seu olhar. É o olhar que provoca a reflexão do visível: é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro.” (Gil, 2005, p. 47-48).

A performance “Estranho, um cara comum” acontece em frente às Catedrais das cidades e sua motivação surge da problematização dos condicionamentos do olhar nos espaços públicos das cidades, motivada também por um encontro decisivo com corpos moradores de moradores de rua (especificaremos isso mais adiante). Visa quebrar o fluxo dos comportamentos cotidianos, numa tentativa de recriar as relações entre os corpos – o tempo – o espaço, ao passo que também questiona o lugar e as relações estabelecidas entre o corpo-em-arte inserido no fluxo cotidiano das cidades.

A partir dessas experiências com a performance “Estranho, um cara comum” surgiram outras ações e emprego de materiais independentes que executamos em situações diversas, sempre experimentando novas maneiras de articulações entre elas, permitindo que o rizoma crescesse e mantivesse-se em fluxo; algumas ações com caráter performativo mais acentuado e outras bem próximas do senso do cotidiano. As articulações internas dessas ações seguem um fluxo livre para associações, sendo incorporadas umas às outras, rearrumadas constantemente em níveis variáveis de intensidade.



“Estranho, um cara comum”. Londres/UK. 7 de junho de 2008. Fotos de Leandro de Mamam.

O intuito geral desse jogo processual é manter viva a dinâmica do processo de criação dentro de um ambiente acadêmico e de pesquisa, no qual o tempo cronológico de execução e os fatores comerciais relacionados a aceitação da “obra” não são tão relevantes. Também vale lembrar que a própria noção de processualidade criativa, inerente a esta pesquisa enquanto procedimento base, permitiu que esse jogo intersubjetivo fosse amplamente experimentado.

Em todas as performances realizadas há o desejo de transitar no território “entre”, gerando dúvidas nos participantes quanto ao teor artístico das ações. Age-se no desejo de gerar uma possível revelação pelo estranhamento no que há de mais comum. São performances construídas com ações muito simples e longe de exigirem algum virtuosismo artístico. Ações como sentar no chão, olhar

nos olhos, entregar pedaços de papéis, trocar de roupa, ficar em silêncio. As ações, mesmo que simples e/ou cotidianas, abrem espaço para encontros potenciais pela rearticulação de alguns aspectos e características dos materiais utilizados. Por exemplo, a ação de sentar no chão é executada por até doze horas¹⁷ e usamos uma caracterização que pode sugerir tratar-se da figura de um morador de rua, por mais que o corpo em questão que sustenta a ação não pareça fisicamente com um (não é subnutrido, não está sujo, não apresenta marcas de sofrimento e ferimentos); ou os papéis que estão absolutamente em branco, entregues por um corpo mascarado no qual se lê em pequenas letras: “você não é cego”¹⁸. Estas pequenas reconfigurações no plano de composição das performances extrapolam seus aspectos cotidianos, gerando dúvidas, subvertendo valores e comportamentos pré-estabelecidos; podemos criar uma forma diferenciada de relação com olhar para os espaços públicos.

Há, ainda, nessa série, performances criadas para espaços virtuais e para pessoas previamente contactadas, como “Ditado para Hamlet”¹⁹ e os vídeos e ensaios fotográficos postados no espaço virtual da pesquisa²⁰, inserido numa rede de comunicação entre artistas e outros coletivos. Também podemos citar a estruturação do solo “Estranho, eu não sou Hamlet”, que se destina tanto aos espaços alternativos em geral quanto aos espaços privados do lar; assumindo a intimidade da casa também como espaço criador e criativo. Além das ações dentro do projeto “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”, mais estruturadas e assumidas enquanto terreno artístico e numa direção oposta uma série de “ações

17 Esta ação foi executada na performance “Estranho, um cara comum” quando de sua primeira realização em Maceió. Nas outras três realizações dessa performance não conseguimos, por fatores diversos, permanecer as doze sentado. Voltaremos a este assunto.

18 Esta ação surge durante o *Drift Project* com o título: “O que vejo do portão azul, ou, o que há no papel em branco?” e, neste primeiro momento, sem o uso da máscara branca. Um novo título para a performance surge em função da frase “você não é cego”, que passa a ser escrita na máscara e foi um presente do encontro com o *performer* Shima. Ele também trabalha em seu processo criativo com a articulação de pequenas sentenças como esta. A performance agora chama-se: “Estranho, você não é cego”.

19 Em <http://www.youtube.com/watch?v=-iMSgr8ycHc> há um vídeo com esta performance realizada com os participantes do *Drift Project* na Espanha em Junho de 2008.

20 <http://estranhocorpo.blogspot.com>

estranhas” espalhadas pelo cotidiano como as “Cartas em branco” enviadas a amigos e artistas.

As diversas ações devem ser entendidas como linhas de um rizoma, formando, na sua complexidade relacional, o que chamamos de “,corpoestranho,”. Dessa forma, o “,corpoestranho, ” em processo de construção e análise, pretende se configurar como o corpo nômade, corpo fronteira, virtualizado e atualizado a partir da relação paradoxal dos micro-elementos das ações executadas. A partir desse corpo-sujeito-artista-objeto-pesquisador posto em relação com o espaço, o tempo e as pessoas, busca-se o fazer artístico na direção imanente entre o cotidiano e a arte, numa aproximação entre o fazer artístico e o próprio cotidiano. Realiza-se uma série de ações que estão dentro e fora do cotidiano, ou ainda, ações entre o cotidiano e arte, que dialogam e se retro-alimentam constantemente.



Assim, por exemplo, a ação de entregar papéis em branco tanto é utilizada na performance “Estranho, eu não sou Hamlet”, dentro de uma partitura mais elaborada e previamente preparada, relacionada a fragmentos de textos da obra de Shakespeare (1996) e de Heiner Muller (1987), como também na performance “Estranho, você não é cego”, sem texto algum, em silêncio, totalmente improvisada e num contexto absolutamente diverso, em pleno espaço público perto dos centros comerciais, para as pessoas também em fluxo.

Esse jogo rizomático se deu também em relação aos materiais usados nas performances e a forma como eles foram utilizados. Assim, ações que surgem relacionadas a um material são experimentadas também com os outros materiais e estas transposições geram um outro fluxo de criação. Foi assim, quando o papel em branco virou a máscara estranha branca, que dentro da série de “máscaras estranhas” também são usadas em diversas performances da série, confeccionadas com materiais variados como vemos na imagens que seguem.



Acima, as máscaras feitas com foto do rosto do artista, cartolina e cola branca, usadas nas primeiras execuções de “Estranho, eu não sou Hamlet”, remetendo aos múltiplos evocados na performance. Depois, mais influenciado

pelos aspectos e conflitos do universo hamletiano, a máscara estranha nesta performance começa a ser feita com uma linha vermelha que envolve todo o rosto de *performer*, sugerindo um certo sufocamento e passa a ser montada no rosto enquanto ação dentro da performance.



"Estranho, eu não sou Hamlet". Drift Project. Campinas/Sp - Córdoba/Espanha. 14 de junho de 2008. Foto de Patrik Vezali



"Estranho, eu não sou Hamlet". Drift Project. Campinas/Sp - Córdoba/Espanha. 14 de junho de 2008. Foto de Patrik Vezali

As máscaras estranhas do rosto do artista foram estudadas também dentro do processo de criação do projeto “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer” e na performance realizada pelo coletivo Arquipélago. Em ambos os casos, elas foram inseridas num jogo questionador das identidades envolvidas no acontecimento. Em “Hotel Medea”, as máscaras estranhas se tornaram os produtos vendidos pelo performer na cena inicial do “Mercado da Zero Hora”, num momento de contato direto e improvisado com a platéia, inspirado pelas questão: é possível vender sua identidade? No Arquipélago, estavam inseridas numa relação de troca com outras máscaras, com imagens dos rostos dos outros artistas, vinculadas, também, a ação de trocar de roupas. Essas trocas eram feitas “literalmente” às cegas, pois as máscaras não tinham perfuração na altura dos olhos, por três corpos perdidos dentro de uma fonte vazia e abandonada no campus da Universidade Estadual de Campinas.



A máscara toda branca foi inserida ao longo das experimentações da performance “Estranho, você não é cego”, tanto para uso do corpo do *performer* (porém, toda branca, sem a imagem do rosto do artista e com objetivo de ampliar

o estranhamento em relação a ação de entrega dos papéis em branco), quanto como para ser oferecida, assim como o papel, aos participantes encontrados no acontecimento.



Nesse processo rizomático de aberturas e experimentações constantes percebemos em certos momentos a necessidade de fechar algumas estruturas de

procedimentos, tarefas e materiais relacionados a cada performance da série. Pela própria natureza paradoxal do nosso processo, na busca por exercitar uma visão não dualista, percebemos que era necessário tanto estar aberto para as transformações geradas nos acontecimentos e encontros, quanto buscar fixar e ser capaz de recriar a partir de certos limites pré-estabelecidos. Podemos pensar num eixo horizontal de aberturas aos acasos e um eixo vertical de execução de certas tarefas.



Podemos afirmar que, em nossa pesquisa houve, uma atenção maior para o eixo horizontal de abertura ao acaso, ao espaço e ao fluxo de participação coletiva como elementos de criação das performances. Focamos-nos mais no desafio de gerar encontros coletivos do que criar detalhadamente tarefas para serem cumpridas. Preferimos, assim, estabelecer tarefas mais gerais, com muitos espaços vazios e possibilidades de interferências ao próprio acontecimento. Contudo, procuramos não esquecer que em ação, o corpo do *performer* atua nesse encontro entre os dois eixos. Até o momento, nesta relação rizomática de criação, organizamos as performances da série “corpoestranho,” da seguinte

maneira:

Nome da performance: "Estranho, um cara comum". Espaço de ação: Em frente às Igrejas Catedrais das cidades. Tempo da ação: doze horas, das 06:00 às 18:00. Quantidade de execuções: Quatro. Onde/quando: Maceió/Al (04 de maio de 2005); Salvador/Ba (18 de junho de 2005); Penedo/Al (12 de julho de 2005); Londres/UK (07 de junho de 2008). Tarefas (*tasks*): vestir a roupa e acessórios do Estranho. Sentar no chão e ficar por doze horas em silêncio, olhando para dentro e para fora usando o apoio da respiração e da relação com o chão. Usar também o espelho para olhar o espaço e as pessoas. Oferecer o espelho às pessoas para que se olhem e olhem o espaço.



"Estranho, um cara comum". Londres/UK. 07 de junho de 2008.
Foto de Leandro de Mamam.

Nome da performance: "Sombra Estranha"²¹. Espaço de ação: Espaços alternativos. Tempo da ação: Tempo variado, mínimo de uma hora. Quantidade de execuções: Sete. Onde/quando: Maceió/Al (13 de dezembro de 2004 e 18 de maio de 2006); Campinas/Sp (02 de dezembro de 2006 e 15 de abril de 2007); Miguel Pereira/Rj (15 de dezembro de 2006); Rio de Janeiro/Rj (16 de dezembro de 2006); Bauru/Sp (23 de novembro de 2007). Tarefas (*tasks*): vestir a roupa e acessórios estranhos. Colocar o corpo pelo espaço, privilegiando os planos baixos – a partir das imagens dos corpos dos moradores de rua²². Corpos "pelos cantos", nas quintas e quase escondido. Usar também o espelho para ver o espaço e as pessoas. Oferecer o espelho às pessoas para que se vejam e vejam o espaço. Se houver encontro próximo usar fragmentos dos textos de Clarisse Lispector (1998), de Hamlet (Shakespeare, 1997) e Hamlet-Máquina (Muller,1987), falando muito baixo, cochichando ao pé do ouvido. Estudo sobre estados de solidão e os paradoxos sanidade (x) loucura, realidade (x) ficção para a performance "Estranho, eu não sou Hamlet".



"Sombra Estranha". Projeto Caledoscópio/ Estação Cultura. Campinas/Sp. 15 de abril de 2007. Foto de Emerson Carvalho.

21 Há um vídeo de trechos dessa performance no link: <http://www.youtube.com/watch?v=doiwEPqs-Ow>

22 Ver algumas imagens nos anexos.

Nome da performance: “Estranho, você não é cego”²³. Espaço de ação: Espaço público, próximo a área comercial das cidades onde haja um fluxo grande de pessoas. Também por cartas: enviar uma carta em branco para alguém (familiar, amigo, colega ou desconhecido), apenas datada no início da página e assinada no final. Esperar a possível resposta. Tempo da ação: Tempo variado, mínimo de duas horas. Quantidade de execuções: oito. Onde/quando: Miguel Pereira/Rj (13 de dezembro de 2006); Londres/Uk (08 e 20 de junho de 2008); Brasília/DF (19 de junho de 2008); Campinas/Sp (28 de fevereiro, 05 de junho e 29 de novembro de 2007 e 06 de abril de 2009). Tarefas (*tasks*): usar roupas brancas. Ao chegar no local, colocar a máscara estranha branca. Fechar os olhos. Atenção na respiração, nos pés e na coluna. Tentar entregar os papéis em branco para as pessoas que passam. Quando houver algum encontro, propor o uso de algumas das máscaras estranhas dos olhos. Conversar com as pessoas sobre o seguintes motes: do que é feito o invisível que te atravessa? De que me vale ver? (Saramago, 1995). Estudo sobre estados de solidão e os paradoxos sanidade (x) loucura, realidade (x) ficção para a performance “Estranho, eu não sou Hamlet”.



23 No link <http://www.youtube.com/watch?v=3Xq9HRfRfus> há um vídeo com imagens dessa performance.

Nome da performance: "Estranho, eu não sou Hamlet". Espaço de ação: Espaços alternativos, galerias de arte, internet, casas de amigos artistas. Tempo da ação: Tempo variado. Quantidade de execuções: Seis. Onde/quando: Campinas/Sp (28 de agosto e 28 de setembro de 2007, 14 de julho e 09 de agosto de 2008), São José dos Campos (23 de novembro de 2008), São Paulo/Sp (14 de março de 2009). Tarefas (*tasks*): ainda em processo de elaboração. No terceiro capítulo tratamos mais detalhadamente dessa performance.



"Estranho, eu não sou Hamlet". Mostra de dança da Casa do Lago/Unicamp. Campinas/Sp. 28 de setembro de 2007. Foto de Patrik Vezali.



"Estranho, eu não sou Hamlet". Com o Coletivo Arquipélago no IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Antoine Mazieres.

Nome da performance: "Estranho, eu não sou..."²⁴. Espaço de ação: Espaços alternativos, galerias de arte, internet, casas de amigos artistas. Tempo da ação: Tempo variado. Quantidade de execuções: Três. Onde/quando: Bauru/Sp (24 de novembro de 2007); Miguel Pereira/Rj (16 de novembro de 2008); Campinas/Sp (30 de abril de 2009). Tarefas (tasks): Encontrar alguma mulher para trocar de roupa. Combinar como será a troca. No local e hora marcados, tirar as próprias roupas, colocando-as sobre o chão. Vestir a roupa da mulher. Fazer a barba, pintar as unhas do pé esquerdo de vermelho e deixar-se fotografar. Estudo sobre Ophélia enquanto duplo de Hamlet e os paradoxos entre masculino (x) feminino, sanidade (x) loucura, realidade (x) ficção para a performance "Estranho, eu não sou Hamlet".



"Estranho, eu não sou...". CPC Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. 16 de novembro de 2008. Foto de Márcia Shoo.



"Estranho, eu não sou...". CPC Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. 16 de novembro de 2008. Foto de Márcia Shoo.

24 No link: www.youtube.com/watch?v=ZwjM_Qswqig há um vídeo editado a partir do materiais dessa performance.



"Estranho, eu não sou...". Casa da performer Ludimila Castanheira. Campinas/Sp. 30 de abril de 2009. Foto de Ludimila Castanheira.

A partir das experiências geradas durante a pesquisa, identificamos o agir performático muito influenciado por estas noções de processualidade e de encontros, havendo uma fusão entre processo e obra; trazendo para a obra o processo, ou dizendo de outra maneira, considerando cada ação processual também como obra. Parece mesmo que o processo criativo em performance artística são encontros de acasos e incertezas. Talvez seja, justamente nessa postura que se irmanam as profundas diferenças que cada um dos artistas desta linguagem têm.

2º Capítulo: Um corpo em processo.

Tal arte é uma arte ancestral, de uma época onde não havia cultura onde a arte pudesse florescer. Antes do homem tomar consciência da arte, ele tomou consciência de si próprio. A autoconsciência é, então, a primeira arte. Esta é a arte original, senão o pecado original. É uma arte entre a respiração e a consciência.

Gregory Battock

A série de performances em criação é o início de uma trajetória na qual o artista assume, com seu próprio corpo, as responsabilidades dos acontecimentos, atraído pela possibilidade das dúvidas, falhas, acasos e pelo terreno arriscado que é a performance enquanto linguagem artística. Mas, como afirma Grotowski (1968, p. 186), “a fim de criar, devemos, cada vez, correr todos os riscos do fracasso. Isto significa que não podemos repetir um velho caminho familiar”. Esta pesquisa é a continuação ainda mais sistematizada de um estudo sobre as particularidades de um processo criativo específico, surgido de reflexões sobre motivações artísticas, focos de interesse e a função social de um conjunto de práticas articulado coletivamente.

Nessa perspectiva, entre a respiração e a consciência, entre o cotidiano e a arte, o corpo em processo do *performer* funciona como o agente catalisador do fenômeno, articulador de ações. É ele quem assume a responsabilidade de agenciar as linhas coletivas que se relacionam durante os acontecimentos; corpo atravessado, aberto, exposto aos paradoxos em fluxo. O corpo que age para ser transformado a partir do encontro com outros corpos. Linha inserida numa trama coletiva, enquanto processo de subjetivação, em devir, e não na afirmação de uma identidade fixa e limitada. Corpo em processo.

Trata-se de uma investigação sobre as possibilidades expressivas deste

corpo (corpo subjétil), de seus mecanismos internos e agenciamentos externos. Sua energia (enquanto fluxo de transformação), sua resistência e possibilidades gestuais a partir de sua colocação no espaço relacional da ação artística performática e no próprio cotidiano; ou:

um mergulho cotidiano de descobertas nos fluxos mutáveis de partículas, estratos, relações de poder, linhas, dobras e memórias que dimensionam o corpo cotidiano, criando linhas de fuga para estados intensivos que transbordam e são corporificados, realizando uma resignificação desses fluxos e partículas, criando, assim, novos códigos corpóreos que serão, em última instância, fissuras, fendas e redobras dos mesmos estratos e agenciamentos que realizam o mesmo corpo cotidiano (Ferracini, 2006, p. 126).



Assim, quando falamos de em corpo-em-arte temos a idéia do corpo que se coloca em fluxo de relação à outros corpos, ao tempo e ao espaço. Visto que esse corpo:

enquanto fluxo de ações físicas, realiza-se, portanto, por ser um presente que se cria a cada instante. Antes de ser um corpo definido *a priori*, é, na verdade, um corpo que vai sendo definido a cada momento e também se desvanece a cada instante. Ele nunca poderá ser definido ou localizado de maneira exata, a não ser no momento ínfimo de seu suporte que é, em si, indiscernível, mas, de certa forma, percebido. É um acontecimento, um *continuum* que se desvanece e entra na sensação (Ferracini, 2006, p. 98).

Falamos em corpos em contato rizomático; corpos “como uma multiplicidade, um espaço de conexões e reconexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um continuum de recriação” (Ferracini, 2006, p. 89). Ou ainda, a partir das leituras do filósofo Merleau-Ponty (2005), falamos do corpo enquanto expressão, enquanto carne; quiasma²⁵ eu-mundo, eu-outrem, entrecruzamento dos vetores ontogenético (eixo vertical do presente eterno) e sócio-histórico (eixo horizontal estabilizado ao longo tempo):

realizado pelo desdobramento do meu corpo em fora e dentro, - e o desdobramento das coisas (seu fora e seu dentro). São estes 2 desdobramentos que possibilitam: a inserção do mundo entre as 2 faces de meu corpo e a inserção de meu corpo entre as duas faces de cada coisa no mundo (Merleau-Ponty, 2005, p. 237).

Como já vem sendo apontado desde o início deste texto, o corpo-em-arte é aqui problematizado como um corpo fronteira, um corpo “entre”, processual, coletivo, imanente, corpo performático multi-relacional. Pensamos nesse corpo a partir da conceituação proposta pelo ator e pesquisador Renato Ferracini em sua já mencionada tese de doutorado, a partir também de sua prática dentro do Lume

25 Em seu último e inacabado livro, “O visível e o invisível”, o filósofo explica: “o quiasma é isto: a reversibilidade – é somente através dela que há passagem do 'Para si' ao 'Para outrem' - Na realidade não existimos nem eu nem o outro como positivos, subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do ser” (Merleau-Ponty, 2005, p. 237).

Teatro. Segundo Ferracini (2006), o conceito de Corpo Subjétil surge exatamente para que o “corpo-em-arte não seja conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano” (p. 85).

O corpo subjétil, enquanto potência rizomática, é um corpo transversal que se cria num espaço “entre” o comportamento cotidiano puro e a formalização técnica necessária para o corpo em situação artística; um corpo, portanto, transbordado nele mesmo e ao mesmo tempo em projeção para o espaço e para os outros corpo, corpo em expansão “como potência artística de sua época e de seu contexto sócio-cultural e econômico. Corpo-hélice-em-arte” (Ferracini, 2006, p. 85).

Assim, o corpo subjétil:

estando primeiramente nesse 'entre' objetividade - subjetividade, dualidade que poderíamos facilmente levar para *forma X expressão* ou *mecanicidade X “vida”*, ou mesmo *comportamento cotidiano X comportamento extracotidiano*, não é nem um nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas. Ele não é um ponto ou outro, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses pólos abstratos e todos os pontos e linhas 'entre' (Ferracini, 2006, p. 86).

Consideramos que para os objetivos de uma pesquisa desenvolvida no território da performance artística, terreno propício para as multiplicidades e aproximações entre os conceitos de arte e vida, há uma vasta área de contato e vizinhança, um encontro possível, com esta conceituação sobre o corpo-em- arte proposta por Ferracini (2006); como vemos em suas palavras:

o corpo-subjétil se realiza pelo devir e pelo múltiplo, que é sua característica intrínseca. Qualquer teoria que busque

pensar esse corpo-em-arte deve ter em mente esse universo extremamente complexo e deve residir nesse mesmo território de devir, fluxo e multiplicidade inerente” (p. 99).



Ou ainda de maneira mais clara:

O corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjético. O corpo-subjético é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que se quer desterritorializar. Assim sendo, o corpo-subjético é um território fugaz que se desvanece a cada momento, devendo recorrer ao corpo cotidiano para recriar novamente seu território. Devemos pensar o corpo-subjético não como um suporte durável do bloco de sensações que se conserva em si, passível de ser repetido de maneira igual, eterna e fechada, mas enquanto um ser de sensação que *vai se construindo* no momento da atuação, sendo que essa construção criativa engloba o ator como um ser integrado que superpõe o corpo cotidiano e o corpo subjético (Ferracini, 2006, p. 97).

O que se evidencia é que mesmo tendo sua trajetória artística relacionada ao teatro e assumindo sua reflexão do ponto de vista do ator pesquisador, Ferracini (2006) problematiza o trabalho para e no corpo-em-arte em camadas que ultrapassam os possíveis limites dessa linguagem específica, se é que hoje ainda podemos falar sobre esses moldes. Sua conceituação do corpo-em-arte não se limita aos aspectos ou limites estéticos e macroperceptivos de uma linguagem artística específica; Ferracini (2006) extrapola esses limites e coloca sua problematização do corpo subjétil nas camadas paradoxais entre essas macropercepções e as micropercepções que afetam e transformam o corpo-em-arte, esteja ele em qualquer linguagem artística.

Chamo o território que abarca o conjunto de micro e macropercepções em relação de fluxo rizomático na arte da performance de Zona de Turbulência [...] A Zona de Turbulência é gerida muito mais pelo conjunto virtual dessas micropercepções que a todo tempo desestabilizam as macropercepções, do que pelas macropercepções em si mesmas (Ferracini, 2007, p.113-115).

Podemos afirmar ainda, que essa conceituação sobre o corpo subjétil borra os limites mesmo entre o fazer artístico e a vida cotidiana, já que se pretende transversal e não dualista. Enxergando o corpo, seja ele qual for, como potência de criação, passível de pressionar, criar, ativar sua “faceta” subjétil, “isso significa dizer, em última instância, que o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida” (Ferracini, 2006, p. 82). Esta postura aproxima ainda mais a conceituação do corpo subjétil dos ideais libertários dos artistas performáticos na relação arte-vida. É necessário lembrar que essa conceituação surge de uma prática, experimentada em si nessa mesma perspectiva.

Claro que temos que levar em conta que nosso corpo no cotidiano está sujeito a uma série de forças que “em funções de relações históricas, culturais e econômicas, tende à automatização, à acomodação, ao risco de cristalização e engessamento” (Ferracini, 2006, p. 84-85), o trabalho do corpo-em-arte é exatamente isso, criar transbordamentos dessas forças para encontrar sua potência, seu devir. Mas, o interessante de perceber na conceituação proposta por Ferracini (2006) é o entendimento que o corpo-em-arte surge enquanto potência desse mesmo corpo sujeito a essas forças, ambos são o mesmo corpo, não há “um outro corpo em um suposto estado “puro” pronto para ser encontrado e usado como corpo-em-arte” (Ferracini, 2006, p. 85).



Assim, o corpo cotidiano e o corpo-em-arte são o mesmo corpo; corpos de mesma natureza em graus de projeção diferenciados. Corpos iguais e diferentes ao mesmo tempo. “O corpo cotidiano é, em si, paradoxal e se o corpo-

subjétil é um suporte artístico vetorizado e transbordado desse corpo cotidiano, devemos, então, considerar que esse mesmo corpo cotidiano deve possuir, de certa forma, uma potência de criação intrínseca” (Ferracini,2006, p. 108-109).

Buscamos em nossa pesquisa também problematizar a relação dualista entre corpo cotidiano e corpo-em-arte, ativando os paradoxos e buscando esta potência de criação que existe nas relações entre corpos no próprio cotidiano. Assumimos essa reflexão também enquanto inspiração para a criação das performances da série e não apenas no que diz respeito ao trabalho prático do corpo do *performer* especificamente. Dentro dos nossos objetivos de gerar acontecimentos artísticos coletivos, agimos no intuito de criar pequenas fissuras nos comportamentos cotidianos para ampliar esse grau de potência e projeção nos corpos dos envolvidos nos acontecimentos, criando a possibilidade de criação de uma zona de turbulência.

Fomos atraídos pelo desejo de ver o mundo desse lugar de fronteira que pode ser o corpo em ação criativa e podemos considerar que a série de performances busca criar fissuras no cotidiano como quem anseia por uma “desautomatização do corpo, uma outra forma de existência” (Ferracini, 2006, p. 159). O corpo em processo cria-se neste espaço entre “eu” e “você” e entre o cotidiano e a arte. Seja na sala de trabalho em momentos de preparação e ensaios, ou nos momentos das performances, ou num passeio pelo centro da cidade, ou numa carta em branco enviada a um amigo, estamos em busca desta potência criativa intrínseca às relações entre os corpos. Ainda podemos dizer que com esta pesquisa estamos:

navegando em linhas de fuga através desses estratos e relações [...] em um campo intensivo no qual estamos em devir, um devir de fluxo, uma espécie de devir que leva a outro devir, um fluxo contínuo de integração consigo mesmo e com o outro que não fecha a uma identidade fixa, mas, ao contrário, nos dilui dessa zona intensiva, abrindo-nos para

relações em espiral e de vizinhança seja com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o externo (Ferracini, 2006, p. 155).

As performances da série “,corpoestranho,” têm por objetivo transitar rizomaticamente entre o cotidiano e o artístico, buscando a problematização de suas zonas de conflito e contágio. Podemos afirmar que foi percorrendo esta fronteira que buscou-se construir este processo e refletir o corpo-em arte; fronteira que aproxima “estados-de-vida-em-aberto-e-em-potência” (Ferracini, 2006).



Entre as premissas apresentadas por Ferracini (2006) para pensar o corpo nessa Zona de Turbulência, destacamos a premissa da ação criativa - do corpo que se auto cria e responsabiliza-se por esta criação. Em suas palavras:

Outra premissa essencial é dizer que todo o trabalho está

baseado em uma premissa fundamental: o ator como criador. Não aquele criador descobridor de nuances de entonação de texto, de criação psicológica, criação de uma personagem pré-estabelecida, mas sim do ator como criador fundamental, o ator como criador e re-criador de seu próprio corpo/voz, seu próprio texto, seu próprio espetáculo. O ator que pode, até mesmo, dispensar o diretor, o autor, o dramaturgo e criar através de suas ações físicas/vocais orgânicas; mas também aquele ator que pode trabalhar com todos esses criadores, mantendo sua independência artística. A ator como criador e dono de sua própria expressão (Ferracini, 2006, p. 48)

Hoje, podemos estabelecer, em qualquer linguagem ou meio de expressão artística, vizinhanças entre essa atitude de liberdade e autonomia para o corpo criador. Quando nos referimos a um processo em performance artística, como em nosso caso, essa premissa fica mesmo indispensável. Nessa linguagem estaremos sempre entre artistas que buscam essa independência artística e pela possibilidade de re-criação através de seus corpos.

2.1 – Procedimentos entre arte-vida: encontros no limite intensivo.

Uma das linhas desta pesquisa é a tentativa de estabelecer procedimentos através de nosso processo criativo para se conseguir criar e refletir o corpo-em-arte, corpo subjétil. A questão seria, como acionar essa busca intensiva pelo corpo subjétil?

Para nossos interesses de pesquisa no território de fronteira da performance artística, esse debate sobre as possibilidades inerentes ao conceito de treinamento se reconfigura na proporção da diversidade e dos hibridismos inerentes aos artistas dessa linguagem. Claro que já encontraremos essa diversidade de procedimentos e hibridismos mesmo se pensamos na criação do corpo em teatro, ou dança especificamente e os trabalhos e pesquisas do Lume Teatro são um forte exemplo disso²⁶. Mas, se estamos no território de uma linguagem que surge como espaço entre linguagens, múltipla e híbrida por opção primeira, é claro também que essas características se acentuam. Para pensar os procedimentos para o corpo-em-arte no terreno da performance teremos que assumir de que corpo especificamente estamos falando, através de nossas singularidades processuais.

Acreditamos, dessa maneira, que cada artista ou grupo de artistas deverá encontrar sua forma singular de criação de seu corpo-em-arte, seu corpo subjétil; organizando os seus próprios procedimentos a partir dessas mesmas singularidades. O importante seria levar esse corpo a alcançar seus limites e buscar criar seus próprio conjuntos de práticas que potencializem suas capacidades criativas.

²⁶ Dentro do Lume, que é conhecido como um grupo de teatro, há uma hibridação de procedimentos e linhas de pesquisa que trafegam por teatro, dança, música, canto, contação de histórias, circo, intervenções públicas, artes visuais entre outros. Não cabe em nossos interesses detalhar muitos aspectos das pesquisas do Lume teatro, visto que já há um amplo material escrito sobre isso. Tanto pelos próprios artistas do grupo como por outros artistas pesquisadores interessados e influenciados pelo grupo. Nossa influência maior ocorre, como já anunciamos, com as pesquisas conceituais do ator e pesquisador Renato Ferracini.



Para refletir conceitualmente esse processo, continuamos com as pesquisas do ator Renato Ferracini, relacionando essa busca pessoal com o que os pesquisadores do Lume Teatro chamam de técnica pessoal do artista na criação e execução de seu ofício; descobrindo “os mecanismos que o leve a essa maneira particular de utilização corpórea e energética” (Ferracini, 2001, p. 47).

Essa busca por uma técnica pessoal de criação, reflete em sua dinâmica as características das necessidades cotidianas e da personalidade de cada artista ou grupo de artista. Nossa busca, portanto, reflete nossa personalidade e nosso cotidiano, mesmo que nos coloquemos aqui enquanto processo de subjetivação e não como uma identidade fixa e inalterada. Inclusive, vale destacar que essa percepção de abertura ao outro e o entendimento de nossa processualidade enquanto sujeitos e artistas já é por si um passo importante na busca por esses procedimentos pessoais. Abrir-se para as possibilidades que nos rodeiam: dentro da singularidade estar aberto para o

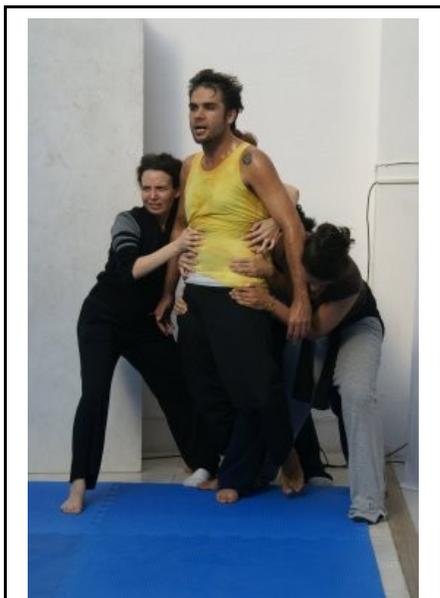
múltiplo tem sido um dos procedimentos que adotamos.

Esta filiação, ou este contágio, ou encontro, com alguns procedimentos do Lume Teatro²⁷, e mais especialmente ao trabalho do ator e pesquisador Renato Ferracini, surge especialmente em relação a problematização recente do entendimento do conceito de treinamento para o corpo subjétil. Como já dito antes, seja este corpo do ator, do bailarino ou *performer*. Esta problematização da idéia de treinamento para acionar a possibilidade do corpo-em-arte, colocada na Zona de turbulência (na fronteira entre micro e macropercepção), questiona alguns limites estabelecidos sobre os procedimentos de artistas do corpo no que diz respeito as suas etapas de criação: vistas, revistas e amplamente divulgadas nos meios teatrais sob o trinômio treinamento pré-expressivo, ensaios e apresentações²⁸.

Esses momentos não são apenas vistos como etapas estanques e sucessivas, mas sim como acontecimentos agenciados rizomaticamente, que visam criar fissuras, recriando constantemente os estratos (tanto os estratos corporais como os sócios-culturais) do corpo em processo. Assumindo de forma mais radical o território do corpo-em-arte como zona de turbulência, assumimos também que a noção de treinamento para se criar a possibilidade desse corpo subjétil também habita esse mesmo território paradoxal entre as micro e macropercepções.

27 E preciso destacar que a vinda para desenvolver essa fase da pesquisa na Unicamp está diretamente relacionada à existência do LUME Teatro como um grupo de pesquisa vinculado a esta Instituição. E o nosso objetivo inicial era desenvolver a sua parte prática também com estes artistas, o que acabou efetivamente não ocorrendo; houve aqui um desvio de rota fruto também do acaso e das potencialidades geradas nos encontros. Este desvio ocorreu a partir do contato estabelecido com os artistas parceiros da Zecora Ura Theatre, durante a realização do Drift Project em 2006. O contato prático com alguns procedimentos do LUME Teatro ocorreu na oficina “O ator e a construção cênica”, ministrada pela atriz Naomi Silvan, entre os dias 13 e 16 de outubro de 2008 e em algumas aulas práticas ministradas pelo próprio Renato Ferracini, durante a disciplina AT 006 - Laboratório II - experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer, ministrada por ele, Fernando Villar (UnB) e Verônica Fabrini no primeiro semestre de 2007. Voltaremos a falar dessa experiência no terceiro capítulo.

28 Para obter mais informações sobre as relações entre: treinamento pré-expressivo, ensaios e apresentações no trabalho do LUME Teatro ver: “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, também de Renato Ferracini, lançado pela editora da Unicamp, em 2003.



*Workshop projeto “Hotel Medea-
da meia noite ao amanhecer”.
Centro Popular de Conspiração
Gargarullo. Miguel Pereira/Rj.
Setembro de 2007. Foto de
Samara Zuckoski.*



*Workshop projeto “Hotel Medea-
da meia noite ao amanhecer”.
Platô de Vera Cruz. Miguel
Pereira/Rj. Setembro de 2007.
Foto de Jorge Lopes Ramos.*

Em um artigo escrito por Ferracini (2007) para a publicação do congresso da Abrace²⁹ em 2007, ele começa a desenvolver a questão, problematizando o conceito de treinamento nas camadas relacionadas também à postura ética do artista, num movimento pela fuga dos clichês, das cristalizações formais e conceituais e do esvaziamento do processo criativo deste corpo-em-arte. O pesquisador afirma que:

Para se lançar nesse território pré-pós-expressivo (portanto entre) o corpo necessita de um território cujo tempo e espaço possam ser dobrados, reconfigurados e cuja potência de ação possa ser alegre no sentido espinosano de aumento de possibilidade de afeto. É dessa necessidade que vem a

29 Nota sobre a ABRACE e sobre o GT Territórios e Fronteiras.

palavra treinamento. Mas cada ator, cada grupo, cada corpo-subjétil constrói o seu próprio treinar e treinar esse corpo-subjétil não é tão somente um trabalho necessariamente realizado em sala por um período determinado de tempo. O treinar é uma busca de estado e não exercícios a serem executados em um espaço-tempo exato. Na verdade, no estado do treinar, pouco importa a execução precisa e exata do exercício ou sua evolução enquanto complexidade. Importa, sim, o uso de trabalhos e exercícios para se atingir um limite, uma borda, criar uma fissura em sua géstica conhecida e cotidiana ou mesmo em seus clichês expressivos artísticos singulares no caso de um ator com experiência (Ferracini, 2007, p. 522-523).

Ou ainda:

Treinar, portanto, significa criar a possibilidade de vivenciar experiências intensivas, a ponto dessas experiências serem passíveis de recriação posterior, recriando seu fluxo vital que ela, em si, já contém. Assim, a questão não é executar um trabalho, mas vivenciá-lo, puxar esse trabalho em um limite intensivo (Ferracini, 2007, p. 524).

Nosso desafio foi pensar (pensamento também enquanto ação) todo o processo como treinamento, como um limite intensivo. Ao mesmo tempo que em muitos momentos eram, também, ensaios e apresentações. Procuramos entender treinamento como a busca pelos encontros em potência, como abertura ao espaço, ao acaso e aos outros corpos como co-criadores do acontecimento artístico.

Aproximamos, dessa forma, as fronteiras entre a noção de treinamento e acontecimento no sentido deleuziano (2000). Treinar é uma questão ética de ir ao limite, assim como a busca pelo CsO é colocar-se em devir. Esse limite é entrar nesse outro estado paradoxal.

Dessa forma ampliamos o conceito de 'treinamento': um 'treinar' pode estar inserido na ação de, por exemplo, sair às ruas e vivenciar experiências, observar os fluxos cotidianos, olhar as

relações sociais a ponto de gerar um afeto, uma experiência, uma vivência intensiva. Um ensaio pode ser um estado de trabalho constante na busca de vivências e, é claro, o próprio estado cênico se configura como uma fonte constante de vivências. O território do 'treinar' é muito mais amplo que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios. O 'treinar' se confira muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades. Um ator deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo. No espetáculo se treina, assim como no cotidiano pode se encontrar estados cênicos. O importante é encontrar potências de vivências que, em si, mantêm sua força vital: vivência como força motriz, matriz, que lançadas como virtuais potentes na memória dos atores serão sua fonte inesgotável de organicidade e vida (Ferracini, 2007, p. 524)

Treinamento para a ação coletiva em processo; também enquanto abertura para os encontros no acaso; espalhado pelo cotidiano, em filas de banco, pontos de ônibus, em ônibus, praças e metrô. Momentos de solidão e silêncio, nos quais a possibilidade de voltar a atenção para o próprio corpo já modifica alguma coisa na relação entre o dentro e fora desse corpo, entre esse corpo e o espaço e os outros corpos. Podemos novamente acionar também a imagem do rizoma enquanto procedimento criativo, enquanto treinamento para o corpo-em-arte, corpo subjétil.

2.2 - O ajuste do olho da rua.

Na arte de performance a figura do artista é a ferramenta para arte. É a própria arte.
Gregory Battcock

Há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho.
Deleuze e Guatarri

O início mais academicamente sistematizado desta pesquisa, ocorre um pouco antes da entrada no programa de mestrado do Instituto de Artes da Unicamp; ainda na graduação em Artes Cênicas – Licenciatura/Teatro pela UFAL, com orientação da Dr^a Nara Salles³⁰, durante a realização do trabalho de conclusão de curso³¹.

Naquele momento, estávamos atraídos por “estados de solidão do homem contemporâneo” como um vetor de inspiração para criação da primeira performance da série (Estranho, um cara comum) e, paradoxalmente, para, entre outros motivos, não cair apenas num “monólogo interno” e egocêntrico, buscávamos companheiros com quem pudéssemos dialogar criativamente sobre o assunto. Como já havia a disposição a usar materiais auto biográficos no processo, era importante também relacionar esses materiais com o maior número possível de influências, aumentando, assim, as camadas de hibridação da pesquisa.

30 A Dr^a Nara Salles, além de professora e coordenadora do Curso de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro da UFAL, é a fundadora da Cia Sentidos Teatro Dança Música Artes Visuais, grupo de pesquisa e criação em arte contemporânea. Realizamos em parceria com essa Cia, dentro das atividades das Cooperativa de Performance, a instauração cênica “Em Branco”, que foi também uma experiência decisiva no processo de nossa pesquisa sobre o corpo-em-arte. No link: <http://br.video.yahoo.com/watch/1150465/4141707> há um vídeo dirigido pelo artista Glauber Xavier (Saudáveis Subversivos) a partir dos materiais desse trabalho.

31 Apresentado e aprovado no dia 10 de março de 2006, com o título: A dialética dos processos criativos na *performance*: “Estranho, um cara comum”.

Essa busca consistia em certo sentido num estado de abertura reflexiva sobre o assunto, deixando-se permear por esta sensação que, antes de nos afetar enquanto artista; obviamente, nos afetava também enquanto ser humano. Estávamos dispostos a mergulhar cada vez mais nesses espaços dos “estados de solidão” como inspiração criativa, e esta pretensão abarcava tantos os aspectos conceituais como os práticos da pesquisa, uma vez que pretendíamos assumir também pela primeira vez apenas o nosso corpo como suporte e agente único do acontecimento cênico performático. Ao mesmo tempo, não desejávamos realizar essa aventura completamente sozinhos, pois já acreditávamos que tanto o território da arte como o da vida são eminentemente do coletivo em ação. Aqui o paradoxo eu-outro, eu-coletivo já se estabelecia, na busca pelo o indivíduo e o coletivo em relação.



Na fase em Maceió, essa busca por trocas e agenciamentos criativos coletivos se articulou nas atividades realizadas com os Saudáveis Subversivos Associação Artística, e, de uma forma mais específica, dentro das pesquisas da

Cooperativa da Performance³², projeto executado pelo coletivo em parceria com a Cia. Sentidos Teatro Dança Música Artes Visuais, o NACE – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Artes Cênicas e Espetaculares da UFAL³³ e Cia do Chapéu³⁴.

Os encontros da Cooperativa de Performance foram o espaço coletivo de articulação inicial desta pesquisa. Local onde encontramos os primeiros parceiros de co-criação, também com projetos individuais em processo e interessados na abertura e troca de informações, afetações e procedimentos. O objetivo geral era multiplicar os pontos de vista sobre cada processo especificamente, criando, assim, mais camadas de agenciamentos e ampliando o fluxo “dentro – fora” de cada obra. Sem, contudo, perder a liberdade e autonomia nas próprias decisões processuais. O projeto nasceu do desejo de troca e do desafio em entender como que na prática dariam-se as relações entre os desejos e liberdades de cada artista e o olhar do outro sobre esse processo. Um exercício de porosidade e confiança; também uma problematização das identidades em construção. Eu, o outro; eu no outro; o outro em mim.

Trabalhamos com encontros práticos, nos quais, em rodízio, cada artista era o responsável pela condução do treinamento do dia e também com momentos de leituras e debates sobre a arte contemporânea, performance artística e processos criativos. O fluxo das ações práticas e teóricas era determinado pelas necessidades dos processos criativos em andamento, assim, as leituras, debates e exercícios propostos surgiam das inquietações e dúvidas levantadas pelos artistas envolvidos. Foram muito consultados nesses momentos os livros do pesquisador e artista performático Renato Cohen (1997).

32 Faziam parte da cooperativa de performance naquela época os artistas Glauber Xavier, Valéria Nunes, Flávio Rabelo (Saudáveis Subversivos) e Thiago Sampaio (Cia do Chapéu). Mas contávamos ainda com os artistas colaboradores Nara Salles (Cia Sentidos/NACE), Telma César (Cia dois Pés), Jorge Shutze (Cia Ltda), Márcia Shoo, Vicente Brasileiro, Renata Voss (Saudáveis Subversivos) e Nadja Rocha. Para mais detalhes, ver anexos (5).

33 Para informações sobre as pesquisa do NACE, acessar: <http://www.nucleo.ufal.br/nace>

34 Para mais informações sobre a Cia do Chapéu, acessar: <http://ciadochapeu.blogspot.com>

Paralelamente ao processo de criação dos solos dentro da Cooperativa, nos envolvemos em um outro processo de criação também no território da performance artística. Fomos convidados a criar uma performance coletiva para o exposição em homenagem ao escritor Alagoano Graciliano Ramos. A performance “Chão de Graça, ou poço da pedra”, foi elaborada para a exposição “O Chão de Graciliano”, realizada pelo SESC - SP, Governo do Estado de Alagoas através da Secretaria Executiva de Cultura, na Fundação Pierre Chalita, no ano de 2003³⁵.

Nessa performance coletiva, fomos os responsáveis pelo roteiro e encenação; a experiência se transformou num momento intenso de reflexão sobre as possibilidades de cruzamento criativo na relação corpo-tempo-espço e sobre as funções do corpo do encenador nesse caminho criativo. As mesmas questões voltavam, ou atualizavam-se:

Como agir desse lugar de 'fora' da cena? Como agir desse lugar que é prioritariamente do 'antes' e do 'depois' do acontecimento, mas que também está presente lá, no percurso do acontecimento, também é dentro. Como habitar esse dentro e esse fora? Quais os procedimentos que me interessam desse lugar? Ainda mais se agimos no território da performance artística, quais os procedimentos e os paradoxos desse corpo (meu corpo) também 'invisível' no momento da ação? Penso esse corpo invisível do encenador enquanto uma ausência presentificada na projeção articulada em outros corpos e materiais em fluxo durante o acontecimento. E ainda esse desejo-dúvida que circula internamente em meu corpo: porque não entrar no acontecimento e se fazer presente corporalmente também? (Diário da pesquisador)

Cada vez mais, buscava reafirmar e descobrir o espaço de ação do encenador como um articulador dos materiais envolvidos no processo. Quem possivelmente leva mais proposições iniciais e quem assume os rumos do

35 No processo, a performance foi executada por Jorge Shutze, Glauber Xavier, Valéria Nunes, Nadja Rocha, Tácia Albuquerque, Magnum Ângelo e Jonathan Albuquerque.

caminho; mas, realiza estas suas tarefas no mesmo plano de relações do processo, procurando a dissolução das hierarquias e gerando um espaço livre de criação.



“Chão de Graça ou Poço da Pedra”. Cooperativa de Performance. Fundação Pierre Chalita. Maceió/Al. 2003.

Pela simultaneidade dos fatos, conteúdos e práticas, esse processo coletivo e os solos em criação dentro da Cooperativa, entraram numa zona de contágio e rizomaticamente se hibridizaram “um” no “outro” no que podemos chamar de um *work in progress*³⁶ (Cohen, 2004). Essa zona de contágio e hibridação estabelece-se rizomaticamente pelo fluxo de ações geradas também entre as fronteiras dos conceitos e práticas, ficções e auto biografias, memória e invenção, público e privado, arte e vida. Especificamente o nosso processo de criação da performance “Estranho, um cara comum” foi completamente influenciado pela experiência coletiva de criação da performance “Chão de Graça, ou, poço de pedras”. Assim, podemos afirmar que um trabalho decorre do outro;

³⁶ Esta terminologia é oriunda da ciência. Nas artes, é utilizada prioritariamente na literatura e artes plásticas, mas foi adotada pelo pesquisador cênico Renato Cohen em seu trabalho de Doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP (*Work in progress* na cena contemporânea – ver referências bibliográficas). Segundo o autor, a opção serve pra enfatizar a genealogia de criações apoiadas na idéia de processo, permeação, risco e devir.

que a partir da realização de um (“Chão de Graça, ou poço da pedra”), num fluxo contínuo, adentramos no outro (“Estranho, um cara comum”), numa busca pela verticalização de algumas questões surgidas e pela necessidade já existente de entrar no momento do acontecimento. Esse processo “opera-se com maior número de variáveis abertas, partido-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades” (Cohen, 2004, p. 17).

O conceito de *work in progress* (Cohen, 2004) sugere a construção de uma obra que foge da idéia de um produto final, de uma ação cênica que se configure como resultado fechado em si mesmo e opta-se por gerar sua existência enquanto percurso, caminho, trajetória a ser descoberta. Como explica Cohen (2004):

Literalmente poderíamos traduzir por 'trabalho em processo', procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos (p. 17).

Nosso objetivo, já nesse momento, era vivenciar a obra enquanto experiência criativa e criadora, privilegiando o momento de cada ação executada, aberto aos acasos e surpresas das relações surgidas. Cada encontro gera o próximo passo a ser dado. Os acasos levam a encontros que potencializam e intensificam o próprio processo criativo. Encontros que surgem nas camadas invisíveis das relações entre os corpos, encontros em potência. Nos momentos de pausas vividos juntos, nas caminhadas em silêncio. No aprendizado na ação, corpo a corpo, como que por contágio. Trabalhando-se na direção de um conhecimento compartilhado na própria experiência, atualizado a cada encontro, sempre em processo. Como contextualiza Cohen (2004): “o produto, na via do *work in progress* é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo

risco³⁷, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (p. 18).

Detalhando um pouco mais os paradoxos entre a noção de obra e de processo, inerentes ao *work in process*, Cohen (2004) afirma que:

Conceitualmente a expressão *work in process* carrega a noção de trabalho e de processo:

1. Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura.
2. Como processo implica iteratividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final.

Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória (p. 21).

O encontro com a obra “Vidas Secas” do escritor alagoano Graciliano Ramos durante o processo de criação da performance “Chão de Graça, ou, poço de Pedras”, redimensionou, também, a reflexão sobre os “estados de solidão” que inspiravam a criação de nosso solo, visto que a solidão como contingência da condição humana é uma abordagem marcante e recorrente em toda a obra desse autor.

O acaso do re-encontro com essa obra e com os materiais revelados durante o processo de concepção e execução da performance coletiva foram determinantes para os rumos desta pesquisa também no que se refere ao trabalho do corpo, a relação com o espaço e a escolha de alguns materiais, objetos e ações. Por exemplo, foi nessa performance coletiva que começamos a estudar a ação de trocar de roupas, de vestir e ser vestido pelo outro e de como essa troca afeta o corpo interna e externamente. Foi nesse momento também que

³⁷ “Risco físico e psíquico dos *performers* e criadores, e, sobretudo, risco do processo não confluir em produto final, e vivificar-se enquanto momento, matéria existencial dos participantes” (Cohen, 2004, p. 18).

começamos a experimentar o fluxo da respiração como elemento de conexão com o espaço e a relação da criação das ações com alguns elementos espaciais (especificamente o chão e as paredes). No processo de criação das cenas da performance, improvisamos muito a partir da relação dos corpos dos *performers* com esses elementos.

No processo, em relação aos aspectos formais, fomos totalmente influenciados pela narrativa concisa de Graciliano. Em suas obras parece que só há espaço para o vocábulo exato, sem excessos e é nesta precisão da linguagem que se revela o paradoxo do ser humano na afirmação de sua individualidade. Aí estavam duas questões que nos motivavam enquanto grupo: como transpor esta concisão para a cena nas relações entre os corpos, o tempo, o espaço e os objetos da exposição? Como manter este paradoxo da afirmação da individualidade na perspectiva da relação com o outro?



“Chão de Graça ou Poço da Pedra”. Cooperativa de Performance. Fundação Pierre Chalita. Maceió/Al. 2003.

Esses foram os primeiros desafios lançados por Graciliano; que parecia tratar de problemas que nos afetavam enquanto artistas do corpo: sermos precisos em nossas ações em cena, retirando todo os excessos possíveis e entendermos nosso corpo na perspectiva da relação com o outro. Esses desafios

continuam constituindo linhas de afetação das criações e reflexões em nossa pesquisa.

Partimos das imagens de seus personagens como guerreiros solitários que lutam contra os obstáculos cotidianos; isolados, ávidos de si mesmo, numa rede de agenciamentos na qual o egoísmo decorre dessa impossibilidade de contato com o outro. Vejamos o fragmento em que o personagem Fabiano executa um diálogo consigo mesmo e forma sua identidade a partir da possível sensação de presença do outro:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
-Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades (Ramos, 1938, p. 20).

Nesse trecho, no qual o homem Fabiano lembra e reinventa sua condição de bicho, ilustra bem a sensação da descoberta de si mesmo como um reflexo do outro, acompanhada de uma asfixiante sensação de que não há possibilidades de coexistência; ou vencemos ou somos vencidos pelo outro. Como bichos, lutamos para vencer nossas dificuldades. É esta espantosa sensação de descoberta do outro que vai moldando e conduzindo as personagens, passo a passo, nesta exasperada e opressiva batalha desigual.

No final do livro, Graciliano coloca seus personagens caminhando em direção à cidade, destino de quem foge do flagelo da seca do sertão nordestino,

onde a miséria e a fome fazem parte de uma lenta, profunda e interminável luta contra a natureza desafiadora e agressiva e, principalmente, os interesses financeiros de uma minoria. Nesse sertão amarelo e murcho, Graciliano constrói a saga de uma família composta de criaturas resignadas diante de seu destino trágico. Numa obra onde a solidariedade é transgressão, os personagens mal falam, mal conseguem coordenar seus pensamentos e vivem num vínculo de um amor primitivo no qual a união é contingencial. Assim:

Miudinhos perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem animo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava (Ramos, 1938, p. 14).

Essa imagem nos afetou como colírio, limpando nosso olhar para algo que já se tornara invisível há algum tempo. Por conta dessa imagem, começamos a observar alguns moradores de rua durante o processo de criação; como que para encontrar aquela família em seu destino na cidade. Andando pelas ruas dos bairros de Jaraguá e do Centro da cidade de Maceió, encontramos inúmeras figuras “gracilianas” que possuem, nas calçadas, seu único refúgio. Alguns estavam em família ou em pequenos grupos, mas a maioria encontrava-se só.

Os encontros com os corpos dos moradores, tornaram-se para nossa pesquisa uma linha de afetação também determinante e influenciaram o processo de criação de toda a série de performances “,corpoestranho,”. Aqui, vale citar o estudo sobre o “estranho” em Freud, o termo *unheimlich*. Freud usando Schelling, afirma: “*unheimlich* é tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio a luz” (Freud, 1996, p. 243). É nesse sentido paradoxal de algo comum revelado em sua estranheza que buscamos agir em nosso processo criativo e essa opção

se fortalece nesse momento de encontro com os corpos dos moradores de rua e com a percepção de nossa cegueira em relação a esses corpos. O estranho se dá exatamente no encontro com essa revelação de algo que, até o momento da revelação, era extremamente comum e familiar. O estranho, segundo esse estudo de Freud (1996), não está apenas ligado ao novo e ao desconhecido e sim a algo que nos é muito comum e que pelo acionamento de algumas forças ele revela-se.



Naquele momento, estranhamos o que nossos olhos não viam mais, o invisível das ruas. Estranhamos o grande número de corpos sentados nas calçadas das cidades de Maceió, geralmente com os olhares voltados para o chão, só alguns lamentos ou pedidos traduzidos em pequenos gestos ou sons esporádicos, quando não o silêncio absoluto. A abstração, a fantasia, o delírio. A concretude da cidade, o cotidiano em seus detalhes mais cruéis.

Geralmente, corpos tristes e com feridas expostas, não necessariamente só feridas físicas; mas todas abertas a apreciação incômoda de quem sempre atrasado anda de um lado para o outro e não tem tempo de olhar.

Hoje, tempo é sinônimo de dinheiro e dinheiro ninguém é “besta” de perder. Além do que, olhar gera comprometimento, conecta, afeta; ou, como afirma o filósofo José Gil (2005): “o olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos” (p. 48). Então é melhor não olhar, ou, como num teatro de fantoches, melhor é nos deixarmos manipular, e fingir não olhamos mais. E fingimos tão bem que até passamos acreditar que eles, os corpos sentados nas calçadas, não existem mesmo. Pelo menos não mais como semelhantes, ou seja, como seres humanos.

Podemos associar essa nossa cegueira com o que o pesquisador Hubert Godard chama de “neurose do olhar”, quando não conseguimos mais “desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo”. O pesquisador, em entrevista a também pesquisadora Suely Rolnik (2006) explica:

frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vai associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro de minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma “neurose do olhar” (Rolnik, 2006, p.73).

Os corpos nas ruas assumem, impostos por nossa cegueira coletiva, um outro papel no jogo das relações cotidianas, tornam-se meros objetos invisíveis. “Observa-se comumente uma relação objetivante com o corpo do outro, reduzido a um objeto que se manipula” (Rolnik, 2006, p. 74)”

Eles não são donos de nada e assim nada podem decidir, estão sujeitos aos interesses de forças entrelaçadas numa complexa rede, na qual são forçados a creditar sua existência em favor da manutenção do bem estar e felicidade de alguns outros poucos semelhantes, os mesmos que desconsideram a validade de seus corpos e suas vidas. Um mal necessário, ousa-se falar. Assim, esta invisibilidade assumida como estratégia egoísta de um mal necessário em favor de um provável bem maior (e quanto maior e para poucos melhor), que seja, a

manutenção e acúmulo dos bens de consumo, que supostamente geram bem estar e felicidade, vai deixando de lado, às margens como é comum falar, um número também cada vez maior de seres humanos renegados de sua condição primeira. Com seus trajés velhos e sujos, os corpos das ruas, se inserem no fluxo acelerado da cidade num lugar de não existência, geralmente associados a incapacidade, frustração e derrota.



O que Graciliano nos revelou, afetou profundamente nossas reflexões e motivações criativas, exatamente por nos colocar frente a frente com os limites de nossa incapacidade de olhar, com essa neurose que nos afeta “quando o imaginário deixa de funcionar” (Rolnik, 2006, p. 73). Claro que para qualquer artista a capacidade de olhar o mundo e a si mesmo em relação é decisiva no seu processo criativo e, naquele momento, perceber nossa cegueira tornou-se essa própria cegueira e ação, ou tentativa de olhar uma das linhas de estudo mais fortes da pesquisa, pois:

se o meu corpo se oferece à partida à vista de outrem, é

porque o sei capaz de olhar – porque o meu olhar olhando-o olha o seu olhar. É o olhar que provoca a reflexão do visível: é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro (Gil, 2005, p. 47-48).

Nessa reflexão foi importante o diálogo traçado com idéias do psicólogo Jurandir Freire (2000) sobre o estado de “alheamento em relação ao outro”; postura social predominante e estabelecida como condição na presente conjuntura sócio-política em que vivemos. Segundo Freire (2000):

O fato do alheamento de indivíduos ou grupos humanos em relação a outros não é novo na dinâmica social. A capacidade que temos de tornar o outro um ‘estranho’, alguém que não é de ‘*chez nous*’, foi discutida exaustivamente por numerosos estudiosos... e consiste numa atitude de distanciamento, em que a hostilidade ou o vivido persecutório são substituídos pela desqualificação do sujeito como ser moral (p. 79).

A miséria alheia banalizou-se e diluiu-se a real crueldade de sua existência entre novelas e noticiários jornalísticos. Não sabemos mais ao certo distinguir o que nos afeta como ficção ou realidade e vivemos todos, também, este “entre” camadas em nosso cotidiano:

o que choca, no Brasil, não é tanto a truculência das agressões noticiadas, mas a impotência com que aprendemos a reagir a tudo isto. Cotidianamente nossos jornais mostram cenas estarrecedoras em que o horror e circo parecem misturar-se, ao mesmo tempo em que proliferam as estratégias da ‘salvação’ individual, no sentido do termo dado por Max Werber. Para as elites, o que resta é tentar ‘ser feliz’ individualmente. Mas na busca desesperada por algo que dê sentido à vida, entretanto, elas parecem perder o mundo e a si mesmas (Freire, 2000, p. 82).

É no meio da reflexão deste contexto que ocorre outro encontro determinante. Um senhor, em silêncio absoluto, sentado numa ladeira, em frente à Catedral Metropolitana Nossa Senhora dos Prazeres³⁸. Um homem que tinha largado tudo na vida para ficar ali, aparentemente inerte. Que ironia. Ele ali, sentado, olhando para o chão; e nós ali, em pé, olhando para ele com uma máquina fotográfica na mão. Mais uma vez opostos se encontram, o paradoxo se instaura. Algo que se conecta por estranhamento. Um ruído. Um *click*. Uma imagem extremamente comum torna-se estranha e enigmática, e, paradoxalmente revela-se.

, todo mundo tá feliz (?????????????)
Estranho, um cara comum na rua sentado no chão, imóvel.
O que fez ele parar,
sentar ali
e olhar o mundo subindo e descendo.
Estranho, um cara comum, na rua batendo um ferro no poste.
Esconde seu olhar como quem já sabe de tudo.
uma vez.
uma vez eu vi quando eles se encontraram.
Um andando, outro parado.
Por um tempo brevíssimo, nós três nos olhamos da mesma
forma,
fora de foco,
no canto do olho,
quase caindo.
Um encontro:
(caderno do pesquisador)

Fomos fisgados, atraídos por aquele espaço e tudo que estávamos construindo para performance solo reestruturou-se devido a esse encontro. Até antes desse encontro havia o objetivo de estruturar a performance com características assumidas de um acontecimento artístico, no qual haveria um local e hora pré-determinados e convidados para participarem do acontecimento. Mas algumas perguntas não nos esqueciam: como alguém pode largar-se neste

38 O velho Coruripe, senhor morador de ruas, que durante muitos anos vivia sentado em frente a catedral da cidade de Maceió.

espaço? Que espaço é este? Como é possível, que ele, o velho Coruripe, possa ter abandonado sua casa, seu trabalho e sua família para ir viver nas ruas? E se fizéssemos o mesmo?

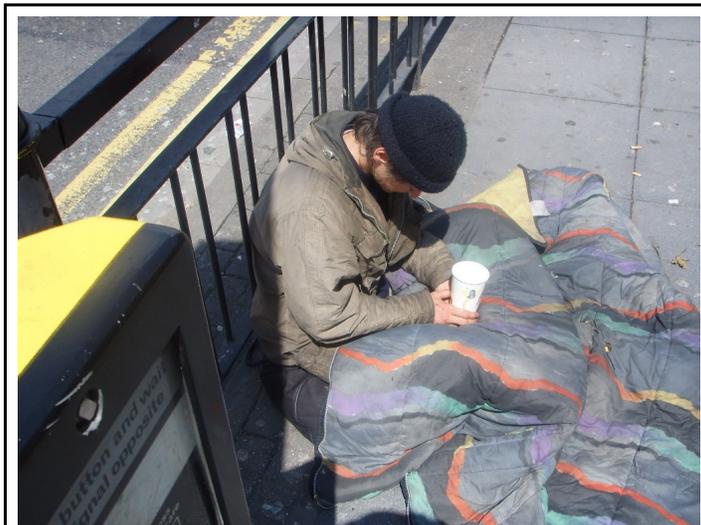


Imagem de um morador de rua. Londres/UK. Junho de 2008. Arquivo do pesquisador.

Essas perguntas geraram a performance “Estranho, um cara comum”. Fomos atraídos pelo desejo de ver o mundo daquele lugar, de viver a realidade a partir do ponto de vista das calçadas das cidades, mas especificamente do lugar onde o velho Coruripe havia decidido ver o mundo e as pessoas.

Ao estranhar o outro, me estranhei. E a percepção de minha cegueira cotidiana me levou novamente a agir. o encontro com o que sou e tudo aquilo que eu posso ser. Não apenas enquanto pensamento, mas principalmente em ação. Encontrei meu corpo e resolvi despertar suas potencialidades, agir sob meu desejo e risco (caderno do pesquisador).

Esta primeira performance da série consiste em ficar doze horas sentado na calçada em frente à Catedral das cidades, num exercício paradoxal do

olhar. Como quem desiste de olhar o mundo como estava acostumado a fazer e numa homenagem a própria cegueira cotidiana, decide colocar o corpo para re-aprender essa ação. O filósofo José Gil (2005, p. 37), destaca a ambigüidade do termo “ver”, falando de uma “visibilidade segunda” relacionada a um “ver do invisível” e que coexiste em nossa percepção com a nossa “visibilidade primeira”, do “ver do visível”. Na já citada entrevista à Suely Rolnik (2006), Godard fala de um “olhar cego”, ou olhar subjetivo:

Não é novo dizê-lo, mas hoje se tem muitos suportes na pesquisa em neurofisiologia que explicam bem estas duas formas de olhar, pois que existem dois analisadores no cérebro. Poderíamos qualificar o primeiro de olhar subcortical. É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então, este olhar não é interpretado, não é carregado de sentido. Se uma mosca vem no canto do meu olho, meu olho pisca e se fecha, antes que eu me dê conta de que a mosca está fechando. Portanto, há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. Isso é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno à história do sujeito. E, depois, se vamos ao outro sentido do olhar, seria o olhar objetivo, cortical, associativo, o olhar objetivante, que está associado à linguagem etc (Godard *apud* Rolnik, 2006, p. 73).

Nossos objetivos e dúvidas vão se definindo em nossa pesquisa pela possibilidade de descobrir o lugar entre esses olhares, em cada performance criada há esse desafio lançado ao corpo em ação: re-aprender a olhar. Podemos pensar a relação entre esses olhares na perspectiva dos paradoxos vividos pelo corpo-em-arte (corpo subjétil) entre as camadas micro e macropceptivas.

Olhar é entrar numa atmosfera de pequenas percepções; porque olhamos um olhar, oferecendo, portanto, a outrem o nosso próprio olhar atmosférico. A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma <<poeira>> atravessada de movimentos ínfimos. Na atmosfera nada de preciso é ainda dado, há apenas turbilhões, direcções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo a atmosfera anuncia – ou pré anuncia, faz pré-sentir – a forma por vir que nela se desenhará: a atmosfera muda, então, torna-se *clima*, define-se, assume determinações e formas visíveis. (Gil, 2005, p. 52).

Também nos motiva pensar em como olhar do lugar do “outro”, provocando e sendo também provocado por outros olhares que passam. Exercitamos um olhar que transita pela possibilidade de ser notado ou não.

Olhar um olhar é receber dele uma impressão, acolhê-lo de uma maneira e mostrá-lo ao mesmo tempo, reagir através de um outro olhar ao olhar que recebemos. A maneira como se olha um olhar coincide com o dar a ver do nosso próprio olhar: o conjunto dos traços fisiognómicos com que recebemos o olhar do outro compõe, em torno de um invisível, o olhar que emitimos, aquele que o outro vê (Gil, 2005, p.50).

Um corpo que é visível ou não a partir da sua capacidade de manipulação do eixo tempo/espaco. Cotidiano e performativo a partir das micro relações estabelecidas.

No entanto, esta reflexão no olhar do outro não poderia ser completa. Nunca vejo no outrem a imagem exacta do meu olhar. O seu é o meu mais a maneira como ele o recebe. Acrescenta-se aqui um suplemento de olhar, um excedente, uma diferença que faz do olho um espelho deformante (Gil, 2005, p. 50).



O que acontece no corpo (dentro e fora) que se coloca doze horas parado numa ladeira olhando? Buscamos um corpo em fluxo mesmo que sentado quase imóvel numa calçada; mantendo uma relação constante com as dinâmicas de paisagens internas e externas, o dentro e o fora, multi-relacional.

Todo olhar é olhar de um olhar [...] Se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objectos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar. Este alguma coisa é um *vazio animado* que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde me venho colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-me o espaço da atitude do meu olhar: como um topologia do espírito, uma paisagem exterior de um interior (Gil, 2005, p. 48).

Consideramos que essa idéia não é nossa, nos apropriamos dela ou ela de nós, não sabemos ao certo. O certo é que antes, muitos já a executaram e continuam a fazê-lo. Parar. Sentar. Olhar. Três ações simples e um abismo de possibilidades entre elas. O que é estranho e o que é comum ao olhar de quem passa? O que muda nesse olhar quando o que era comum fica estranho? Quando

Arte e Vida se confundem? É possível se chegar a uma resposta para essas perguntas?

Assim, o surgimento e desenvolvimento desta pesquisa é, desde seu início, também uma problematização dessa sensação de estranheza (enquanto revelação do olhar); uma reflexão, entre outros aspectos, sobre nossas inquietações em relação a nós mesmos e ao mundo que nos envolve e transpassa. Estávamos, desde o princípio, interessados em caminhar pelas fronteiras entre o comum e o estranho, o visível e o invisível.

Foi nessa fase que surgiu o primeiro caderno do processo, um caderno de registro onde foram expressos os fluxos criativos numa hibridação e superposição fragmentada de conteúdos e subjetividades. Uma colagem também em processo de desenhos; fotos; frases escutadas ao acaso nas ruas; conteúdos de oficinas, palestras, aulas e debates; referências de artistas/obras e inquietações vividas em sala de trabalho durante os treinamentos e nos momentos de performance. Com esse suporte, criamos uma cartografia possível dos paradoxos em processo, alguns rastros resultantes do exercício diário de olhar para dentro e perceber “nossos limites” e olhar para fora, para os “limites” do que nos cerca. Para o processo de criação desta dissertação de mestrado, esses cadernos foram uma fonte material preciosa, de onde começamos a puxar os fios que compõem a trama de nossa reflexão.

Batizamos esses cadernos de *Ken Kan*, numa referência ao ator japonês Yoshi Oida. A expressão está relacionada também aos paradoxos do verbo “ver”: “*Ken* no sentido de: ver o exterior, e *Kan* de: perceber o interior” (Oida. 1999, p.69). Os livros “Um ator Errante” (1999) e “O ator invisível” (2001) de Oida nos ajudaram a refletir questões importantes para o desenvolvimento desta pesquisa no que se refere ao trabalho do corpo do ator em ação. Muitos dos exercícios que realizamos na Cooperativa de Performance surgiram desse encontro com as palavras de Oida.

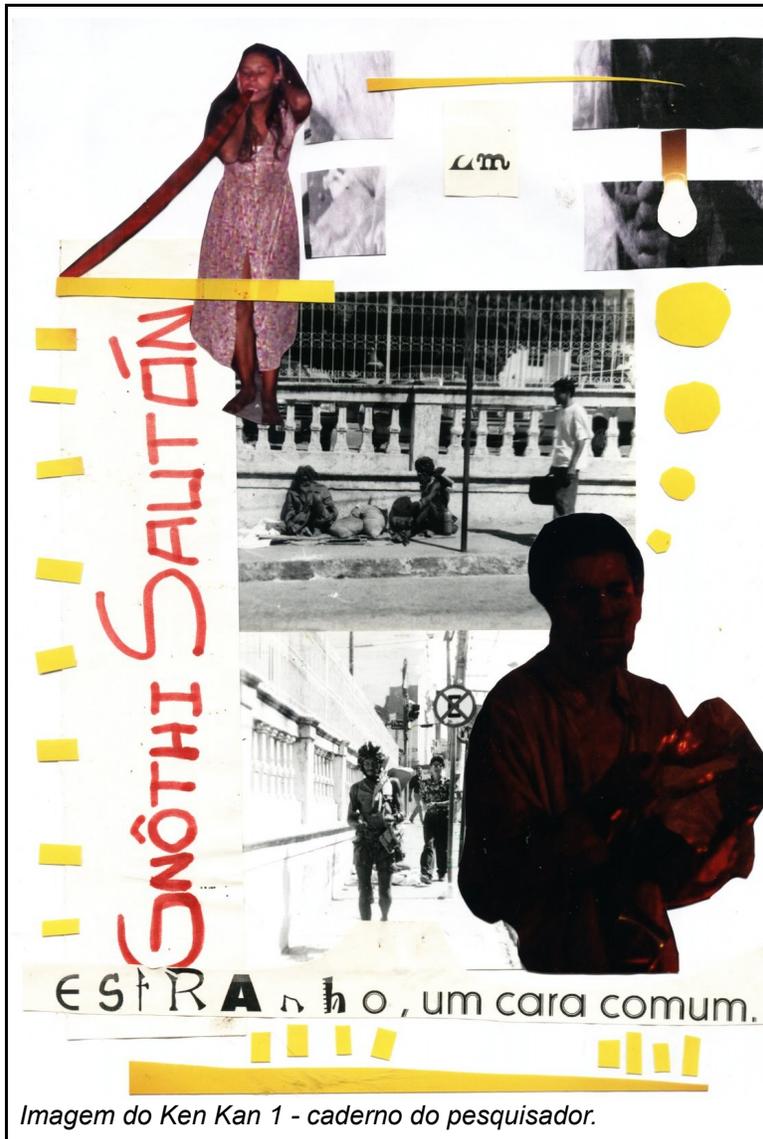
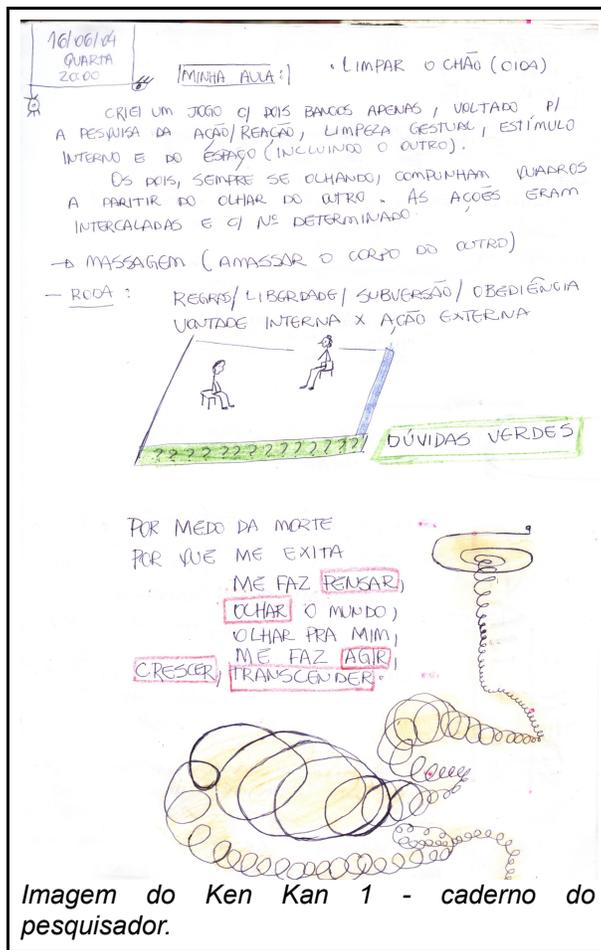


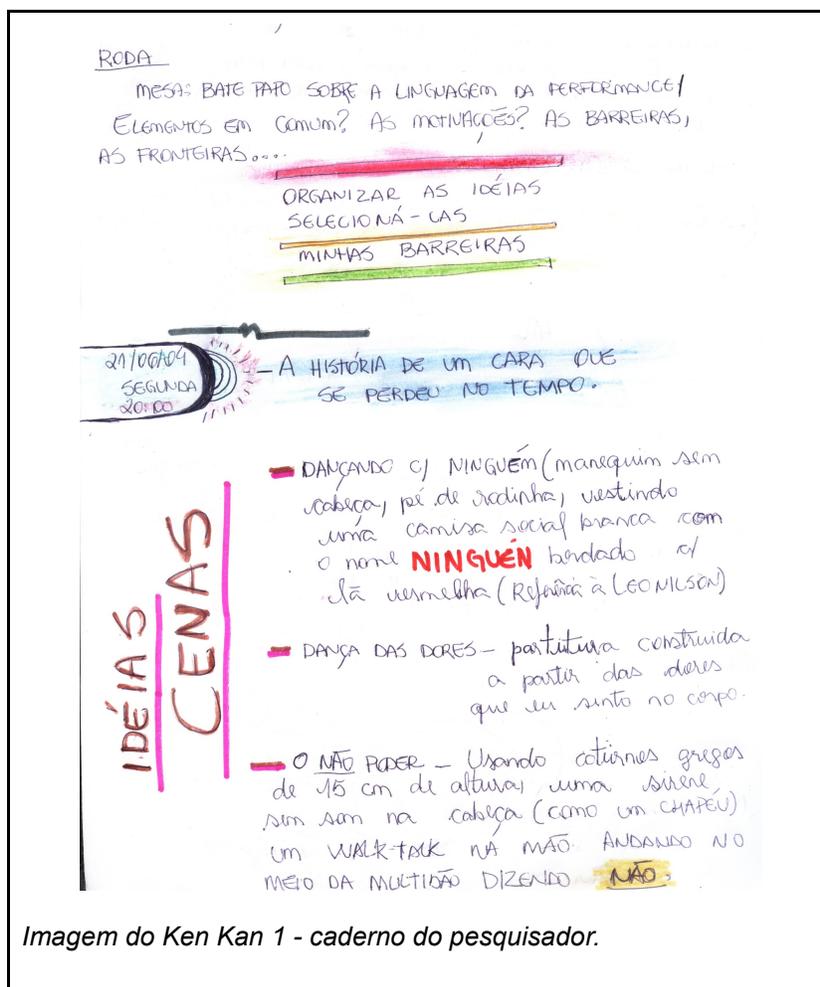
Imagem do Ken Kan 1 - caderno do pesquisador.



Até o momento, são quatro cadernos do processo, e foi daí que surgiu a necessidade, nessa fase do mestrado, de criar o nosso “caderno virtual”, o *blog* da pesquisa: <http://estranhocorpo.blogspot.com>, em funcionamento desde o dia 27 de outubro de 2006. O *blog* tem servido tanto como registro e debates das dialéticas do processo de criação, espaço onde é possível achar os rastros e desdobramentos das ações realizadas, quanto como espaço também de criação a partir das fotos e vídeos performances executados especificamente para ele.

O objetivo desse espaço virtual é, também, criar mais conexões entre a pesquisa e outras ações – “artísticas” ou “não” – que também habitam este espaço

virtual, a fim de ampliar a rede de trocas de informações e práticas acerca dos conteúdos trabalhados e experiências vividas. Cada vez mais, artistas, pesquisadores em artes, companhias de teatro e dança e coletivos de artistas visuais habitam o espaço virtual com seus *sites*, *blogs* e afins com o intuito de registrar, debater, trocar e ampliar seus próprios processos criativos no contato uns com os outros. Cria-se, assim, uma rede viva, rizomática e em constante ampliação para articulação não só das questões estéticas destes trabalhos, mas também das questões políticas e sócio-culturais do papel das artes em nossa atual sociedade.



3º Capítulo: Paradoxos da ação performática.

Eu vou agir agora.
Hamlet (ato 3, cena 3)

Disciplinas, línguas, países e pessoas são universos em construção e negociação com seus meio ambientes. A dialética cultural promove novas disciplinas, línguas, territórios e fronteiras, mudanças, e se o mundo performa, o teatro continuará sendo um sítio de performances sobre performances do mundo.

Fernando Villar

A outra linha necessária para a articulação da reflexão sobre o corpo-em-arte (corpo subjétil) e os seus procedimentos em nosso processo criativo é a delimitação mais detalhada do espaço de encontro entre as ações executadas: o terreno escorregadio e também fronteiro da performance artística.

Nesse intuito, optamos em focar nossa atenção neste terceiro capítulo para alguns acontecimentos do processo de articulação da performance “Estranho, eu não sou Hamlet”. Como o próprio nome escolhido para a performance já indica, não há o objetivo de encenar nenhuma versão do texto e nem mesmo “ser” ou interpretar o personagem Hamlet³⁹. Dentro das relações processuais e rizomáticas da série, como tratamos no primeiro capítulo, fomos atravessados pelo universo ficcional da obra Hamlet; esse outro encontro potencializou dúvidas e desejos antigos, criando novos paradoxos e ampliando a quantidade de camadas que envolvem o nosso processo criativo.

Revelaremos esse processo neste capítulo ainda, seguindo as linhas de nossa Rede de Afetos; as linhas dos encontros e acontecimentos articulados na criação dessa performance. Destacaremos o momento no qual ocorreu o encontro

³⁹ Usamos materiais diversificados no processo de pesquisa sobre Hamlet. Enquanto material textual foram consultados “Hamlet”, de William Shakespeare; “Hamlet Máquina” de Heiner Muller e “The Fifteen Minute Hamlet – a Play” de Tom Stoppard.

com Hamlet durante o processo criativo coletivo dentro da disciplina AT 401 – Laboratório, no programa de pós graduação da Unicamp; algumas experiências e imagens das trocas de repertório e criação coletiva com os performers e pesquisadores Shima, João de Ricardo e Isabela Santana no coletivo Arquipélago e as experiências de participação virtual no *Drift Project* Espanha com a Zecora Ura Theatre. Como foco transversal da reflexão está a problematização de alguns aspectos específicos do terreno artístico da pesquisa, principalmente o que diz respeito ao seu caráter processual, híbrido e interdisciplinar.



O performer Shima em “Labor adicto II SPO01”. São Paulo/Sp. 16 de março de 2008. Foto de Ricardo Teles.



“Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.

3.1. Encontro na beira do abismo: a performance como território de ação artística.

O pesquisador Renato Cohen (1989), enfatiza a importância da herança legada à performance por seus movimentos predecessores e afirma que essa linguagem cênica está ontologicamente ligada a um movimento maior denominado de *Live Art*. Movimento esse que “é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado”. (Cohen, 1989, p. 38). Ou, como na definição de Glusberg (1987):

O nome *live art* não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia-a-dia é expresso em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade (p. 32).

Ainda, segundo Glusberg (1987), toda performance precisa ser olhada dentro de seu contexto sócio-cultural, uma vez que a vida em sociedade é uma das maiores fontes de elementos para esta manifestação artística. Essa relação constrói-se em uma via de mão dupla, na qual, tanto os procedimentos e produtos artísticos são retirados de seus espaços auráticos, institucionalizados e invadem o cotidiano; quanto as ações e objetos de uso diário são re-significados, ganhando novo valor simbólico a partir, também, de seu deslocamento do espaço e uso natural. Assim, o que se pretende é aqui também o encontro, realizado na presença viva entre os corpos participantes, dos conceitos de vida e arte:

Neste sentido, as *performances* realizam uma crítica às

situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance (Glusberg, 1987, p. 72).

A opção pela aproximação entre arte e vida confere à performance um caráter crítico de combate aos padrões artísticos estabelecidos e possibilita uma liberdade estética aos seus criadores.

A busca do desenvolvimento pessoal é dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida (Cohen, 1989, p. 104).

Porém, a atração por essa linguagem de fronteira, define-se principalmente para os que aceitam a possibilidade da dúvida; questionadores que vêem na manifestação artística uma possibilidade de imanência entre o individual e o coletivo. Percebemos que a trilha da performance sempre demarcou o território do risco, do não contextualizado, da não convencionalidade. Os atos performáticos estão ancorados no acontecimento, no manifesto, na conjunção de alteridades, no risco da relação entre produtores e receptores, na invocação de forças imanentes à ação humana. Essa identificação ideológica reforça três aspectos fundamentais à linguagem performática: primeiro, o debate sobre a função da arte; segundo, a liberdade criativa do artista e terceiro, o corpo como suporte artístico.

Esses aspectos podem ser considerados como um dos possíveis elos entre as produções artísticas com conteúdos e formas tão diversos que podem ser incluídas no conceito ou território da performance artística. Há que se pensar

nesses aspectos como importantes para qualquer tentativa de identificação dessa manifestação artística, ou como explica Cohen (1989):

O discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagé*, mas visualmente, com metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*. Artistas como Beyus e o grupo Fluxus fazem parte da corrente que trouxe os dadaístas, os surrealistas e a contracultura entre outros movimentos que se insurgem contra uma sociedade incoseqüente (e decadente) nos seus valores e também contra uma arte que de uma forma ou outra compactua com esta sociedade (p. 88).



Nossa pesquisa surge influenciada por essa herança e pela busca do que se denominou, no início da arte contemporânea, de uma “não arte”. Manifestações que primam pela subversão de valores que quebrem a função

meramente estética e elitista da arte; criando-se uma possível distinção entre o que seria arte, destinada a locais sagrados como museus, teatros, livros e monumentos; como também o surgimento de uma “não arte”, que incluía tudo que for rejeitado pela primeira e seja captado pela subjetividade criativa do artista (Cohen, 1987, p. 38). Nos colocamos, desta maneira, em concordância com outras ações e artistas, que:

Dessacralizam, por um lado, o espaço da arte (museus, teatros, curadorias) – território de uma certa cultura – e instauram, por outro, espaços auráticos a situações ordinárias, fetichizando a experiência cotidiana, dando um recorte sublime ao espaço/tempo diário (Cohen, 2004, p. 4).

Para os interesses de nossa pesquisa, é preciso destacar o caráter artístico atrelado ao conceito performance. Assumimos também esse paradoxo: transitar numa linguagem artística que desde seu surgimento busca romper os limites possíveis entre sua expressão enquanto arte e o próprio senso comum de vida e cotidiano. Assim:

Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante ‘performance’ é condição inicial para seu entendimento. Sabemos que ‘performance’ tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia de performance como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia de crítica e pesquisa. Performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, repetição de comportamentos no cotidiano, *performing self*, sexualidades

e gênero, desempenho lingüístico, o evento teatral, a encenação de peças, drama literário, dramaturgia de imagens, aula-performance, crítica em performance e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de platéias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro, englobando lingüística, ciências sociais, psicologia, pedagogia, neurologia, letras e artes. O termo e conceito performance vai contra visões logocêntricas e excludentes de teatro (Villar, 2001, p. 833).

Já há algum tempo, a palavra inglesa “performance” tem seu significado associado às mais variadas ações do nosso cotidiano. Sua significação abrangente adquire facetas múltiplas, servindo a diversos setores de atividades; humanas ou não; sejam estas artísticas, esportivas, políticas ou religiosas. Em sua raiz etimológica temos:

Conforme registrada em dicionários, a palavra inglesa performance tem um sentido geral de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim. O verbo *to perform* significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão”. A origem etimológica é do francês antigo *parfournir* (“realizar, consumir”), combinado o prefixo latino *per* - (indicativo de intensidade: completamente) e *fornir*, de provável origem germânica, significando “prover, fornecer, providenciar” (Lopes, 1994, p.6).

Em português, a despeito dos lingüistas, para a palavra performance não se encontrou nenhuma outra que traduzisse a completude do seu significado; utilizando-se muitas possibilidades de tradução, a depender do contexto em que se usa o termo. O uso corrente da palavra performance em português é, porém, tão acentuado que desde 1975 o dicionário Aurélio passou a registrá-la como expressão estrangeira no sentido de: 1- Atuação, desempenho (especialmente em público). 2- Esporte. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições (Ferreira, 1975, p. 1068). Dessa origem é

pertinente guardar a noção de desempenho, movimento, ação ou processo somados a noção de resultado em acontecimento.

Um dos principais significados aliados ao significante performance é o de desempenho. O significado de desempenho afirma a observação analítica de comportamentos humanos, produtos eletrônicos e mecânicos, ou de atores, xampus, transeuntes, óleos, atletas, sapatos de corrida, animais, fios condutores ou de minerais. Na observação do desempenho humano, performance pode também significar comportamentos que se repetem. Ou ações cotidianas que são ensaiadas ou preparadas - e observadas. Assim sendo, uma performance sem consciência do fato de estar sendo vista como tal pode significar uma performance cotidiana, cultural ou social (Villar, 2003, p.72)

Por essa aproximação tão intrínseca com o cotidiano, foi no interior das ciências humanas e na área artística que a partir da década de 50 a performance começa a adquirir significados mais específicos, gerados numa série cada vez maior de debates, atraindo artistas e pesquisadores das mais variadas áreas. O surgimento deste interesse crescente na área artística está atrelado a outros acontecimentos, como explica Glusberg (1987):

Foi na década de cinquenta que se começou a desenterrar as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, os escritos de Artaud, as idéias dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein, e os conceitos básicos do Surrealismo. Nessa mesma década, Jackson Pollock abria novos horizontes com sua “pintura instantânea” (*action painting*) e Bertold Brecht fundava o Berliner Ensemble em Berlim Oriental. Todos esses caminhos, aparentemente divergentes, apontavam para uma única direção: reexaminar os objetivos da arte – de todas as artes – abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra e

do holocausto atômico (p. 26-27).

A partir daí, a performance afirma-se, crescentemente, como um atraente objeto de estudo por todo o mundo. Isto ocorre exatamente por ela ser uma expressão artística híbrida; relacionada estreitamente com outras linguagens como o teatro, a dança, a música e as artes visuais de um modo geral; por ter a sua lógica calcada na vivificação do ato expresso pela presença compartilhada e, ainda, por questionar a própria necessidade humana de rotular e normatizar as coisas.

Outro fator que contribuiu para este crescente interesse e que fez com que a performance fosse considerada um útil instrumento de leitura do real foi a aproximação com as ciências humanas; principalmente com a antropologia; gerada graças a essa paradoxal relação entre arte-vida proposta como linguagem.

O uso da idéia – força *performance* nas análises de história da cultura permite um olhar novo sobre certos fenômenos que já foram esquadrihados através de prismas diversos. Em cada situação histórica concreta, indivíduos e grupos projetam anseios, marcam posições e constroem imagens de si e de seus “outros” e da sociedade envolvente através de formas pelas quais se apresentam e atuam publicamente, dentro de estruturas mais ou menos ritualizadas. O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço – só para citar alguns elementos performáticos – em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos. (Lopes, 1994, p. 3)

A performance está inserida na hibridez da contemporaneidade e espalhada pelo cotidiano; multiplicando, assim, as possibilidades de ações performáticas; sua delimitação enquanto linguagem artística e/ou objeto de estudo se configura num certo grau de dificuldade. Sendo uma “idéia de difícil

conceituação, escorregadia, movendo-se nos interstícios de diversas áreas” (Lopes, 1994, p. 2), a performance, enquanto linguagem artística, sempre esteve associada à idéia de superação dos rótulos ou classificações, questionando os interesses de acadêmicos, críticos ou jornalistas.

Esta situação possibilita que a sua significação e a sua prática vá se transformando e se definindo mediante multiplicidades e ocupando terrenos inesperados. Sobre esta questão, a artista e pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros afirma que:

Performance seria um conceito com "vagas fronteiras", como afirma Wittgenstein, um conceito que é permeável à novos significados. Bert States afirma que muitas palavras são potencialmente metáforas, e muitas delas expandem-se para virtualmente incluir tudo em uma rede semântica ou metonímica⁴⁰.

Ou, ainda, como afirma Cohen “a performance instala-se como arte híbrida, ambígua, oscilando entre a plena materialidade dos corpos e a fugacidade dos conceitos”⁴¹. A partir dessa percepção, mesmo que não se pretenda aqui chegar a uma definição fechada sobre esta manifestação artística; não podemos nos esquivar da possibilidade de reflexão. Objetivamos, assim, percorrer os rastros deixados por essa linguagem e descrever esses caminhos numa atitude rizomaticamente reflexiva sobre alguns aspectos que lhes são próprios na relação com alguns procedimentos possíveis para o corpo-em-arte.

Para que isto ocorra, há que se fazer certas escolhas conceituais: Villar (2003, p. 73-74) afirma que a performance pode ser caracterizada como uma “atividade de artistas em torno do eixo tempo-espaco com testemunhas. Estas atividades manipulam nexos com ação corporal e a presença do autor realizando seu processo, sua obra ou sua obra em processo para espectadores, visitantes,

40 In: <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>. Acessado em 04 de julho de 2009.

41 In: <http://hemi.nyu.edu/forums/ps/messages/602.shtml>. Acessado em 04 de julho de 2009.

público ou testemunhas”. De maneira semelhante, Cohen (1989) afirma que a “performance caracteriza-se pela tríade atuante – texto – público sendo definida como uma função do espaço e do tempo: $P = f(e, t)$; ou seja: algo (P) acontece (f) naquele espaço (e) e naquele instante (t)” (Cohen, 1989, p. 28).

Quando agimos em performance artística, os conceitos de atuante, texto, público, espaço e tempo sofrem uma re-significação em relação ao uso corrente no teatro ou dança. Faz-se necessário um detalhamento desse processo porque, além de referir-se genericamente aos conceitos, esboça, também, algumas características presentes nas performances em processo aqui analisadas.

O atuante não é obrigatoriamente um humano (*ator/performer*), pode ser um objeto, um animal ou mesmo uma forma abstrata; assim:

Não vai haver uma hierarquização tão grande dos elementos. A cena não é necessariamente do ator, e este passa a ser um elemento a mais do espetáculo. Uma cena inteira pode ser desenvolvida por um objeto [...] a iluminação, a sonoplastia etc podem passar de simples fundo (por exemplo, uma iluminação de marcação, que só tem a função de ‘acompanhar’ os atores) para o centro de alguns quadros na *performance* (Cohen, 1989, p. 65).

Essa característica é um dos fatores que contribui para a quebra do sentido único da obra, para sua dessemantização; criando uma “obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras” (Cohen, 1989, p. 66). Desfaz-se também a construção de um discurso racional, narrativo; através da elaboração e relação desses signos, valorizando uma possível leitura emocional, na qual, por mais que não se “entenda”, já que o conteúdo da emissão pode estar cifrado, “sente-se” o que está acontecendo.



“Arquipélago nº 1”. Coletivo Arquipélago. Fonte desativada Unicamp. Campinas/Sp.23 de abril de 2008. Foto de Antoine Mazieres.

O foco sai do “o que” para o “como”; não é mais uma história que interessa e sim como o acontecimento está sendo executado. Segundo Cohen (1989), “esta intenção reforça uma das características principais da arte de performance e de toda a *Live art*, que é o de reforçar o instante e romper com a representação”. (p. 66).

O texto é utilizado no sentido semiológico, podendo ser simbólico (verbal), icônico (imagético) ou indicial (sombras, fumaças, ruídos etc). As ações não tinham sua narrativa construída segundo os princípios tradicionais de início, meio e fim. Inclusive:

em alguns casos, o texto chega a se transformar num *texto paisagístico*, adquirindo características de cenário, como uma cor, uma luz ou um efeito especial: ele é transmitido simultaneamente com uma série de outras coisas, compondo

um todo da *mise en scène*, sem haver, ao mesmo tempo, uma preocupação essencial com sua intelecção. (Cohen, 1987, p. 68).

Entretanto, não podemos esquecer que performance é um processo comunicacional, contudo:

Se trata de uma comunicação corporal, sensível, que toca as fibras íntimas da personalidade e que se aproxima bastante dos rituais iniciáticos do Oriente. Sem compartilharem o mesmo dialeto, os artistas da *performance* se põem em contato. Um contato que os lingüistas denominam de *comunicação fática*. A performance é primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. É que, em repouso ou em movimento, o corpo sempre estará comunicando (Glusberg, 1987, p. 117).

Em relação à participação do público, o que pretende-se é recuperar o sentido da ação ritualística, na qual todos são considerados atuantes. Essa característica de rito dá-se pela valorização do instante presente, do momento da ação, na qual há uma quebra com o sentido de ficção, abrindo margem para o imprevisto, para o risco. Assim, coloca-se o espectador numa espécie de comunhão com o acontecimento, como quem testemunha um ato em cumplicidade. Todavia:

nós sabemos que a participação de espectador depende dos interesses pessoais, da sua familiaridade com o gênero e muitos outros fatores. Uma participação completa só é encontrada em comunidades primitivas ou certas seitas. Contudo, não é sensato pretender que a audiência se transforme naquilo que nós queiramos (Glusberg, 1987, p. 85).

Como espaço de performance pode ser usado qualquer lugar onde

estejam presentes os atuantes e o público. Genericamente não há necessidade de um local específico (como um teatro, museu ou sala) e sim a especificidade do local escolhido pelos artistas para o acontecimento de sua obra. A escolha desse espaço costuma ser considerada um aspecto importante por vários artistas performáticos, geralmente performances são construídas em função das especificidades do espaço escolhido. “Esses espaços livres reforçam a tridimensionalidade e eliminam uma separação clara entre área do público e do atuante” (Cohen, 1989, p. 59).



“Estranho, você não é cego”. Largo do Rosário. Campinas/Sp. 06 de abril de 2009. Foto de Shima.

No nosso caso, a opção pela inserção/instalação do corpo do *performer* em áreas públicas das cidades está, entre outros fatores, diretamente relacionada à premissa de valorização do corpo como instrumento libertário da arte e transformador social. Um Corpo político, radical, virtualizado e anárquico. Um corpo ampliado, não mais apenas considerado em sua individualidade material ou fisiológica, mas sim, e, sobretudo, um corpo-coletivo posto em relação com o seu espaço (x) tempo e com os outros corpos. Um corpo que atua e recebe interferências numa troca constante.

O tempo de duração das performances podem variar de dias a

segundos dependendo das escolhas e objetivos dos artistas envolvidos. Assim:

há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio de cada *performance*, que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras. [...] Trata-se do tempo próprio de cada manifestação, o desenrolar temporal da obra, que nunca coincide com o tempo cronológico (Glusberg, 1987, p. 68).

Vale destacar que esses acontecimentos trabalham com todos os canais de percepção, onde as ações executadas pelo corpo transformado em signo, em veículo signficante pela desmitificação da ordem cultural, “são construídas sobre experiências táteis, motoras, acústicas, cinestésicas e particularmente, visuais” (Glusberg, 1987, p. 71). Ou ainda, estamos situados no que Renato Cohen (2004) chama de cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos do espírito de época contemporâneo. Esta cena é a “da disjunção, ‘dos corpos sem vozes, das vozes sem corpo’, a cena da mediação – da montagem, a grande cena mental – em que imaginário e real estão plenamente confundidos” (2004, p. XXIII).

3.2 – O encontro com Hamlet.

Eu não sou hamlet, não represento mais nenhum papel, minhas palavras já me dizem mais nada, meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se representa mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais o meu drama não interessa, para pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa.
Hamlet Máquina, Heiner Müller.

Fomos afetados pelos paradoxos relacionados ao universo hamletiano em função de nossa condição de artista pesquisador, de um ser, assim como Hamlet, acorrentado em suas próprias dúvidas.



Encontramos muitas semelhanças entre a “crise da consciência” (Kinas, 2004, p.18) em Hamlet⁴² e nosso momento de auto-reflexão processual. Essa

42 “Hamlet é uma máquina de pensar. E uma máquina que pensa sobre o pensar, da mesma forma que Shakespeare faz teatro refletindo sobre o teatro” (Kinas, 2004, p. 17).

certa identificação foi casual e gerou, a princípio, também um estranhamento, pois não havia nenhuma intenção de encontrar algum personagem para ser pesquisado. Não nos cabe aqui aprofundar o debate sobre a noção de personagem pelos olhos do teatro, mas, consideramos pertinente, diante das dúvidas que esta vizinhança gerou em nosso processo, apresentar alguns pontos históricos relacionados a noção de personagem encontrados em Pavis (1999). Vejamos:

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da “evidência” desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana [...] No teatro Grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático [...] Toda a seqüência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhantes aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação [...] Desse modo, a personagem estaria ligada, ao menos por sua forma mais precisa e determinada, a uma dramaturgia burguesa que tende a fazer dela o substituto mimético de sua consciência: força passional em Shakespeare, a personagem teve dificuldade para constituir-se em indivíduo livre e autônomo [...] A seguir, a deliquescência se confirma: a personagem se estilhaça na dramaturgia épica dos expressionistas e de BRECHT [...] O início de certo recentramento faz-se sentir com a personagem surrealista, onde sonho e a realidade se entremesclam, a personagem auto-reflexiva (PIRANDELO, GENET) na qual os níveis de realidade se embaralham nos jogos de *teatro dentro do teatro* e de personagem dentro da personagem (Pavis, 1999, p.285-286).

Sobre essa relação entre personagem e persona na produção cênica contemporânea, podemos encontrar uma confluência entre as diversas possibilidades de abordagem que ao longo dos tempos foram se revelando no jogo entre quem atua e como ele lida com os materiais de sua criação. Pavis (1999), comentando sobre os paradoxos entre a noção de *performer* e ator, afirma que o segundo faz o papel do outro, representa uma personagem, fingindo não se ver apenas como um ator de teatro e o *performer* encena o “seu próprio eu”.

O caráter formalista de grande parte das encenações contemporâneas, o uso de narrativas fragmentadas e múltiplas (que demandam construções não-psicológicas) bem como a natureza híbrida e abrangente das figuras referenciais, fazem com que o trabalho da atuação seja uma operação com personas do que com personagens (Cohen, 2004, p. 83-84)



Em nossa trajetória de pesquisa, nem sempre ficou clara que relação estabelecemos com o paradoxo personagem-persona, mas, o sentido mais claro e sucinto em relação ao termo *persona*, nos foi dado numa conversa informal, durante um rápido almoço, no intervalo das atividades do I Fórum de Performance⁴³, nas palavras do artista e pesquisador Otávio Donassi. Segundo suas palavras naquela conversa, um homem visto de costas já evoca a imagem de sua *persona*, o que nos leva a pensar a *persona* enquanto nosso duplo, ou ainda, pode nos remeter a imagem de nossa própria sombra ou da máscara, assim como era no teatro grego. As imagens dos duplos, das sombras e das máscaras são imagens que acompanham esta pesquisa desde sua fase inicial. Sobre *persona*, encontramos também em Cohen (2004), o seguinte esclarecimento:

Como observa Jacó Guinsburg, a *persona* também é a cristalização de alguma marca no plano representacional de estados imaginários ou formalizados. Carrega, em relação ao conceito de personagem (referencial, textual), um maior grau de fugacidade, transitoriedade. A *persona* investe-se também como suporte de galeria de figuras, de composições não-miméticas, de estados cambiantes (conceito junguiano)” (Cohen, 2004, p. 84).

Ou ainda:

A forma de construção do espetáculo, apoiada na *mise en scène* e no imaginário, faz com que o processo de construção seja gestáltico. *Gestalt* é forma, configuração. A performance remonta ao teatro formalista. O processo de criação geralmente se inicia pela forma e não pelo conteúdo, pelo significativo para se chegar ao significado. Na *performance* geralmente se trabalha com *persona* e não com personagens. O trabalho do *performer* é de levantar sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para

43 Nota fórum.

dentro (a partir da postura, da energia, da roupagem desta *persona*) (Cohen, 1989, p. 1106 -1107).

Podemos contextualizar também que, de uma forma geral, enquanto um processo vivido em performance artística trabalhamos na perspectiva do corpo em ação (na sua relação com o espaço, o tempo e os outros corpos) e do estudo de materiais e imagens para a criação das ações executadas. Essa opção, porém, não nos impede de estabelecer contato também com personagens ou materiais ficcionais, visto que, nosso processo se situa na transversalidade da cena contemporânea, “marcada pela sobreposição, simultaneidade, encontro dos múltiplos, criando – qual Janos mitológico – estruturas bicéfalas, nas quais os opostos não se alternam, permanecem justapostos” (Cohen, 2004, p. 103).

Como há também, em nosso processo, o intuito do cruzamento e justaposição de camadas variadas como inspiração criativa e o desejo de fuga de possíveis visões dualistas, nos pareceu bem tentadora e arriscada a idéia de deixarmos nossa *persona* (Estranho) ser invadida pelos conflitos relacionados à Hamlet e toda a complexidade que atravessa esse personagem da literatura clássica teatral. Debater toda a complexidade da obra “Hamlet” também não está entre nossos objetivos de pesquisa, mas destacamos que:

A complexidade em torno do *Hamlet* justifica a afirmação de Harold Bloom, segundo a qual “é extremamente difícil fazer generalizações a respeito de Hamlet, pois toda observação é plausível de uma observação contrária”. No entanto, não seria temerário afirmar que um aspecto particularmente fecundo da peça parece ser o da *consciência*. Não é à toa que Bloom considera Hamlet, a personagem, “o herói da consciência ocidental”. [...] Hamlet é uma espécie de súplica dessa imensa reflexão sobre o mundo, o que faz desta personagem algo maior que a própria peça, e maior do que todas as outras personagens de Shakespeare, incluindo Lear, Macbeth, Othelo ou Próspero. Hamlet fala muito, não apenas porque a peça é longa, mas também porque ele é a mais onisciente das figuras criadas por Shakespeare [...] São

sete monólogos, nos quais Hamlet dialoga consigo mesmo e assim constrói sua consciência do mundo. Mas esse diálogo é também conosco, o que permite a construção da nossa consciência (Kinas, 2004, p.16-17)

Ou ainda, “Hamlet é uma obra que tem o alcance do mito (...), possui a capacidade singular de engordar a nossa verdade sobre a condição humana. Poderíamos dizer: mostra-me como vês Hamlet e eu te direi quem és” (Flaschen, 2007, p.91).

Assim, nesse jogo de espelhos sobre desdobramentos de consciência, Hamlet passou a ser mais um desses vetores de inspiração em nosso processo, hibridizado com os materiais auto-biográficos – trabalhos em campo pessoal⁴⁴ (Cohen, 2004) - relacionados a pesquisa sobre estados de solidão e a observação dos corpos dos moradores de ruas. Todos como linhas de força que se encontram na trama de nosso rizoma criativo em processo.



44 “Trabalho que tem como contexto o referencial pessoal e que visa através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a ampliação de repertório, adensar o campo idiossincrático do indivíduo” (Cohen, 2004, p. 75). A nossa problematização, no segundo capítulo, sobre os limites do conceito de treinamento para o corpo do performer tange esse trabalho no campo pessoal e de ampliação da atenção e observação espalhados pelo cotidiano.

“nós sabemos o que somos, mas não o que seremos”
Ofélia (Ato 4, cena 5)

O encontro, sobretudo poético, entre o Estranho e Hamlet deu-se durante uma disciplina cursada no programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp⁴⁵ durante o primeiro semestre de 2007, coordenada pelos professores e também artistas Verônica Fabrini, Renato Ferracini e Fernando Villar⁴⁶. Durante a disciplina debatemos teórica e, sobretudo, na prática sobre o trabalho criativo do corpo na produção das artes performativas contemporânea, e esse processo levou a criação de uma performance coletiva apresentada no final do semestre, cujo o vetor transversal de inspiração foi o universo Hamlet. Podemos situar que:

Artes performativas referem-se aqui às inúmeras expressões artísticas de vanguarda, envolvendo ação corporal testemunhada (espectação), que emergiram e/ou se desenvolveram de fins do século XIX em diante, indo desde suas formas mais *puras* – a dança, o teatro, a música, a ópera, o circo – até as artes de fronteira, aglutinadoras de uma série de manifestações híbridas, tais como a performance, o *happening*, a dançateatro, a arte cinética, o teatro físico, *body art*, cena multimídia, instalações, *live art*, *aktion* e inúmeras outras terminologias e conceitos que daí se originaram (Geraldi, 2008, p.184).

Em “Abstract3F28Hamlet”⁴⁷ trabalhamos com o cruzamento e justaposição de vetores diversos para a criação e cada aluno-artista pôde (mas não era uma regra) usar tanto materiais auto-biográficos, como elementos de

45 Disciplina AT-006 - A - Laboratório II - *experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer*.

46 Professor convidado da Universidade de Brasília (UnB).

47 A performance “Abstract3F28Hamlet” foi apresentada no prédio do Barracão das Cênicas, Unicamp (Campinas /Sp), no dia 26 de junho de 2007, para os alunos e professores do curso de artes. Início às 16h, com 01 hora e 30min de duração. Ver roteiro em anexo 6.

suas pesquisas em desenvolvimento para elaboração das ações e cenas. Surgiram, então, vários paradoxos a serem agenciados durante todo o percurso: teoria/prática; eu/outro; pensar/agir; representar/ser; indivíduo/coletivo; o dentro/o fora; real/ ficção; público/privado; revelar/ocultar; Hamlet/pesquisas e vida; apenas para citar alguns.

Recentemente, encontramos um artigo da artista e pesquisadora Silvia Geraldi sobre a sua experiência nessa mesma disciplina da Pós Graduação da Unicamp. Recorreremos agora a alguns trechos de sua reflexão para situar o leitor nos aspectos coletivos e interdisciplinares da experiência de criação de “Abstract3F28Hamlet”. Vejamos:

A aproximação com as pesquisas personalíssimas de Fabrini, Ferracini e Villar permitiram-me corporificar *modos de fazer* do teatro contemporâneo, ao mesmo tempo em que ensejaram um constante focar e desfocar de fenômenos cênicos diversos, fazendo dialogar teoria e prática, tradição e inovação. Tendo no trabalho do intérprete seu principal foco de experimentação, a abordagem situou-se no campo das interdisciplinaridades artísticas, trabalhando a partir dos eixos tempo, espaço, movimento, imagem e som [...] Os encontros foram marcados por aquecimentos coletivos, seguidos por exercícios e instruções que nos proviam de fundamentos sobre os sistemas técnicos adotados pelos diretores e também serviam de base para as improvisações subseqüentes – quer estas se voltassem ao levantamento de vocabulário e material pessoal, quer assumissem um caráter de pesquisa e produção da linguagem cênica. É de interesse notar que os diretores, embora adotassem abordagens técnico-corporais particulares, também se preocupavam em manter uma certa coerência e continuidade quanto aos princípios e elementos trabalhados, ora resgatando-os, ora dando-lhes enfoque complementar ou suplementar (Geraldi, 2008, p. 184-190)

Ou ainda:

Se Ferracini atuará de forma mais direta e intensa sobre o domínio do corpo próprio do agente, Verônica Fabrini investirá sobre sua relação com o outro e com o mundo à sua volta, enfatizando o componente expressivo *espaço*. Segundo Lenira Rengel (2003), quando o agente começa a focalizar para fora, é estabelecido o que se denomina “princípio da realidade”, isto é, quem sou eu e quem é o outro. Por afetar o foco do movimento, a atitude gerada é de atenção, informando o *onde* do movimento. Podemos dizer que o conjunto de técnicas utilizadas por Fabrini favoreceu o desenvolvimento das capacidades relacionais e comunicativas do agente com o outro e seu ambiente, sendo que *eu / outro / ambiente* foi diversificado em suas possíveis ocorrências, num jogo exploratório que incorporou corpo, palavra, voz, ação, objetos e espaço cênico [...] Podemos dizer que as intervenções de Fernando Villar eram interdisciplinares ou híbridas por excelência, caracterizando-se tanto pela pluralização das técnicas empregadas nos laboratórios, quanto pela abundância de referências, conteúdos, motivações que ele nos apresentava (indo desde fragmentos coreográficos *Bauschianos* até estímulos sonoro-musicais e *leitmotives* biográficos). Normalmente ele propunha um momento inicial de tomada de contato com o corpo, disponibilizando-o para o trabalho mais coletivo que viria a seguir. A experiência lúdica subsequente acontecia em duplas ou na grande roda, colocando os participantes em situações variadas de jogo, o que os conduzia tanto a estados propícios de tonicidade, presença e escuta cênica, quanto provocava intensa interação grupal (Geraldi, 2008, p.192).

Tendo em mente as propostas levantadas na disciplina e porosidade rizomática e processual da nossa pesquisa, optamos por trabalhar durante o semestre com alguns objetos-ações já em estudo em nossa série. É pertinente destacar que as performances da série “,corpoestranho,” têm entre si elementos e características diferentes, como falamos no primeiro capítulo e, especificamente, no processo de criação da performance “Estranho, eu não Hamlet” existe um interesse maior em manter as zonas de vizinhança e contado com elementos e procedimentos teatrais. Mesmo que dentro ainda das fronteiras e hibridismos,

assim como a disciplina e a apresentação final propuseram.

Mais especificamente, usamos o espelho e os papéis em branco e a ação de entregar estes papéis. Não havia nenhum sentido previamente estabelecido entre estes objetos-ações e o universo Hamletiano, apenas a justaposição das camadas e criação de mais paradoxos. O que pode revelar o espelho? O que há num papel em branco?

Assumir os paradoxos foi também um aspecto importante para a construção das ações físicas executadas em cena e das personas assumidas pelos *performers* no momento do acontecimento performático. Assim, os paradoxos não estavam apenas relacionados às questões de ordem estética de criação e organização da cena ou da linguagem trabalhada, ou aos conteúdos; mas também, foram vividos nos corpos dos participantes como elemento de base na criação do que seria apresentado.

Durante os encontros propostos por Ferracini fomos estimulados a criar paradoxos dentro e fora do nosso próprio corpo. Estes paradoxos estavam relacionados a sobreposição de estados psicofísicos (suavidades/tensões), a alternância de ritmos (lento/rápido), ao desenho do corpo no espaço com deslocamentos e movimentos retos/curvos. Todas essas linhas buscavam ativar a nossa micropercepção e borrar os limites entre o que é o 'fora' e o 'dentro' do corpo. Dessa maneira, criando e assumindo alguns paradoxos em nossos corpos, fomos nos liberando das imposições das escolhas e buscando fugir dos clichês. No lugar do *isto* ou *aquilo*, Ferracini sempre nos desafiava a viver o isto e aquilo, aceitando as possibilidades de diferenças. É importante destacar que as diferenças em questão são pensadas como substantivo e não como adjetivo. A "diferença" como adjetivo acontece quando se escolhe um ponto de referência e a partir deste, adjetiva-se o outro como "diferente" e fazer isto é cair numa relação binária, como a de causa e efeito ou, num sentido oposto, aceitar o excesso de relativismo do "tudo pode". Porém, quando pensamos a diferença como um

substantivo, não referenciamos nenhum ponto e assumimos a relação de diferença existente entre as partes. Durante a disciplina, assumir e explorar os paradoxos era o desafio que poderia levar o corpo a ativar suas micropercepções, conduzido-o a uma zona de fronteira, zona de turbulência; local do corpo-em-arte. Nesta zona de experiência muitos estímulos estão em jogo ao mesmo tempo, articulados numa estrutura que serve de base para o trabalho de pesquisa do ator, criando a possibilidade de abrir o corpo a um corpo rizoma, um corpo em linha de fuga. No processo de criação, buscou-se, através dos paradoxos, uma possível fuga dos nossos clichês. Assumir os paradoxos pode gerar a força que pressiona as micropercepções que, por sua vez, alteram a sensação de tempo e espaço e podem gerar um estado de presença, uma organicidade cênica ou um corpo subjétil (corpo que se projeta em pensamento e ação – corpo sujeito/objeto projetado no tempo e espaço). Houve também uma condução para o trabalho por equivalência com animais, paisagens, pessoas, imagens e/ou formas na criação de pequenas ações. Os treinamentos e jogos usados por Ferracini estavam relacionados aos procedimentos do LUME teatro atrelados ao conceito corpo subjétil, assim como foi problematizado no segundo capítulo.

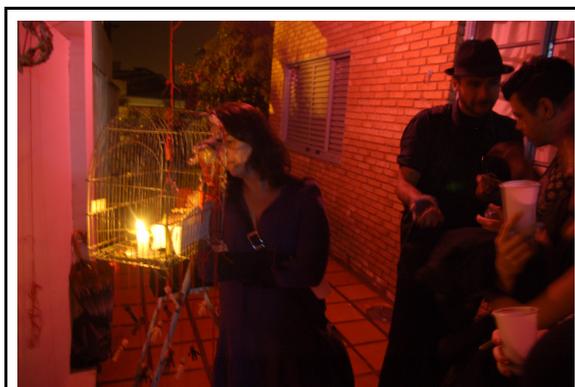
O nosso desafio, então, não era o de construir essa ação cênica no sentido da convenção teatral e da construção de um significado geral e uniforme sobre o acontecimento; não se desejava (re)presentar o Hamlet criado por Shakespeare ou qualquer outro autor, ou mesmo interpretá-lo em favor de sentido comum gerado coletivamente. Mas sim, confrontar este universo ficcional, (encarado como uma “brecha” possível na realidade, um devir eterno) enquanto elemento criativo com os projetos de pesquisas dos participantes e nossas próprias vidas (o hoje, o aqui e agora) postos em relação e porque não dizer postos conflito no que seria a performática a ser apresentada. Os possíveis significados surgiriam da experiência particularizada de cada membro participante do acontecimento, artistas e audiência.

Em *Abstract 3F28 Hamlet* várias *assemblages* feitas pelos participantes foram instaladas pelos corredores do prédio, onde a platéia esperava o início da apresentação. Os objetos ali arrumados eram também elementos integrantes da performance e expressavam aspectos subjetivos entre o universo Hamlet e as pesquisas pessoais dos alunos-artistas. E durante toda a ação, elementos como projeções de imagens em vídeo (o fantasma do pai de Hamlet), fotos (dos ensaios, dos trabalhos e vidas pessoais dos participantes), as imagens das capas dos projetos de pesquisas e de obras dos artistas contemporâneos foram elementos que integravam o todo em relação no acontecimento.

Quanto à textualização, fez-se largo uso de discursos superpostos (movimento, música, palavra, projeção de imagens etc, em acontecimentos simultâneos), citações, colagens, paradoxismos, cenas justapostas, ambigüidades de tempo / espaço, subvertendo a narrativa clássica (lógica, linear) por meio da constante negação de um único ponto de vista privilegiado e centralizado. Ainda, a apropriação de referências provindas de outros artistas ligados a linguagens híbridas ou performativas (reprodução de fragmentos de repertório coreográfico do *Tanztheater* de Pina Bausch; uso de composições musicais do grupo catalão *La Fura dels Baus*; projeção de imagens das artistas americanas Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, da brasileira Stella Staveland e da inglesa Jenny Saville) instala-se como figura afirmativa do processo, espelhando a transitoriedade – mas também o êxito – de suas próprias manifestações (Geraldi, 2008, p.195)

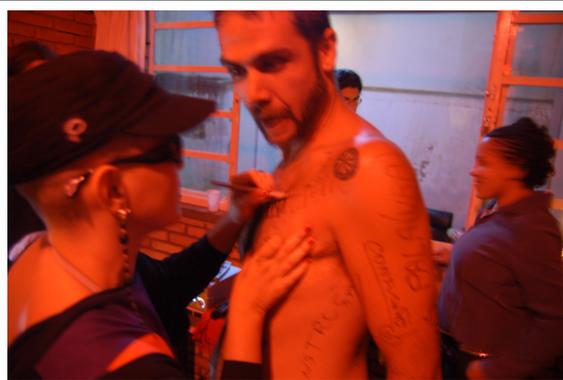
O que fazer depois desse contato? Mesmo trabalhando com essa noção de processualidade (Cohen, 2004), aceitando descobrir, em ação, cada passo a ser dado, “pelas vicissitudes do percurso”, em muitos momentos fazemos certas projeções e nos colocamos certos direcionamentos para não aumentar muito os riscos de nos perdermos totalmente no caos inerente aos processos

criativos⁴⁸. Essas projeções estão sempre sujeitas às aberturas rizomáticas que nos propusemos experimentar. Nesse ponto reside um dos paradoxos fundamentais desta pesquisa: o paradoxo entre uma certa passividade necessária para se deixar levar pelos encontros, acasos, dúvidas e descobertas e, ao mesmo tempo, uma atenção ativa e criativa para tomar as decisões de que rumos seguir. Tomar essas decisões mesmo permanecendo na dúvida; criar na dúvida, experimentar as possibilidades que as dúvidas oferecem e não apenas querer resolver as dúvidas. Mais uma vez falamos de aceitar os paradoxos e procurar não cair em dualismos, em procurar os espaços 'entre'. Mesmo na dúvida, a relação com Hamlet foi se intensificando e ganhando espaço dentro do nosso processo, passando a ser mais um duplo (assim como o velho Coruripe), mais uma linha de força que nos afetou e impulsionou a continuar criando. Assim, começamos a elaborar a performance “Estranho, eu não sou Hamlet” e a achar oportunidades onde ela pudesse ser apresentada e parceiros que colaborassem em sua criação.

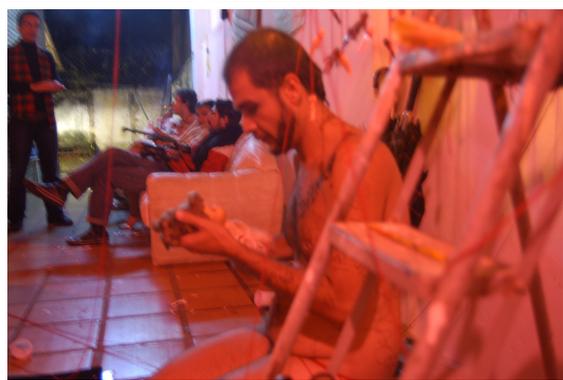


“Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.

48 Cohen, referindo-se ao procedimento via *work in process*, fala do “risco físico e psíquico dos *performers* e criadores, e, sobretudo, risco do processo não confluir em produto final, e vivificar-se enquanto momento, matéria existente dos participantes (2004, p. 18).



“Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.



“Arquipélago nº 2 – Estranho, eu não sou Hamlet”. Coletivo Arquipélago. IV Festival de Apartamento. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Foto de Patrik Vezali.

Como continuação dos trabalhos com os grupos ingleses Zecora Ura Theatre e Para-active Theatre no *Drift Project* Brasil⁴⁹, participamos de mais uma edição do *Drift Project*, desta vez realizado na Espanha durante os dias 13 à 19 de julho de 2008. A participação foi via internet, através do envio de fotos e vídeos e trabalhamos performances virtuais relacionadas a “Estranho, eu não sou Hamlet”. Logo após esta participação no *Drift* Espanha, participamos do IV Festival de

49 Ver anexo 5.

Apartamento, evento em performance realizado em Campinas.

A experiência do IV Festival de Apartamento foi articulada em parceria com os artistas e pesquisadores Isabela Santana e João Ricardo. O Coletivo Arquipélago surgiu também enquanto agenciamento para troca de procedimentos práticos/teóricos e realizações performáticas coletivas, a partir de workshops e vivências realizados em Campinas durante o ano de 2008⁵⁰. Nossas ações surgiram do cruzamentos das três pesquisa sobre performance artística, todas vinculadas ao programa de mestrado do Instituto de Artes da Unicamp. Isabela Santana com o projeto “Das representações do terror na rede internet ao topos da ação performática” e João Ricardo com projeto “Arquipélago – o agenciamento entre o encenador e o performer”.

Como uma continuação das últimas ações para o *Drift* Espanha e preparação para o Festival, trabalhei com 'mensagens para Hamlet' como um principio geral. Criei um email (hamletestranho@ymail.com) de onde enviei mensagem em nome de Hamlet para uma série de pessoas, uma desabafo expondo alguns dramas relacionados ao personagem e pedindo ajuda, perguntando o que fazer. O título do email foi: agir ou não agir? Algumas pessoas responderam e as posturas foram bem distintas na fronteira entre a ficção e realidade, algumas escrevendo ao Hamlet, outras a mim e algumas ainda num misto de resposta para os dois. No dia do Festival de Apartamento enviei respostas falando sobre o encontro com artistas que poderão me ajudar a resolver alguns problemas e enfim agir. Construí um texto com duplos sentidos em relação ao universo Hamlet e ao próprio Festival do Apartamento. Passei a noite buscando conversar com as pessoas sobre Hamlet e pedindo palavras para ele. Solicitava que estas palavras fossem escritas em meu corpo. A medida que precisar de mais espaço no corpo para as palavras, tirei peças de roupas, solicitando para a pessoa ficar com a roupa até o momento em que eu volte a pedi-la. Depois, com as palavras escritas no meu corpo, pedirei que ele escrevam frases para Hamlet. Farei esta

50 Ver anexo 2.

etapa até ficar sem roupas e com o corpo repleto de palavras e frases para ele. O intuito é ir revelando o corpo aos poucos, num crescente dentro da própria ação e gerando pequenas relações com os presentes, entregando as roupas para que eles tomem conta pra mim. Nos dias que antecederam o Festival, eu, João e Isa tivemos encontros para iniciar os agenciamentos coletivos do Arquipélago através das articulações entre nossas ações individuais inscritas. O João com o *Casulo nº 4*, a Isa com o *In progress* e eu com *Estranho, eu não sou Hamlet*. Cada um expunha seus desejos e as tarefas que pretendia executar na noite - uma possível estrutura interna da ação, os objetos materiais e (i)materiais que estariam em jogo - e fomos debatendo como manter a porosidade em relação as ações um dos outros, ao espaço da festa, as pessoas e aos outros *performers* presentes. De uma forma geral, os três estavam já predispostos a realizar as performances de maneira estendida durante toda a noite, borrando os limites entre o fim e o início, o dentro e fora, o cotidiano da festa e os momentos das apresentações; transitando entre (in)visibilidade potenciais, editando os materiais no momento da ação, negociando, envolvendo os participantes nas decisões importantes, deixando o próprio fluxo ir mostrando os caminhos, passo a passo, procurando manter os corpos abertos ao vazio em potência do momento, o aqui e agora. Mesmo correndo o risco do caos e da dissolução da própria sensação de que algo está sendo apresentado; optamos por transitar mais próximos da idéia de rito, de criação de uma possível zona de contágio, de fronteira, de emanção potencial de energias e, principalmente, de experiência auto-gerada coletivamente. Meus objetivos foram o de continuar com os materiais que trabalhei durante a participação virtual no Drift Espanha, com as palavras para Hamlet escritas no corpo, experimentando desta vez a ação da escrita executada por outras pessoas. Estabeleci a relação entre esta escrita das palavras e meu corpo assumindo um 'striper' alongado no tempo; chegando na festa com uma roupa que cobria quase toda minha pele e retirando peças a partir da necessidade de espaço no corpo para novas palavras. Considerei este jogo com as palavras como um mote inicial também para desenvolver diálogos maiores onde tinha o as questões do Estranho (você se acha estranho? Você já se sentiu estranho? O que há de estranho no mundo? Qual a

coisa mais estranha que você já fez por amor? e por ódio?) e do Hamlet (Você tem alguma palavra para Hamlet? Algo que você sempre quis dizer a ele ou que ele te lembre. Um recado? Um aviso? um conselho? Uma dica?) como geradores de espaço de contato com as pessoas. Outro elemento material importante no desenvolvimento da ação foi a "Ofélia esquizo-analizada morre enforcada" -primeiro objeto (ainda em processo também) concebido e executado por mim e pelo Patrik, tendo Ofélia como inspiração. Já estamos desenvolvendo esta parceria há algum tempo, coletando materiais e elaborando a seqüência das treze 'cenas', ou objetos que pretendemos criar. A idéia é fazer como uma via-crucis-Ofélia, com as treze 'estações' de Ofélias suicidas (caderno do pesquisador).



"Estranho, eu não sou... Lud". Casa da performer Ludmila Catanheira. Campinas/Sp. 30 de abril de 2009. Foto de Ludmila Castanheira.

Finalizamos esse capítulo com o texto de divulgação e o roteiro de tarefas (*tasks*), preparadas para a próxima execução da performance "Estranho, eu não sou Hamlet", marcada para o dia 10 de outubro, dentro da programação de mais uma edição do *Drift Project*. Nosso objetivo é começar a trabalhar a partir deste roteiro estabelecido nos últimos anos de pesquisa com a criação da série

“,corpoestranho,” por mais algum tempo, possibilitando o exercício da re-criação do acontecimento, agora com menos espaço para improvisação e mais detalhes previamente estabelecidos. O que no início era “apenas” sentar e olhar (“Estranho, um cara comum”) a partir das descobertas, encontros e contágios rizomáticos, se multiplica numa seqüência cada vez mais detalhada. Continuamos com o desejo de estabelecer performances coletivas e que se sustentem na relação com o espaço e com a participação dos convidados.

Eis o texto de divulgação: Agir, ou não agir? Não mais apenas “ser ou não ser”? E sim, e principalmente, “como” ser ou não ser? E esse “como” tira a questão de mim e coloca ela na minha relação com os outros e o mundo. Como ser? e como não ser? O paradoxo extrapola o corpo e invade a ação na vida e na arte. Entre personagem, persona ou pessoa há certezas e dúvidas, sem dualismos, sem ter que escolher entre uma ou outra. Eu não sou Hamlet, sou apenas mais um estranho cara comum. Um artista. O filho do “rei” ausente (morto?) atualizado no delírio de um mendigo fingindo ser um artista perguntando: “por que eu?” Um homem em conflito, preso em suas dúvidas, eis a questão. Quantos podemos ser? O que se esconde por trás do que pensamos ser? O que os outros pensam que eu sou, sou? Ou não? Quantas camadas entre o que está dentro e o que é visto por fora. Eu – o outro. Quanta transformação neste fluxo de relações. Máscaras de pele de papel e tinta impressa. Pele também de fio vermelho. A fantasia rasgada de mim mesmo. Um velho despertador quebrado, espelhos, papéis em branco, corpo de bonecas quebradas e flores secas. Linhas e dobras do jogo de um corpo exposto. Um cheiro forte e úmido. Dentro ou fora? Ou como diz Hamlet: “Que faria ele se tivesse o papel e a deixa da paixão que a mim me deram? (...) Mas eu, idiota inerte, alma de lodo, vivo na lua, insensível à minha própria causa. E não sei fazer nada (...) Sou então um covarde?” (Ato 2, cena 2. Shakespeare, 2004, p. 127).

Eis as tarefas (*tasks*):

1. Palavras para Hamlet: Durante o dia da performance, colher palavras e

pequenas frases das pessoas que for encontrando, pedir para as pessoas escreverem as palavras no corpo (do *performer*). Executar essa coleta a partir das atividades necessária do dia.

2. Tropeça, mais não cai: O encontro com os participantes é marcado em alguma lugar externo. O *performer* aparece ao longe. Sinaliza sua presença. Aproxima-se para o encontro. Encontra. Olha os presentes. Assovia. Retira a mochila das costas. Abre a mochila e retira as máscaras estranhas olho. Deixa a mochila no chão. Retira os sapatos, guarda-os na mochila, coloca ela nas costas de volta. Assovia. Entrega uma máscara para cada pessoa. Ao entregar, sussurra palavras no ouvido esquerdo das pessoas, ajudando a pessoa a colocar a máscara. Os textos são fragmentos de Clarisse Lispector, José Saramago e José Gil sobre a loucura e o visível-invisível nas relações entre os corpos. Quando todos estão com as máscaras, começa o deslocamento em grupo pelo espaço - todos de mãos dadas, ou, ao menos, estabelecendo algum contato com o corpo do outro; uma corrente humana. Deslocamento do grupo até o espaço interno, formar um pequeno círculo com as pessoas.

3. Eu, o meu umbigo e meu olho vesgo. Numa das paredes do espaço, video com imagem do mar sobrepostas a imagens das performances *Estranho, um cara comum; Estranho, você não é cego* e edições anteriores de *Estranho, eu não sou Hamlet*. Sem áudio. Com o círculo formado, todos ainda com as máscaras, tira a mochila, camisa e a calça, ficando apenas com suporte de fio vermelho. Instala a calça e a camisa no chão, sugerindo um corpo caído. Começa a retirar as máscaras das pessoas, e vesti-las, uma a uma. Todas na sua cabeça, colocando os olhos em várias direções. Vai para o chão, espelhando a imagem da roupa 'corpo caído'. Começa a retirar o suporte de fio vermelho ainda deitado. Usando apenas o plano baixo (o chão), traça o fio por entre os pés das pessoas a medida que o retira de seu corpo. Enquanto executa essa ação, sussurra um segredo (o fantasma do pai – texto improvisado). Desamarra o fio vermelho da cintura. Vai até a mochila e pega a pedra. Coloca a pedra em cima da ponta do fio

vermelho. Veste a calça e a camisa. Calça os sapatos. Coloca a mochila nas costas. Sai assoviando.

4. Sobre algo que eu não sei ainda; o silêncio: após a saída do *performer*, começa o vídeo onde aparece o rosto do performer em super *closes* (um passeio pelos pequenos pedaços) falando sobre sua relação com o silêncio.

Considerações finais sobre o “,corpoestranho,”:

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já têm a forma do nosso corpo e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado para sempre à margem de nós mesmos.
Fernando Pessoa.

Levando-se em conta o caráter processual de nossa pesquisa, chegamos agora a mais um momento paradoxal: como finalizar esta escrita? Quais as conclusões? É possível apresentar respostas para, pelo menos, algumas das muitas perguntas que vêm nos motivando a pesquisar e que apresentamos ao leitor no início de nossa introdução:

“Será que o que me move ainda é a vontade de ver? Ou de ser visto? O que cativa meu olhar? Como me afeto pelo que vejo? Como reajo ao que me afeta? Como tudo isto constrói o que acho que sou e faço no mundo? sobre que olhar mesmo estou falando? O que cabe ao corpo do ator em cena no momento da ação? O que ele revela e o que esconde? Como esse corpo é capaz de acionar a conexão (in)visível entre as materialidades envolvidas no fenômeno? Como transformar em fluxo de relação o tempo e o espaço? como gerar no corpo o estado interno de prontidão proposto por Grotowski? Como ser em ação o corpo que refaz o elo “entre o que é e o que não é”? Como criar a corporeidade performática multi-relacional? O que é estranho e o que é comum ao olhar de quem passa? O que muda nesse olhar quando o que era comum fica estranho? Quando Arte e Vida se confundem? É possível se chegar a uma resposta para essas perguntas?”

Ao reler essas perguntas, encontramos-as ainda vivas em nosso corpo, pulsando e gerando novas questões, deixando claro que ainda estamos, assim como já afirmamos, apenas começando. Ao relaciona-las às experiências que

vivemos, percebemos também que o ideal seria não buscar para elas respostas generalizadas; pois, para cada acontecimento e encontro, cogitamos possíveis respostas diferentes e, até mesmo, opostas. Por outro lado, as necessidades estipuladas pelo espaço acadêmico no qual nos situamos, nos impulsionam a tentar estabelecer, ao menos, algumas reconsiderações. Afirmamos que são “reconsiderações” porque muitas delas já estão explicitamente colocadas ao longo do texto; o que fazemos aqui é apenas retomar esses pontos de maneira mais sucinta.

“Eu não sou o sujeito desta pesquisa”; ou melhor, não há sujeito nem objeto claramente definidos nesta pesquisa. O que existe é um processo rizomático de articulação de procedimentos para o corpo-em-arte, um território de contágio do entre “eu” e todos os “vocês” com quem nos encontramos. Não existe sujeito porque nos colocamos também no papel de “objeto” pesquisado, já que é com o corpo de quem escreve essas linhas que as ações são realizadas e é por meio de atualizações de memórias, de questões autobiográficas que inspiram as criações. Também porque, paradoxalmente, em muitos momentos foram outros elementos, aparentemente fora do corpo, que determinaram os rumos das criações e reflexões em processo. Na maioria dos momentos, a própria ação determinava seus desejos internos; só na própria experiência do acontecimento performático é que se estabelecia as necessidades em devir; no adensamento de camadas e mais camadas das experiências vividas no corpo em ação. A própria pesquisa foi se conduzindo para criação de ações performáticas nas quais desfazem-se os acordos entre o agente e os receptores, possibilitando a construção de um jogo poético experimental de (re)significações a partir das subjetividades dos envolvidos no acontecimento.

Corpo constituído pelo contato com outros artistas e pesquisadores, com os textos lidos, com as imagens resultantes e até mesmo com as pequenas vicissitudes do cotidiano. Todos esses elementos são responsáveis por acender a chama criativa e assumem o papel de “guia” dos procedimentos a serem

executados. Caminhos cheios de idas, voltas e reviravoltas, de ritmo e intensidades variadas, fluxos e refluxos, fissuras, passagens secretas, atalhos, penhascos, ladeiras, esquinas. Um dos grandes desafios sempre foi estar aberto a esses momentos e as essas camadas invisíveis nas quais a arte pode revelar-se e agir; manter-se no aqui-agora é manter o fluxo. O que fica mais claro é a importância da relação desse corpo com o que existe para além dele, borrando-se os limites entre o dentro e o fora, entre os corpos e o espaço. Podemos falar de um corpo-espaço ou corpo integrado. Isso é o que chamamos, nesta pesquisa, de corpo performático multi-relacional.

A busca pelo “como” relacionado aos paradoxos do corpo em arte move esta pesquisa em todas as suas camadas; ela existe enquanto desejo de procurar uma maneira pessoal de responder as questões ética e esteticamente. Desejo enquanto espaço de potência atrelado a um conjunto de práticas. Desejo enquanto busca por linhas de fugas que nos conduzam à zona de potência, ao plano imanente, território do corpo-em-arte. Não um desejo que surge da sensação de falta, não no sentido freudiano. Desejo no qual co-existem ações micro e macro perceptivas. O acontecimento é a potência do encontro, assim, é material de criação, mesmo que seus contornos estejam borrados.

O devir surge no fluxo da relação entre virtuais e atuais, não a coisa “em si”, mas em “relação à”; idéia que nos leva a desconsiderar a oposição sujeito/objeto como entidades estanques em função dos processos de subjetivação e a intersubjetividade do acontecimento. O CsO é um limite que não pode ser alcançado, “devir do desejo”. Devir entendido enquanto possibilidade de experiência, de abertura de espaços. Consideramos, também que existe um espaço que precisar ser deixado vazio para que ocorra o acontecimento.

Assim, como tentamos esclarecer em nosso segundo capítulo, um dos grandes desafios-aprendizados que esse últimos anos nos proporcionaram foi exatamente a possibilidade de olhar para as dúvidas sem querer acabar com elas. Caminhar com as dúvidas e criar com elas. Como também, aceitar a arte como um

território de passagem no qual nos colocamos para desafiar nossas certezas e limites. Nesse sentido, a arte, não estaria ligada a nenhum espaço ou corporeidade definida *a priori*.

Pensamos que se fosse possível, as páginas finais desta dissertação estariam em branco, sem uma letra ou imagem sequer, para quem sabe nelas, os possíveis leitores pudessem preenche-las da maneira que sua sensibilidade permitisse. Dessa maneira, se essa ação fosse executada, essas páginas poderiam transformar-se pela interação do olhar de cada leitor com nosso texto, pelo o que eles conseguiram ver nas páginas precedentes ao final performático em branco.

No mais, é importante apontar duas reflexões relevantes. Em primeiro lugar: os caminhos que nos conduziram para o território da performance artística, foram trilhados a partir das zonas de contato dessa linguagem com o teatro e a dança, então, estamos falando aqui do ponto de vista das artes cênicas presenciais, que pressupõem o encontro no mesmo espaço-tempo entre os corpos envolvidos no acontecimento. Nessa trajetória, o encontro com as linhas de pensamento e ação de Grotowski e Artaud foram fundamentais e dizem respeito aos procedimentos do corpo do artista em ação, o corpo articulador de (i)materialidades, multi-relacional. Em segundo lugar, o contato mais profundo com a performance artística acabou por subverter a própria noção de corpo e de presença; reestruturando e problematizando os conceitos analisados nesta dissertação pela perspectiva das possibilidades geradas pelo espaço virtual; re-significando as relações entre os agentes e os receptores do acontecimento artístico e multiplicando as possibilidades através do uso de suportes diversos como vídeos e fotos.

Assim, agimos a partir do lugar da performance artística pelas múltiplas possibilidades radicais de autonomia criativa que essa linguagem possibilita, mas estaremos sempre nos cruzamentos possíveis com o teatro, com a dança e com outras linguagens que têm no corpo seu espaço de ação. Ainda é importante

ressaltar que buscamos habitar as fronteiras em todas as camadas que envolvem esse processo criativo, tanto no que se refere ao trabalho do corpo do performer nos momentos dos acontecimentos, buscando os paradoxos entre as micro e macro percepções (Ferracini, 2007) e na intenção de criar um processo-obra que se articula coletivamente no encontro entre o eu e o outro⁵¹; quanto na linguagem pela qual esse corpo performático vem agindo. Ambos, o corpo subjétil (enquanto múltiplo, devir, processo, rizoma) e a performance artística (também múltipla, rizomática e processual), estabelecem fortes ligações entre os sentidos de arte-vida e colocam o corpo em criação como uma potência diagonal possível entre essas categorias.

Uma das questões levantadas, entretanto, é que se a forma dicotômica de encarar o fatos ainda tem validade a partir do que já foi feito por diversos artistas neste último século. Depois de Grotowski, Artaud, Duchamp e Beuys: existiria uma fronteira entre arte e vida? Como habitar essa fronteira? Duchamp e Beuys já estão nos principais museus de todo o mundo e a obra de Grotowski e Artaud também já foram atualizadas por muitos artistas e pesquisadores. Então, como podemos agora no século XXI, pretender habitar esse espaço de fronteira? As dúvidas persistem e continuam motivando inúmeras criações e reflexões, inclusive, toda a trajetória desta pesquisa. Principalmente na busca pela arte que visa reconstituir “espiritualmente” a unidade humana, devolvendo a energia e a tensão para transformar nossa relação com o mundo. Natureza/civilização; homem/técnica; passado/presente/futuro; Arte/Vida são dimensões que não podem ser dissociadas.

Desta maneira, ao percorrer as linhas dos encontros e acontecimentos ocorridos nesta trajetória, ao tentar revelar uma possível trama desta pesquisa num memorial reflexivo, tentamos deixar valer as necessidades, tanto do pesquisador diante do desafio acadêmico de estabelecer alguma ordem possível

51 Desejamos as fronteiras também enquanto campo de inspiração temática, como tratamos no segundo capítulo, a partir da observação dos corpos dos maradores de rua, corpos também em zonas de fronteira.

ao emaranhado caótico dos fatos cotidianos e artísticos que geraram esta pesquisa, quanto também do artista em processo de criação que subverte seu cotidiano na busca por outras possibilidades de agir co-criativamente no mundo. Criamos muito mais motivados em olhar do que em sermos olhados, a arte é o espaço em que nos permitimos exercer a potência do *voyerismo*.

É importante também comentar que a partir dos desdobramentos gerados pelo contato com a obra Hamlet, nossa pesquisa revestiu-se de outras camadas processuais, de outros questionamentos em relação a performance. Estamos agora interessados em alguns materiais e ações relacionados ao corpo feminino e seus rituais de busca de beleza para estabelecer e pesquisar os paradoxos de própria noção de masculinidade na contemporaneidade. Quanto ao espaço de ação, caminhamos agora também por caminhos mais íntimos e privados, criando performances como “Estranho, eu não sou”, utilizando o lar como espaço performático. Trocar de roupa como quem troca a si mesmo, o “eu” e o “outro” juntos no acontecimento. Mesmo assim, qual seria a identidade desse encontro? A roupa-pele do outro afeta o corpo e transforma sua forma; subverte sentidos, revela desejos e possíveis medos. O outro estranho em nós; o dentro e o fora. Dessa maneira ainda questionamos sobre o que se pode ver e o que se esconde nessa simples ação de troca de roupa? Eu, você, o Estranho, Hamlet e suas mulheres: Ophélias, Gertrudes, Michelines, Anas, Mônicas, Isabelas, Albas, Camilas, Olgas, Valérias, Tácias, Márcias, Ludmilas, Érikas...

Ofélia

Queres comer meu coração, Hamlet? (ri)

Hamlet

(as mãos diante do rosto)

Quero ser uma mulher.

Hamlet veste as roupas de Ofélia. Ofélia pinta nele uma máscara de puta. Cláudio, agora pai de Hamlet, ri sem ruído. Ofélia joga para Hamlet um beijo com a mão e retorna com Cláudio / pai de Hamlet para dentro do caixão. Hamlet em pose de puta. O rosto sobre a nuca: Horácio. Dança com Hamlet.

Hamlet Máquina.

APÊNDICE: Eu, meu umbigo e meu olho vesgo.

Cada vez que eu descobro alguma coisa tenho o sentimento de que é aquilo do qual me lembro. As descobertas estão atrás de nós e é preciso fazer uma viagem para trás para se chegar até elas.

Jerzy Grotowski

Trata-se de saber o que queremos. Se estamos prontos para a guerra, a peste, a fome e o massacre, nem precisamos dizer nada, basta continuar. Continuar nos comportando como esnobes e a nos locomover em massa .

Antonin Artaud

O início da nossa trajetória artística ocorreu em ambiente escolar, ainda durante o ensino médio. Em um ambiente propício para se conhecer o teatro e a dança vivemos uma experiência repleta de afetividade entre pessoas que se divertiam criando livremente. Falamos do sentido da palavra experiência vivido naquele momento como recentemente encontramos em entrevista concedida por Jorge Larrosa Bondía⁵²(2002). Para ele, “é experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (2002, p. 26).

Aquele momento inicial foi uma aventura desafiadora exatamente por “formar e transformar”. Todo os processos de criação eram descobertos em ação e no olho no olho; todas as dúvidas, inseguranças, descobertas e conquistas eram compartilhados coletivamente. Todos se faziam de atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas; envolvendo-se em todas as etapas de criação dos acontecimentos cênicos que produzíamos. Havia já aí um senso muito apurado de coletividade nos procedimentos criativos e uma atitude bem performática no

52 Jorge Larrosa Bondía É doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde leciona filosofia da educação. Publicou diversos artigos no Brasil e tem dois livros publicado em português: *Imagens do outro* (Vozes, 1998) e *Pedagogia Profana* (Autêntica, 1999). No site da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação (ANPED), encontra-se o texto “Notas sobre a Experiência e o saber da experiência”, utilizado em nossas reflexões. O texto pode ser acessado no link: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf

sentido de aproximação entre arte e vida.

Detalhando um pouco mais a reflexão do sentido da experiência em Bondía, percebemos muitas semelhanças entre o sentido apresentado pelo autor com a forma de ver o corpo-em-arte e o acontecimento artístico em nossa pesquisa. Está na experiência a possibilidade do encontro e da transformação entre os corpos, o devir, o colocar-se em processo de ação afetando e sendo afetado. Pode-se perceber isto de forma mais clara, quando Bondía explica a experiência a partir da sua raiz etimológica:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova (...) O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro⁵³, de exílio, de estranho⁵⁴ e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente (2002, p. 24).

E o sujeito da experiência seria, segundo este autor, este corpo aberto à sua transformação, este *território de passagem*. Acreditamos que é sobre este território de passagem que há a possibilidade do acontecimento artístico. O rizoma, o CsO, o corpo em processo também são este território.

Foi nesta época do ensino médio que tivemos o primeiro contato com o termo *performer*, através da leitura de um pequeno texto, transcrição de uma palestra do pesquisador e diretor polonês de teatro Jerzy Grotowski, discutido no

53 Em espanhol, escreve-se *extranjero*. (Nota do tradutor)

54 Em espanhol, *extraño*. (Nota do tradutor)

processo de montagem do espetáculo *Horae* sob a orientação do diretor de teatro paraense Cláudio Barros, no Colégio Marista de Maceió, em agosto de 1993. Aqui é importante situar que em Maceió, no final da década de 80 e início do anos 90 do século passado, os movimentos artísticos de algumas escolas de segundo grau agitaram a cena teatral da cidade⁵⁵. Através das edições dos Festivais Estudantis e Festival Alagoano de Teatro⁵⁶, uma nova geração de artistas se conheceram e começaram a articular novos grupos e espetáculos profissionais na cidade⁵⁷. Grupos que ainda mantem uma produção e pesquisas constantes em artes cênicas na cidade.

Voltando ao encontro com termo *performer*, segundo as palavras de Grotowski daquele texto:

O *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é um homem que represente um outro. Ele é o dançarino, o padre, o guerreiro: ele está fora dos tipos estéticos. O ritual é *performance*, uma ação completa, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. (...) *Performer* é um estado de ser. O homem do conhecimento; podemos pensá-lo em relação a Castañeda se amamos a sua coloração romântica. Eu prefiro pensar em Pirre Combas. Ou mesmo em Don Juan descrito por Nietzsche: um rebelde que deve conquistar o conhecimento mesmo se ele é maldito pelos outros; ele se sente diferente, como *'outsider'*. Na tradição hindu se fala dos *vratias* (as hordas rebeldes). Um *vratia* é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. O homem de conhecimento dispõe do *'doing'*, do fazer e não de idéias ou teorias. [...] O conhecimento é um problema do fazer

55 Colégio Marista de Maceió era conhecido na cidade por ser uma escola com muita abertura para as atividades extra-curriculares, esportivas e artísticas, realizadas pelos alunos. Principalmente com suas Semanas de Cultura e os Jogos Internos. Nessa escola vivemos anos de prática coletiva de fazer teatral, tanto no papel de aluno, quanto depois no papel de professor de teatro (1996 à 2000).

56 Organizados pela SATED-AI.

57 Grupos como Cias das Mãos, Associação Teatral Joana Gajurú, Brasilarte Associação Artística, Cia do Chapéu e os Saudáveis Subversivos Associação Artística têm muitos de seus integrantes vindos deste movimento artístico estudantil.

(Grotowski, s/d).

Naquele momento, estas palavras nos afetaram como um enigma difícil de ser revelado em sua totalidade, mas já anunciava de forma bem clara a relação entre o *performer* e a ação, onde o aprendizado se faz no próprio caminho do agir em busca do conhecimento, assim como um guerreiro rebelde, um 'outsider'. E de alguma maneira o contato com os treinamentos realizados na montagem a partir das proposições de Grotowski para o corpo do ator, que apontam nesta direção do homem em fluxo de ação, ou da necessidade de um conjunto de práticas para o corpo do *performer*, nos deram já aí algumas pistas, fazendo com que ainda hoje tentemos percorrer e atualizar os significados possíveis destas palavras e das experiências vividas naqueles momentos. Elas, enquanto palavras, eram um mistério nebuloso e escuro; mas, elas na relação com o que se tinha experimentado no corpo na criação e execução das ações das cenas, esboçavam lampejos de uma luminosidade. Percebemos que esta pesquisa atual do mestrado ainda se atrai por estes pequenos pontos luminosos em fluxo. Os claros e os escuros, o visível e invisível nas relações de criação para o trabalho do *performer*.

Podemos voltar ao sentido da experiência em Bondiá, e a percepção de como o tempo é importante para que os ecos internos do corpo possam se expressar.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir olhos e ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondiá, 2002, p. 24).

Após dezesseis anos de prática procurando dar vazão e potência ao fluxo criativo do corpo em ação, ainda nos consideramos no início de um caminho de aberturas; de novas experiências e desafios. Nesse processo, é interessante notar, cada vez mais fomos ficando interessados nos detalhes que se articulam nos encontros do próprio caminhar, o processo em si foi se tornando a experiência. “Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”” (Bondiá, 28, 2002).

Nas poucas apresentações de *Horae*, realizadas lá em Maceió, em agosto de 1993, os alunos-*performers* usavam apenas um terno preto e velho que cada um conseguiu arrumar; com asas por cima. As asas foram feitas com base de papelão e cobertas de papel higiênico branco. Estavam todos sem maquiagem alguma e apenas iluminados por velas. A ação cênica performática se desenvolvia pela estrutura física da escola, se valendo dos corredores, pátios, salas, escadas e portões de acesso como elementos estáticos dentro das cenas. Não havia personagens nem uma história com início, meio e fim. A narrativa cênica foi construída com ações simples, executadas, porém, a partir de uma codificação corporal específica e ritualizadas ao longo do processo; através da utilização de canções e partituras gestuais. Toda a movimentação, mesmo as que a audiência não via, foi codificada com estes procedimentos específicos. Toda a forma de andar e falar durante o tempo/espaço do acontecimento eram acionados a partir dos materiais descobertos na fase de preparação e ensaios. A ação tirava proveito do conflito gerado entre os depoimentos dos alunos-*performers*, que atualizavam alguma memória pessoal, e a narração de fatos noticiados pelos grandes veículos de comunicação de massa da época⁵⁸, ambos re-significados a

58 Especificamente o massacre de uma tribo dos lanomames na Amazônia, anunciada pela Funai em 18 de Agosto de 1993; e a Chacina da Candelária, como ficou conhecido o assassinato de oito meninos e jovens moradores de rua, em frente a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, no dia 23

partir desta própria relação do aqui-agora em imagens criadas.

Estes procedimentos criativos e suas opções tanto na relação com o uso dos espaços, quanto com o fazer coletivo e o uso de poucos recursos materiais privilegiando o encontro entre os corpos dos artistas a partir das pesquisas de Grotowski (1971/2007) continuam sendo uma linha de força decisiva no processo desta pesquisa e na forma de ver o acontecimento artístico.

Durante os anos que se seguem, uma transformação se opera no sentido que o nosso trabalho assume outro ponto de vista, não mais do corpo que age no momento do acontecimento, mas em atividades relacionadas ao antes e ao depois do encontro entre artistas e platéia. Mesmo bem antes do contato com a pesquisa acadêmica, surge uma prática diversificada em artes cênicas nessas atividades de direção de atores, direção de cena (encenador), dramaturgia, iluminação e cenografia⁵⁹. Esta prática despertou uma reflexão sobre a importância dos elementos que compõem a cena e suas micro-relações internas para o todo do acontecimento e possibilitou o exercício do olhar criador que age sob outros corpos, os materiais, o tempo e o espaço. Experimentamos, o que segundo Grotowski (2007) seria o “espectador de profissão”, aquele que precisa ter “a capacidade de guiar a atenção; a própria e dos outros espectadores que chegarão” (Grotowski, 2007, p.216-217).

Durante mais de dez anos, agimos do ponto de vista do encenador/ professor; deixando nossos interesses focados, a princípio, não apenas para um elemento em específico, mas para a tessitura que se faz necessária criar para a composição do todo, para os possíveis agenciamentos 'entre' estes “nós” de elementos que compõem as artes da cena. Dessa maneira, estávamos instigados a refletir a prática do diretor/encenador e nesse caminho surgiram algumas proximidades e vizinhanças com parceiros de co-criação - ainda num exercício de

de Julho de 1993.

59 Para mais informações sobre essa produção, acessar: <http://lattes.cnpq.br/4814984804770525>

porosidade, de coletividade em ação criativa, nos deixamos influenciar por suas criações. Onde estavam seus focos de interesse? Onde eles se inspiravam a criar? Com quais objetivos? Que materiais usam? Que relação eles tinham, ou pretendiam ter, com a platéia e com o momento histórico em que vivem? Assim, aos poucos, nesta prática reflexiva, foi se re-forçando uma maneira de apreender a arte como um acontecimento coletivo, crítico e autoral.

Porém, essas inquietações do encenador/professor em relação a tessitura da cena, conduziram o interesse de pesquisa durante a graduação em artes cênicas para a figura do *performer* e os paradoxos de seu processo criativo. Essa delimitação de foco ocorreu pela reafirmação do papel fundamental do corpo desse *performer* como motor da nossa “máquina de mostrar” (Brecht). Assim como muitos, a cada passo dado, confirmávamos a impressão de que independente das diferenças geográficas e históricas, o elemento indispensável que caracteriza as Artes Cênicas/presenciais é a humanidade em situação de encontro (Grotowski, 1971/2007); é por entre os corpos dos *performers* em ação que o acontecimento artístico se dá. O corpo que tece a cena com os fios do invisível, do silêncio e do vazio. Trama repleta de detalhes em fluxo. Terreno fértil, diversificado e instável.

Este interesse pelo corpo agenciador dos mecanismos cênicos, acabou por inverter novamente o ponto de vista pelo qual observávamos o acontecimento artístico nos últimos anos. Para pesquisar o corpo agenciador era preciso estar perto de um; para poder analisar e refletir sobre os detalhes de seus procedimentos. Naquele momento, surgiu um paradoxo: “eu sou o ator mais próximo e mais longe de mim ao mesmo tempo” (diário do pesquisador).

A proximidade era óbvia, o susto foi perceber a distância que os anos haviam criado entre o encenador/professor e o seu corpo em ação. Não nos víamos como ator/*performer* com tanta nitidez como em outras funções relacionadas à cena. Mergulhar na própria ação era o caminho desafiador para quem tinha se escondido tanto tempo em outras funções do antes e depois da cena; mas também seria a maneira mais legítima, independente e autoral de

continuar a caminhada. E, claro, que a experiência do olhar de fora do acontecimento na prática como professor e encenador gerou outros desafios nesse caminho de volta ao olhar de dentro. O desafio era assumir esse jogo duplo no olhar, assumindo “essa peculiaridade de fazer e ao mesmo tempo observar o que é feito” (Grotowski, 2007, p.213). Foi no exercício desse jogo duplo que os rumos da pesquisa se direcionam para a performance como uma possibilidade mais radical e autônoma de expressão, onde o *performer* é aquele que pretende exercitar seu olhar criativo sobre si mesmo. Fomos atraído pela possibilidade de ir atrás desses encontros e vive-los no papel do corpo agente *performer*. Para isto foi necessário começar a desatar esse grande nó que é corpo em ação artística, o corpo-em-arte.

Mas, já naquele momento, não nos interessava apenas a generalidade conceitual desse debate sobre o corpo-em-arte, se esse debate não surgisse de um corpo específico levado ao seu limite e sua transformação. Acreditávamos que era necessário atrelar esse debate a observação e reflexão de uma singularidade. Essa necessidade é a geradora dessa série de performances e dessa pesquisa que se inicia na graduação e se desenvolve agora nessa dissertação de mestrado. Esse corpo-em-arte é o território principal da caminhada. Como despertar as potencialidades criativas do corpo, refletindo sobre esta trajetória, tanto nas camadas práticas quanto nos horizontes conceituais que influenciam o processo?

Pesquisamos este território do ponto de vista do próprio corpo em questão. Ousamos, como muitos já fizeram, a exercitar nossos múltiplos e ser o artista e pesquisador envolvido na rede de criação em estudo. Assumimos o risco de pesquisar uma poética pessoal, afim de descobrir em ação e durante a trajetória qual este 'jeito de fazer' arte. Ou ainda, qual a pedagogia pessoal de criação, qual conjunto de práticas que se cria neste processo dentro do território da performance artística.

Referências Bibliográficas⁶⁰:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho, revisão da tradução Mônica Stahel. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. - (Tópicos)

BARBA, Eugenio. **La Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral**. México: Editorial Gaceta, 1992.

BARBA, E e SAVARASE, N. **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Hucitec, 1995

BAVCAR, Egven. **Memória do Brasil**. Org.: TESSLER, Elida; BANDEIRA, João. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi (Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Lingüística). Conferência proferida no I Seminário Internacional de Campinas, traduzida e publicada em julho de 2001, por leituras SME; Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/ FUMEC. Revista Brasileira da Educação (jan/fev/mar), 2002. In: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf. Acessado em 20 de junho de 2009.

BURNIER, Luíz Otávio. **A Arte de Ator - Da Técnica a Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números)**. Colaboração de André Barbault; coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 14ª edição. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1999.

COLLA, Ana Cristina. **Da Minha Janela Vejo. Relato de Uma Trajetória Pessoal de Pesquisa no Lume**. São Paulo: HUCITEC/ FAPESP, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem-criação de tempo/espaço de experimentação**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e**

60 Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT)

recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia** (p.213-253) Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro : Editora 34, V. 1, p.11-37, 1995

_____. **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia.** Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik– Rio de Janeiro: Editora 34, V.3, p. 09-29, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. Coleção Estudos. 4ª edição, 2ª tiragem. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2000.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não representar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. - IMESP, 2001.

_____. **Café com queijo: Corpos em Criação.** São Paulo, SP: Aderaldo & Rothschild Editores Ed. : Fapesp, 2006.

_____. Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em artes Cênicas (ABRACE). **Anais do IV Reunião Científica de pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Organização Fernando Mencarelli – Belo Horizonte: Editora Fapi, 2007; pp. 522-525.

_____. O corpo-subjétil e as micropercepções. Um espaço-tempo elementar. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org). **Tempo e Performance.** Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007; pp.111–120.

FLASZEN, Ludwik. Hamlet no Laboratório Teatral. In: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969.** Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com colaboração de Renata Molinari; tradução para português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.**(p. 117-141) Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FREIRE, Jurandir. **O Desafio Ético**. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

GARCIA, Wilton. **Corpo e Subjetividade – estudos contemporâneos**. Wilson Garcia organizador. São Paulo: Factash Editora, 2006.

GERALDI, Silvia. **O estado se ser e não ser das artes performativas contemporâneas**. In: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/18_Silvia_Geraldi.pdf, acessado em 01 de julho de 2009.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2005. 2ª edição.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **O Performer**. s/d.

_____ et al. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com colaboração de Renata Molinari; tradução para português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUSMÃO, Rita. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org). **Tempo e Performance**. Brasília: Ed. Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007; pp. 139-148.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX**. Tradução Cris Siqueira. 2ª edição. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

LÉVY, Pierre. **O Que é o Virtual?**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LISPECTOR, Clarisse. **A Paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Antonio Herculano. **Performance e História**. Texto publicado pela Casa Rui Barbosa (Textos de Trabalhos 6) que faz parte de uma pesquisa de tese de doutorado em Estudos de *Performance* para a New York University, 1994.

KINAS, Fernando. Teatro do Mundo. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet: Príncipe da Dinamarca: tragédia em 5 atos**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos Informáticos. Arte, corpo, tecnologia**. Brasília: Ed. Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MELIM, Regina. Espaços de Performance. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org). **Tempo e Performance**. Brasília: Ed. Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007; pp. 101-109.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOREIRA, Teresinha Maria Losada. **Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda**. Teresina: EDUFPI, 1996.

MINK, Janis. **Duchamp 1887-1968, a arte como Contra – Arte**. Tradução de Zita Morais. Atelier de Imagem, Publicações e Artes Gráficas, 1996.

MULLER, Heiner. **Hamlet-máquina**. Trad. De reinaldo Mestrinel. In: Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A missão; O quarteto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

NOVAES, Adauto. **O Homem Máquina: a Ciência manipula o Corpo**. Organizador Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

_____. **Um ator errante**. Com colaboração de Lorna Marshall; prefácio de Peter Brook, tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: *piercing*, implante, escarificação, tatuagem.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 59ª Edição. São Paulo: Record, 1989.

ROLNIK, Suely. **Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark.** In Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1998; pp. 456-467.

_____. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia.** In Catálogo da Exposição “Lygia Clark, da Obra ao Acontecimento”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006; pp. 13-26.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do Ator.** Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980.** Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SALLES, Nara. **Sentidos: processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud.** Tese de doutorado.PPGAC/UFBA. Salvador. 2004.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet: Príncipe da Dinamarca: tragédia em 5 atos.** Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

STOPPARD, Tom. **The Fifteen Minute Hamlet – a Play.** Tradução. De razões Inversas Traduction Co. [S.1], s/d

THOREAU, David Henry. **A desobediência Civil.** Tradução de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 1997.

VILLAR, Fernando. **Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance.** Anais do II Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Como pesquisamos? (ABRACE: Salvador, 2001), volume 2, pp. 833-8.

_____. **PerformanceS.** In: Carreira, André; Villar, Fernando Pinheiro;

Grammont, Guiomar de; RAveti, Graciela e Rojo, Sara (orgs.), **Mediações performáticas latino-americanas** (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003), pp. 71-80.

ANEXOS:

1. Transcrição do vídeo documentário “Estranho um cara comum” dirigido e editado por Glauber Xavier (Saudáveis Subversivos), sobre a performance homônima de Flávio Rabelo.

Letreiro: Saudáveis subversivos

Letreiro: Estúdio Quarto dos Fundos

Valdir - Aqui na terra todos respira o mesmo ar, se alimenta igualmente, dorme igualmente, trabalha igualmente, então eu não vejo nada de anormal nem estranho, cada um no seu estágio de evolução, um estágio aleatório ao estado nacionalista, tudo vai evoluindo percebe para a frente e para o alto, eu não vejo nada de estranho. Tudo é novo e tudo é velho ao mesmo tempo que é ?????.

Letreiro: Estranho - um cara comum

Jorge Carlos - Meu nome é Jorge Carlos.

Juliana ruiva - Juliana.

Bento - Bento.

Vicente - Vicente.

José Aciolli - José Aciolli Filho.

Josefa - Josefa Bernarda de Oliveira.

Juliana sorridente - Meu nome é Juliana.

Elaine - Elaine.

Dejacir - Dejacir.

Jonas - Jonas Cícero.

Luíse - Luíse.

Rita - Rita Rocha.

Glauciene - Glauciene. Da Silva Cavalcanti.

Taís - Taís.

Washington - Washington Lima.

Cícero - Cícero.

Carolina - Carolina Sofia

Rosa - Rosa.

Luísa - Luísa.

Charlene - Meu nome é Charlene.

Robertson - Robertson.

Alan - Alan Souza Queiróz.

Maria das Dores - Maria das Dores, só que só que o pessoal costuma me chamar de Mary.

Naéliton - Naéliton.

Tiago - Tiago.

Luís - Meu nome é Luís.

Aninha - Aninha.

Wilson - Wilson.

Maria Cícera - Maria Cícera.

Ana - Ana.

Vera - Meu nome é Vera.

Luciano - Luciano.

Valdir - Valdir.

Rogério - Rogério.

Fábio - Fábio.

Antônio - Antônio Rocha.

Pedrosa - Pedrosa.

Daílsa - Meu nome é Daílsa

Tiago 2 - Tiago.

Tássia - Tássia.

Antônio Lopes - Antônio Lopes.

Sara - Sara.

Tiago Souza - Tiago Souza.

Carlos Henrique - Carlos Henrique Melo de Lima.

Glícia - Glícia.

Sílvia - Sílvia Werneck.

Paulo - Paulo.

Paulo 2 - Paulo

Renato - Renato

Paulo de capacete - Paulo

Wellington - Wellington

Robert - Meu nome é Robert José Leopoldino dos Santos.

Letreiro: Não dormi do dia 3 para o dia 4 de maio de 2005.

Letreiro: Vai ser um longo dia.

Letreiro: Um longo e chuvoso dia.

Letreiro: O que é estranho?

Paulo de capacete - O estranho no mundo

Antônio Rocha - O que é que eu acho que tem de estranho no mundo?

Tiago Souza - O que tá estranho no mundo...

Luciano - O que tá estranho hoje?

Carlos Henrique - É... (Tempo) Não estou entendendo.

Juliana ruiva - muita coisa!

Camiseta verde - Estranho... O que é estranho...

Tiago 2 - (Pensa)

Glícia - É... Num, num vem agora na cabeça uma coisa assim bem forte.

Brincos e óculos - (Pensa)

Glauciene - O que eu acho estranho no mundo?

Tiago 2 - Não sei nada específico agora.

Boné vermelho - Hehehehe... O que tem de estranho no mundo? Ele!

Camiseta verde - Estranho... Essa pergunta é, essa pergunta é terrível! Estranho...

Estranho...

Cabelo curto - Hoje em dia eu não estranho mais nada, né, que tem no mundo.

Carolina - Aí é o caso: o mundo é estranho!

Josefa - Tanta coisa que eu não sei nem dizer, não é?

Óculos alongados - O dentro do mundo é que às vezes não enxerga o mundo como o mundo se enxerga.

Robert - O próprio mundo, meu amigo!

Gótico - Ultimamente nada é estranho.

Juliana ruiva - Estranho é o que é normal, né, a gente já acha que é normal o que é mais estranho, né.

Aparelho - Estranho é querer ser igual a todo mundo.

Camiseta verde - Estranho, estranho é você acreditar num partido que é o partido da moralidade e ele fazer o que ta fazendo hoje, isso é que é estranho.

Rita - Estranho, estranho é... A violência é estranha, ahahaha. O mundo hoje é muito estranho.

Wilson - Isso aqui é estranho (mostra pote de vidro).

Bento - O dia-a-dia, né?

Tássia - Assim, é a situação de muitos tendo e outros não tendo, isso é o que eu acho mais estranho mesmo.

Pedreiro - Acho mais, acho estranho é... A pobreza mesmo, é a fome, que isso num pode acontecer, né.

Cícero - E o desemprego.

Pedreiro - E o desemprego.

Cícero - Trabalhador num trabáia, porque ninguém quer pagar.

Boné branco - Estranho no mundo... O George Bush.

Taís - O que é estranho... Eu não sei, acho que tem muita coisa absurda, mas estranha... Já são uma coisa tão normal, tão comum assim, né?

Sara - A idéia que eles podem julgar uns aos outros. Isso é meio estranho. O normal é ser estranho, eu acho.

Maria das Dores - Pra mim o que é estranho é o que eu não conheço.

Cabelo curto - O estranhamento é um estranhamento até, digamos assim, é... Que se torna, é... Agradável.

Renato - O que eu tenho de estranho... É ta desempregado.

Brincos indianos - mais estranho mesmo no momento é a roubalheira (ri).

Paulo de capacete - Tem mais coisas é que eu não... Tô sem tempo de conversar agora.

Wellington - As maloquerage... Os mata, as mata, as matança, né? Os governo roubando... Tem várias coisas.

Luís - Acho que mais estranho que tem no mundo é as bandidagem. As bandidagem ta demais.

Rapaz - Uns ser... De outro planeta, né?

Negra com brincos - Que uma pessoa senta perto de mim e me acha nojenta, pela minha cor, é muito estranho, é muito gritante, latente.

Wilson - É um escaravelho.

Glícia - Acho que é o preconceito. Acho isso muito estranho, acho que as pessoas tem que ter uma visão mais ampla sobre, sobre a sociedade.

Antônio Lopes - O que me estranhece neste mundo é saber que a fome mata mais que tudo, mais que AIDS, mais do que tudo.

Jorge Carlos - Rapaz, o que tem de estranho no mundo é que nós estamos vivendo no último dia de humanidade, cada um dos seres humanos diferente um do outro, as ira, cada um com ira diferente e cada um com a personalidade demoniada e não há prazer nem amor uns com os outros, as coisas cada dia mais piores nas situações de sobrevivência humana, do amor, né, dos seres humanos...

Wilson - É da família dos escarabeídeos.

Barbudo - O mundo é que ta estranho.

Moço - Olha, no mundo eu acho que nada, na realidade, não é estranho.

Moça de óculos - Estranho... Pode ser eu, pode ser você, pode ser todo mundo. Estranho pode ser uma forma de comportamento padrão, padronizada. É uma

coisa estranha, né?

Robertson - (Ri) O mundo. Ou eu nele, né? (Ri)

Alan - Eu acho que tudo que eu achar estranho é culpa minha.

Barbudo - o comum... É neutro, não tem comum.

Moça com bebê - Estranhar as coisas é o principal elemento de, do conhecimento. Estranhá-las, investigá-las, buscá-las, conhecê-las, olha só (mostra o bebê): estranhou. Quer pegar, quer tocar, quer investigar...

Careca - Ah, eu não consigo achar mais nada estranho, não, hoje.

Robertson - Por mais estranho que o mundo seja, você depende de um mundo estranho.

Pedrosa - É difícil mesmo!

Dr. (sic) Nara Salles, diretora pesquisadora - Falando do Estranho, que foi o personagem que você construiu, né, a miséria me incomoda, muito. Mas não é estranho. É muito presente na vida da gente a miséria. Eu gosto muito da performance porque ela se aproxima das pessoas, né, inclusive até as vezes com o contato físico, acho que isso é muito bacana na performance, né, e ela fala uma linguagem que é a linguagem do dia-a-dia, do cotidiano, e é uma linguagem de hoje, atual, eu gosto muito disso. Eu gosto muito também da possibilidade de você usar tudo, você pode colocar tudo que você quiser dentro de uma performance. Essa mistura também das linguagens outras, não é, que até existe também no teatro, mas que na performance se torna mais evidente. No mundo contemporâneo tudo acontece ao mesmo tempo e as coisas vão se interpenetrando, se entrecruzando, não é, e aí, é óbvio, as coisas vão e voltam e tem uma nova roupagem e aí essa questão da academia, né, a gente conceitua, são os conceitos, não, que que é performance, que que é isso, que que é aquilo, e aí você vai construindo. O Estranho, é, me parece que foge um pouco também do conceito de performance, por que, porque ele se aproxima muito muito muito da vida de uma pessoa, mas da vida de uma pessoa que está lá naquelas condições, né, porque você não vai pra um palco, você vai pra rua, vai pra sarjeta, que é o

lugar onde aquele, aquela pessoa vive. Começa a acontecer uma interpenetração muito grande entre a vida e a arte.

Letreiro: Quem é estranho?

Boné branco - Estranho.

Bento - O Caetano fazendo coisa errada é uma pessoa estranha, né?

Glícia - Porque cada um tem que ter sua maneira e pensar e cada um tem o livre-arbítrio de fazer o que quer.

Vicente - Eu vejo algumas pessoas estranhas...

Juliana ruiva - Eu acho as pessoas que são estranhas são as pessoas que mentem, que dissimulam, as pessoas que não, não assumem o que elas realmente são eu acho que são pessoas estranhas, as pessoas não-verdadeiras.

Tiago Souza - As pessoas que se acham normais.

Rapaz de cabelos encaracolados - Sei lá acho que depende.

Daílsa - Você é super estranho, cara!

Barbudo - É difícil eu achar uma pessoa estranha.

Elaine - Esse cara aí que tá do meu lado.

Aninha - As pessoas que olham estranho, é aquele olhar que não te olha.

Fábio - O bicho mais diferente que tem em cima da terra.

Silvia - Bem, eu acho super estranho as pessoas crentes, eu sou preconceituosa com quem é crente (ri).

Wilson - A maioria das pessoas não lêem e não ouvem boa música.

Valdir - A pessoa não compreender a si próprio, é duro e difícil isso.

Elaine - Ele é um cara muito diferente, sabe, eu olho pra outro cara assim, eu digo poxa... De certo que esse cara jogaram ele de lá, de lá de outro planeta assim, ele é extremamente diferente, assim, muito estranho, muito estranho.

Luciano - Estranho é o povo do mundo que são, tem uns que é meio estranho, mas... pra mim todo dia é alegria.

Rapaz de cabelos encaracolados - Depende de como você enxerga o estranho.

Jonas - Rapaz, olha, como já dizia nosso amigo Caetano: de perto ninguém é

normal, né, então, por aí.

Jorge Shutze, bailarino e pesquisador - Eu acho que a arte exatamente ela passou, ela passa a ser na, nessa existência, a manifestação dessa vida, desse sentido de vida no meio desse caos que o ser humano criou, pra conseguir, né, pra conseguir se fazer sobreviver o que há e vivo mesmo dentro da, dessa sociedade que é meio, meio massificante, matante, vamos dizer assim, né, letal. Parece, a arte, parece que ela quer encontrar de volta a vida, eu acho que pra mim pelo menos é muito claro e na medida que eu estudo eu também tenho essa sensação. Depois de tantas, de tantas investidas que a arte fez ela vai, ela vai evoluindo, né, se a gente pode chamar isso de evolução, mas ela vai evoluindo pra essa questão da, desse trabalho mais performático mesmo que eu acho que é o caminho que isso vai sendo obrigado a ter, menos do objeto artístico, mais do, da personalidade do performer, ta preocupado com uma questão social e essa questão social é exatamente reflexo dessa disparidade de conceituação da, entre a sociedade e o ser humano também. Que a gente às vezes tem medo da negação social, né, medo do confronto real e social, ele tá se dispondo a ser um ícone de negação e hora que ele se dispõe a ser um ícone de negação ele passa a ser culpabilizado, ele passa a ser responsabilizado, então esse medo também permeia a ação cênica. A gente precisa ver essa sociedade com olhos de quem, de não-massificado. Toda a sua ação, no sentido humano, ela precisa ser muito, muito delicada, muito muito repensada, muito muito mastigada antes dela ser executada. Então essa mastigação dessa sensação nem sempre é possível num temperamento, num momento de um temperamento explosivo, num momento de um temperamento intempestivo, por exemplo. Quando você deixa a ação subentendida você realmente não faz uma ação, é...direta contra, mas se coloca de uma certa forma em favor da vida, eu acho que a palavra ela tem essa coisa direta e ambígua, né, ela pode dar um sentido ambíguo, ela pode deixar você numa situação embaraçosa, e quando você age em processo de dança aí a sua ação ela se torna simbólica pra você mesmo, o que por outro lado distancia quem

ta assistindo do que aquilo realmente pode significar, e exige muito mais clareza até do que cada ação pode significar, acho que por isso que acaba tendo, a performance passou a ter uma significação muito grande na construção da arte no final do século vinte por conta disso mesmo, porque ao invés de você ficar mastigando, mastigando, mastigando, impedindo uma ação criativa de acontecer, você vai logo pra cabeça e não se importa muito se aquilo ta mastigado, se vai ser entendido, se não vai ser entendido, a ação precisa acontecer porque você precisa da ação, então você vai e executa e depois você vai pensar no que aquilo realmente projetou de coisa positiva ou negativa, inclusive pra você que fez ou pra sociedade inteira.

Letreiro: Você é estranho?

Jorge Carlos - Atualmente eu não em acho estranho porque eu tenho um Deus, e esse Deus ele, eu alimento espiritualmente uma esperança melhor brevemente, que brevemente tudo isso vai passar, nós num sabe quando...

Glícia - Êêê, aí complica!

José Aciolli - Eu tenho cabeça, eu tenho dois olhos, eu tenho, eu tenho duas mãos então não me vejo como uma pessoa estranha.

Charlene - Não é nem estranho, eu acho que tem muita gente com isso, mas eu sou muito... Cheia de neuras.

Tiago Souza - Não, eu me acho uma pessoa normal.

Robert - Por isso que eu sou estranho, porque eu sou normal.

Brincos de argola - Ih, eu, eu sou, num sei, acho que eu sou... Sei lá...

José Aciolli - Quem me acha estranho... É porque não me conhece.

Bento - Eu não. É o povo, porque ninguém respeita mais ninguém, não é?

Wilson - Estranho...

Pedrosa - Num sô contraditório, mas num acho que tem nada de estranho não.

Ray-ban - Eu sou um estranho.

Luís - (??) com tudo aí... Sempre ta um pouco estranho, né?

Moça com brinco de bolinha - Pra mim eu sou estranha.

Boné branco - Eu to meio estranho porque tomei essa pancada aqui (mostra). Isso aqui foi a Joselita porque eu não dei um pedaço de maçã.

Ana - Eu me sinto muito inadaptada. Estranho.

Naéliton - Eu não quero me sentir estranho mas quando as pessoas me sentem estranho eu me sinto estranho.

José Aciolli - Eu me acho até muito igual.

Cabelo curto - Me acho uma pessoa completamente estranha. Estranha no ninho e estranha no mundo.

Careca - Eu não me acho estranho, mas eu acho que tem gente que acha.

Wilson - Estranho como um alienígena, como um marciano que desce na terra.

Luís - Tava sem emprego aí ficava tudo estranho, né?

Antônio Lopes - Eu gosto quando as pessoas me acham estranho.

Dentes - Rapaz, eu não me acho estranho não.

Moça de óculos - Eu me acho uma pessoa muito estranha.

Aninha - Me sinto uma pessoa estranha às vezes.

Alan - Porque eu não sei ainda onde eu piso.

Flávio - Eu não consigo administrar o que está dentro com o que está fora, eu acho que há um conflito aí com o que está aqui por fora e o que ta aqui dentro que causa muita estranheza.

Letreiros: Créditos

2. Performances realizadas durante a pesquisa.

Durante a primeira fase da pesquisa, realizadas em parceria com os Saudáveis Subversivos Associação Artística:

1. *Sombra Estranha*. Maceió/Al, no dia 13 de dezembro de 2004. Início às 20h, com 2hs de duração. Com Glauber Xavier, Valéria Nunes, Vicente Brasileiro, Márcia Danielli e Renata Voss.
2. *Estranho, um cara comum*. Maceió/Al. Na calçada em frente à Catedral N. Senhora dos Prazeres. 4 de maio de 2005. Início as 06h, com 12 horas de duração.
3. *Estranho, um cara comum*. Salvador/Ba. No Terreiro de Jesus, Pelourinho, em frente à Catedral da Sé. 18 de junho de 2005. Início às 08h, com 10 horas de duração. A performance fez parte da programação do encontro do GIA - Grupo de Interferência Ambiental⁶¹.
4. *Estranho, um cara comum*. Penedo/Al. Em frente à Igreja São Gonçalo Garcia. 12 de julho de 2005. Início às 09h, com 08 horas de duração. A performance fez parte da programação do III Festival de Férias no Teatro.
5. *Sombra Estranha*. Maceió/Al. Praça Deodoro - Teatro de Arena Sérgio Cardoso. 18 de Maio de 2006. Início às 18h com 2 horas de duração. A performance fez parte do I Ciclo de Conferências Teatro Deodoro 1910 – 2005, dentro da conferência “Teatro Multi-linguagem em Alagoas”, realizada pelos artistas pesquisadores Glauber Xavier, Valéria Nunes e Flávio Rabelo e a Prf^a.Dr^a. Nara Salles.

Durante a fase atual da pesquisa:

1. *Sombra Estranha*. Campinas /Sp. Ruas de Barão Geraldo - Espaço Cultural

⁶¹ Para mais, veja em: <http://giabahia.blogspot.com>.

- Semente. 02 de dezembro de 2006. Início às 18h, com 2 horas e meia de duração. A performance fez parte extra oficialmente do Cabaré do Semente.
2. Dentro da programação do *Drift Project* - Brasil realizado pela Zecora Ura Theatre Network:
 - *Estranho o que vejo do portão azul - ou, o que há no papel em branco*⁶². Miguel Pereira/Rj. Centro Popular de Conspiração Gargarullo⁶³. 13 de dezembro de 2006. Início às 18h30, com 15 min de duração.
 - *Estranho o outro que esqueci*⁶⁴. Miguel Pereira/Rj. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. 14 de dezembro de 2006. Início às 18h30, com 15 min de duração.
 - *Sombra Estranha*. Miguel Pereira/Rj. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. 15 de dezembro de 2006. Início às 18h30, com 01 hora de duração.
 - *Sombra Estranha*. Rio de Janeiro/ Rj. Espaço do Grupo Teatral Moitará⁶⁵. 16 de dezembro de 2006. Início às 20h, com 02 horas de duração. A performance fez parte da programação aberta a comunidade, no encerramento do Drift Project realizado pela Zecora Ura Theatre.
 1. *Estranho, você não é cego - Carta em Branco*. De Campinas/Sp para Maceió/Al. 28 de fevereiro de 2007. Carta em branco enviada para a fotógrafa e pesquisadora Renata Voss.
 2. *Sombra Estranha*. Campinas /Sp. Estação Cultura. 15 de abril de 2007. Início às 17h, com 3 horas de duração. Dentro do Projeto Caleidoscópio.
 3. *Abstract 3F28 Hamlet*⁶⁶. Campinas /Sp. Barracão das Cênicas, Unicamp. 27 de junho de 2007. Início às 16h, com 01 hora e 30min de duração.

62 Depois, usei como nome desta performance apenas *O que há no papel em branco?* E finalmente re-batizei de “Estranho, você não é cego”.

63 Para mais, acesse: <http://www.gargarullo.com>

64 Os materiais e ações internas desta performance foram incorporadas ao processo de “Estranho, eu não sou Hamlet”.

65 Para mais, acesse: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br>

66 Iniciando o contágio com o universo da obra Hamlet como processo da performance “Estranho, eu não sou Hamlet”.

Performance coletiva com os alunos da disciplina AT 006 Laboratório II, com a orientação dos profs. Drs^o Renato Ferracini, Verônica Fabrine e Fernando Villar.

4. *Estranho e as Ofélias*. Campinas /Sp. Prédio do Instituto de Artes da Unicamp. 03 de julho e 2007. Início às 09h, com 30 min de duração. Performance coletiva realizada em parceria com as *performers* Ana Clara Amaral, Camila Fersi e Aldiane Dala Costa⁶⁷ para encerramento da disciplina AT 402 - A questão da Imagem, com os Prof^o Dr^o Cassiano e Verônica Fabrine.
5. *Estranho, eu não sou Hamlet*. Num cruzamento com o trabalho *Olhos d'água* com as *performers* Ana Clara Amaral, Camila Fersi e Aldiane Dala Costa. Campinas /Sp. Casa do Lago na Unicamp. 28 de agosto de 2007. Início às 20h30, com 30 min de duração. Na programação a mostra de trabalhos da Pós-graduação do Instituto e Artes - Dias de Vênus⁶⁸.
6. *Estranho, eu não sou Hamlet* Campinas /Sp. Casa do Lago na Unicamp. 28 de setembro de 2007. Início às 18h30, com 30 min de duração. Na Mostra de dança da Casa do Lago.
7. *O que há no papel em branco*: Campinas /Sp. Largo do Rosário. 5 de junho de 2007. Início às 09h, com 02 horas de duração. A performance foi coletiva, realizada pelos participantes do Projeto Olho da Rua, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura, Oficina Cultural Hilda Hilst - região metropolitana de campinas, ASSAOC com coordenação de Cabeto Rocker.
8. *Retro-visão*. Campinas /Sp. Terminal Central de ônibus. 3 de julho de 2007. Início às 09h, com 02 horas de duração. A performance foi coletiva, realizada pelos participantes do Projeto Olho da Rua, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura, Oficina Cultural Hilda Hilst - região

⁶⁷ Para mais informações sobre a pesquisa da artista, acesse: estudo-dramaturgiasdocorpo.blogspot.com

⁶⁸ Ver em: http://www.preac.unicamp.br/casadolago/antigo/07_Agosto.html e http://www.preac.unicamp.br/casadolago/antigo/07_Setembro.html

- metropolitana de campinas, ASSAOC com coordenação de Cabeto Roker.
9. *Sombra Estranha*⁶⁹. Bauru /Sp. Estação desativada da FEPASA. 23 de novembro de 2007. Início às 20h, com 02 horas de duração. Participando do I Fórum Estadual da Performance. Uma produção do Núcleo UHUU de pesquisa em Performance, com o apoio da UNESP e da Prefeitura de Baurú.
 10. *Guarda-roupa - ou, Estranho, eu não sou ...*. Bauru /Sp. Estação desativada da FEPASA. 24 de novembro de 2007. Início às 22h45, com 01 hora e 30 min de duração. Em parceria, a convite do performer Shima, através do cruzamento e transposições de pesquisas e repertórios, para o Sarau do I Fórum Estadual da Performance. Uma produção do Núcleo UHUU de pesquisa em Performance, com o apoio da UNESP e da Prefeitura de Baurú.
 11. *Estranho, você não é cego - Carta em branco*. Campinas/Sp. 29 de novembro de 2007. Carta enviada para os colegas de turma e artistas: Márcia Baltazar, Jésser Souza, Raquel Schot, Ana Cristina Cola.
 12. *Coletivo Arquipélago* – performances executadas a partir do cruzamento das pesquisas de mestrado em performance artística dos artistas Isabela Santana, João Ricardo e Flávio Rabelo, articuladores do Coletivo Arquipélago. Troca de repertórios, agenciamentos coletivos e *site specific*.
 - *Arquipélago Nº 1*. Campinas/Sp. Fonte desativada da Unicamp. 23 de abril de 2008. Início às 15:30h, com 3 horas de duração.
 - *Estranho, eu não sou Hamlet – Arquipélago nº 2*. Campinas/Sp. 09 de agosto de 2008. Início às 20hs com seis horas de duração. Participando do IV Festival de Apartamento, realizado pelo Grupo Performático AcompanhiA, na Sechiisland.
 - *Arquipélago nº 3*. Campinas/Sp. . Barracão da Cênicas/Unicamp. 22 de

⁶⁹ No material de divulgação do evento foi colocado o nome do projeto e não da performance, constando assim “,corpoestranho,” e não “Sombra Estranha”.

agosto de 2008. Início às 10hs com uma hora e trinta minutos de duração. Dentro das atividades da II Reunião Científica do GT Territórios e Fronteiras – ABRACE.

- *Ophélia Estranha Boneca - Arquipélago nº 4*. Campinas/Sp. Caixa d'agua Unicamp. 17 de outubro de 2008. Início às 15hs com três hora e trinta minutos de duração.

- 1. *Residência Artística Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer*⁷⁰ : com os artistas da Zecora Ura Theatre Network, do projeto Urban Dolls da Para-active Theatre⁷¹ e da Tapetes Criações Cênicas⁷².
- *Mercado da zero hora*. Miguel Pereira/Rj. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. 8 e 9 de fevereiro de 2008. Início às 20h, com 01 hora de duração.
- *Drylands*. Londres/UK. Shunt Art Center. 07 e 8 de Maio de 2008. Início às 20h, com 01 hora e 30 minutos de duração.
- *Mercado da zero hora*. Londres/UK. Shunt Art Center. 09 de Maio de 2008. Início às 20h, com 1 hora e 15 minutos de duração.
- *Hotel Medea - da meia noite ao amanhecer*. Salisbury/UK. Salisbury Art Center. Dias 23, 24 e 25 de Maio de 2008. Início as 00h, com 05 horas de duração. Como mostra do processo, participando Salisbury International Festival⁷³.
- *Estranho, uma cara comum*. Londres/UK. Em frente a Saint Paul Catedral. 7 de Junho de 2008. Início às 08hs, com 4 horas de duração.
- *Estranho, você não é cego*. Londres/UK. Briklane street. 8 de Junho de 2008. Início às 13hs, com 40 minutos de duração.
- *Mercado da zero Hora*. Londres/UK. 19 de junho de 2008. Início às 20hs

70 Para mais, ver : www.medeatv

71 Para informações sobre as pesquisas do grupo, acesse: www.para-active.com

72 Veja mais informações sobre o grupo em: www.ciatapete.com.br

73 Sobre o festival, veja em: www.salisburyfestival.co.uk

com uma hora e trinta minutos de duração. Participando como mostra de processo do Lift Festival.

- *Estranho, você não é cego*. Londres/UK. Stratford Station. 20 de junho de 2008. Início às 16:30hs com duas hora e trinta minutos de duração. Performance coletiva com os participantes do workshop sobre Arte Contemporânea Brasileira.
 - *Estranho, eu não sou... elas*. Miguel Pereira/Rj. No Centro de Conspiração Popular Gargarullo. 16 de novembro de 2008. Início às 17 com uma hora e meia de duração.
 - *Hotel Medea - da meia noite ao amanhecer*. Londres/UK. Estréia e primeira temporada no Arcola Theatre . Dias 29, 30 e 31 de Janeiro e 05, 06, 07, 12, 13, 14 de Fevereiro de 2009. Início as 00h, com 06 horas de duração.
1. *Estranho, você não é cego*. Brasília/DF. Participando do evento Fora do Eixo. A performance foi executada pela artista Laura Virgínia. 19 de junho de 2008.
 2. Participação virtual do *Drift Project* Espanha, produzido pelas Zecora Ura Theatre Network e Para-active Theatre. Barão Geraldo/Sp – Córdoba. De 14 à 19 de julho de 2008. Nesta semana, foram enviados os vídeos relacionados a performance em processo *Estranho, eu não sou Hamlet: Estranha solidão, Estranha dúvida, Estranho na bolha Hamlet, de Clarisse para Hamlet, Palavras para Hamlet e Ditado Hamlet*⁷⁴.
 3. *Estranho, eu não sou Hamlet*. São José dos Campos/Sp. Na Fundação Cassiano Ricardo. 23 de novembro de 2008. Início às 16 com 30 minutos de duração. Participando do II Fórum Estadual de Performance. Em parceria com o pesquisador Patrik Vezali.

74 Para assistir ao vídeos, acesse: <http://www.youtube.com/user/flaurabelo>

4. *Ditado para Hamlet e tropeça + ñ cai*⁷⁵. São Paulo/Sp. 14 de Março de 2009. Início às 21hs, com 01 hora de duração. Participação virtual no V Festival de Apartamento, organizado pelos artistas pesquisadores Ludimila Catanheira, Rodrigo Emanuel Fernandes e Thaíse Nardim.
5. *Estranho você não é cego*. Campinas/Sp. Largo do Rosário. 06 de Abril de 2009. Início às 15hs, com 01 horas de duração. Com a parceria de Isyeli Ayres, Márcia Baltazar, Ana Muniz, Tiche Viana, Shima, Ludmila Castanheira, Antoine Mazieres e Patrik Vezali.
6. *Estranho, eu não sou...Lud*. Campinas/Sp. Casa de Ludmila Castanheira, Barão Geraldo. 30 de Abril de 2009. Início às 16hs, com 02 horas de duração. Em parceria com o pesquisador Patrik Vezali.

Programadas para o segundo semestre de 2009, como continuação da pesquisa:

1. *Estranha Gentileza*. Campinas/Sp. Unicamp, na defesa da pesquisa de mestrado da artista Ariana Lorenzino sobre os aspectos visuais da obra do artista profeta Gentileza. Dia 23 de julho de 2009, às 10hs.
2. *Estranho, eu não sou Hamlet* – na sede da Cia do chapéu, em Maceió/Al, prevista para o dia 19 de agosto de 2009, às 20hs.
3. *Estranho, eu não sou Hamlet* – No Centro Popular de Conspiração Gargarullo, em Miguel Pereira/Rj, na programação da Mostra *Drift*. Projeto da Zecora Ura Theatre, aprovado pela Secretaria Municipal do Rio de Janeiro, a ser realizado nos dias 3, 4, 5, 6 e 7 de setembro de 2009.

75 Como parte do processo do solo “Estranho, eu não sou Hamlet”.

3. Associação Artística Saudáveis Subversivos⁷⁶:

A Associação Artística Saudáveis Subversivos foi fundada oficialmente em 2004, mas realiza trabalhos artísticos desde o final dos anos 90. Inicialmente produzindo vídeos caseiros e espetáculos cênicos, a associação vem expandindo sua atuação e hoje possui obras que investigam diversas linguagens como música, teatro, dança, performance, multimídia, videoarte, vídeo-interferência, vídeodança e vídeo-documental além de promover debates e oficinas culturais.

Hoje, a missão do grupo consiste em se tornar um canal de aglutinação e difusão de obras artísticas que operem priorizando o desenvolvimento humano e o bem estar – cultural, social e ambiental. Inspirados pela citação, do livro “Diário de um Corpo a Corpo Pedagógico” do arte educador Marco Camarotti, que diz que toda educação deveria ser “uma saudável subversão” procuramos, em nossas experiências, explorar novas linguagens, derrubando fronteiras e subvertendo conteúdos em busca da saúde do meio. Muito mais que entretenimento, acreditamos na arte como agente transformador, por isso, pretendemos provocar a reflexão através de nossas ações. Nossas realizações cênicas vêm se desenvolvendo a partir de um processo investigativo que mantém como princípio a função social da arte. Nossos estudos prático-teóricos acabaram nos levando por caminhos questionadores, a respeito do poder comunicativo da arte - dramática e performática - e seu potencial transformador dentro da chamada “cultura das mídias”.

Procurando possibilidades para uma expansão da autonomia e da soberania do indivíduo, por meio de uma ação de resistência, contra o autoritarismo das “casamatas político-econômicas”, geradoras do hiper-consumismo, foi-se paulatinamente traçado um panorama de ação, que nos deu, na maioria das vezes o papel de um “artista ativista”, onde se destacam algumas

⁷⁶ A partir do texto de nosso site: www.saudaveissubvesivos.org

problemáticas ou pontos norteadores dentro de nossas criações:

- A Autogestão – Desenvolvimento de produções cênicas, auto-gestoras, como proposta para uma exemplificação de novas possibilidades, prático-produtivas, facilitadoras da construção da “obra autônoma”. Propondo, assim, uma maior abertura, tanto para o número de vozes ativas, como para a porcentagem de possibilidades de linguagens artísticas - ou comunicativas;
- A Pré-expressividade – A busca de uma verdade cênica através do treinamento psico-físico e experimentos ritualísticos, no pré-estabelecimento de uma disciplina corporal que anteceda a construção de uma “matriz performativa”;
- O *Performer* – O artista - criador e criatura - como materializador de sua obra aberta. Escrevendo seu “texto de risco” durante toda a ação performática. Neste caminho desenvolvemos percursos indefinidos, cujo potencial criativo se desenvolve a mercê de um “fluxo-desejante”.
- A Comunicação e os Multe-Meios – Perspectiva hipermediática para uma em-cena-ação libertária que circule organicamente entre o artesanal e o tecnológico. Buscamos uma expansão performativa e comunicativa, influenciada por características do hipertexto, na construção de um “texto comunitário, um texto “didático”, expandido e multidimensional que movimente-se com flexibilidade, diferentes velocidades e não linearidade, como se fossem adaptados ao funcionamento do organismo e do intelecto humano.

Desta forma, pensamos nossas obras como uma corrente textual e buscamos liberdade e mobilidade entre os ligames essenciais de nossa criação, nos posicionando no sentido da conquista de novos espaços dramáticos, como resistência e oposição às atitudes promocionais de desarmonias entre as

diversidades. Acreditamos numa saudável diversidade e subvertemos conteúdos buscando a saúde do meio.

4. Cooperativa de Performance⁷⁷:

A Cooperativa de Performance é um grupo de estudos e execução de *performances*, que mantém parceria com a Cia. Sentidos Teatro Dança Música Artes Visuais e o NACE – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Artes Cênicas e Espetaculares da UFAL. A Cooperativa de Performance organiza periodicamente as excursões da Caravana Alagoana de Arte Contemporânea. Que esteve, em janeiro de 2005, no *ENTEPOLA – Encontro de Teatro Popular Latino Americano* em Santiago do Chile com a instauração cênica “Em Branco” e o projeto “Desenho do Desejo”; e no *III Festival Internacional de Teatro Popular “UN teatro pa’ todos”* em Bogotá na Colômbia com “Em Branco”. Atualmente dentro da cooperativa os Saudáveis estão produzindo os seguintes estudos inter-relacionados:

- “,Corpoestranho,” - pesquisa em reflexão nessa dissertação de mestrado.
- “Burka” – Esta pesquisa é um *work in progress* de Valéria Nunes, com temáticas que abordam as diferentes “burkas” que cobrem as mulheres do mundo contemporâneo. Em “Burka”, a interprete e criadora Valéria Nunes, busca pensar e sentir o contemporâneo, transcendendo, resistindo e opondo-se a tecnologização do pós-moderno, apresentando uma personagem submersa no pano negro da burka, que luta contra a imobilidade, incomunicabilidade e a angústia do vivo. Dentro desta pesquisa a *performer* se propõe a observar a pré-expressividade encontrada na verdade de nossas tradições populares, onde a

⁷⁷ A partir do texto de nosso site: www.saudaveissubvesivos.org

ancestralidade parece ainda conservar algo do perdido patrimônio arquetípico e fazer *links* com culturas distantes, como é o caso da tradição muçulmana das burkas. Em “Burka” Valéria produziu um vídeodança homônimo e um estudo de rua denominado “Burka das Calçadas”. O Vídeo pode ser assistido no link: <http://br.video.yahoo.com/watch/801201/3367240>

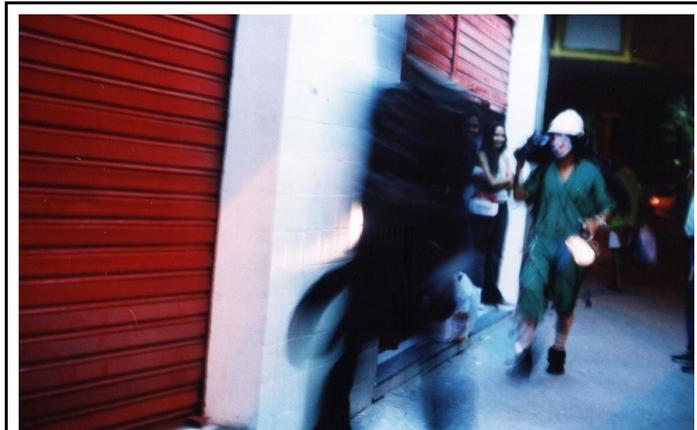


A performer Valéria Nunes em "Burka das Calçadas". Maceió/Al. 14 de dezembro de 2004. Foto de Ana Glafira.



A performer Valéria Nunes em "Burka das Calçadas". Maceió/Al. 14 de dezembro de 2004. Foto de Renata Voss.

- “La Ursa Elétrica” – Glauber Xavier propõe nesta ação uma interferência sobre outras obras performáticas do grupo enquanto gera um registro visual das mesmas. A ação consiste em um *performer-camara-man* travestido de forma a chamar atenção dos receptores do acontecimento e dos outros *performers*, para interagirem dentro do registro proposto – enquadrados numa grande angular olho de peixe. Aqui percebemos a produção do registro imagético encarada como ação performática, assumindo e dilatando a câmera na relação com as outras intervenções artísticas numa caracterização feita de restos, sobras e fragmentos de uma tecnologia disponível.



A “Sombra estranha” sendo seguida pelo performer Glauber Xavier e sua “La Ursa Elétrica”. Maceió/Al. 14 de dezembro de 2004. Foto de Ana Gláfira.

- “Desenho do Desejo” (Mapeado pelo *Rumos Itaú Cultural – artes visuais* e pela Rede Nacional de Artes Visuais da *FUNARTE*) – Este projeto consiste numa construção de obras visuais coletivas, produzidas por diferentes grupos de pessoas em diferentes lugares da América Latina. “Desenho do Desejo” esteve presente no *ENTEPOLA – Encontro de Teatro Popular Latino Americano – 2005, em Santiago do Chile*; no *FSM – Fórum Social Mundial – 2005, em Porto Alegre*, dentro da programação do Museu Vivo da

Diversidade; no Palco Giratório – 2006, Maceió-AL; no Terreiro de Jesus, Pelourinho – Salvador-BA; e no FAZ – Festival da América do Sul – Brasil/Bolívia – 2006.

O processo do “Desenho do Desejo” acontece com o foco voltado para uma prática criativa, onde se instaure uma obra performática. A série de acontecimentos performáticos transitam por instaurações que mesclam *happening* e interatividade, inserindo *performers* como criadores/criaturas num ambiente provocativo, onde atuamos com diferentes grupos de pessoas na confecção de obras coletivas.



"Desenho do Desejo". Juazeiro/Ce. 2004. Foto de Glauber Xavier.



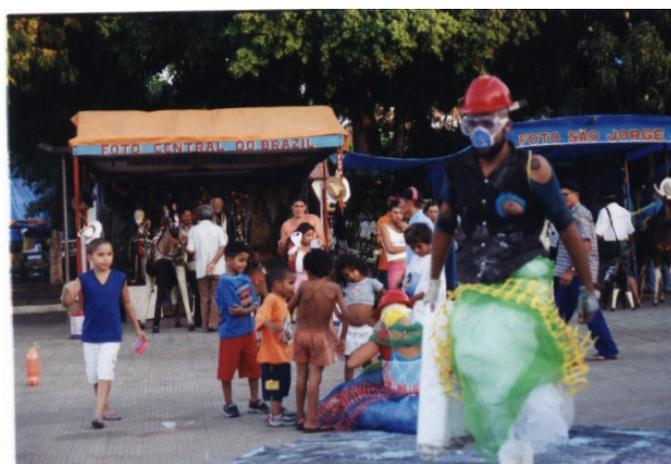
"Desenho do Desejo". Maceió/Al. 2004. Foto de Glauber Xavier.

Para os Saudáveis Subversivos este é um projeto muito vivo, pela imprevisibilidade, pelo risco de se surpreender ou decepcionar-se com as reações das pessoas. Esse caos do acaso é vida que se renova a cada segundo, numa eterna contemporaneidade instintiva. Colocando os impulsos, ações e reações em jogo e análise, podemos refletir sobre cada nova decisão tomada por um

performer (atuante consciente) ou um receptor (atuante inconsciente de que sua simples presença consiste em cena, onde arte, vida e reflexão compõem o texto paradoxal da obra). Observamos os panoramas encontrados a cada nova instauração e questionamos nossas próprias conclusões. Em “Desenho do Desejo” a ação libertária acontece dentro da proposta de construção de um espaço criativo coletivo, que provoque a interatividade através da total liberdade criativa e técnica, pondo em reflexão a coragem, a participação, a vontade, o repartir o seu espaço e o respeitar a igualdade das diferenças como um todo.



“Desenho do Desejo”. Maceió/Al. 2004. Foto de Glauber Xavier.



“Desenho do Desejo”. Juazeiro/Ce. 2004. Foto de Glauber Xavier.

5. *Drift Project* - Processos de co-criação à deriva:

O *Drift Project* é um projeto idealizado pelos artistas Jorge Lopes Ramos (Zecora Ura Theatre) e Persis Jade Maravalla (Para Active Theatre). A metodologia de trabalho do *Drift* prevê a abertura de uma rede de troca de procedimentos e processos artísticos. Cada artista, ou grupo participante mantém total liberdade e responsabilidade sobre seu processo criativo em desenvolvimento durante o projeto, mas coloca esse processo em contato com outros artistas, afim de estabelecer um ambiente colaborativo de criação.

Neste sentido, é interessante observar as semelhanças entre as propostas do *Drift* com as propostas que a Cooperativa de Performance (Saudáveis Subversivos) realizava em maceió. Ambos os projetos existindo a partir da idéia de espaço compartilhado, de troca entre artistas criadores e pesquisadores; que, em busca de encontros vividos no território da arte, possam se abrir e multiplicar experiências. O projeto possibilita aos artistas participantes investigar as relações internas e externas de seus processo criativo, na busca pela fuga dos clichês, tanto nas questões estéticas como éticas das relações criativas.



O projeto é geralmente realizado em locais afastados dos grandes centros urbanos, pois prevê um certo isolamento do grupo para dedicação intensiva aos trabalhos; realizados numa rotina de atividades que se estende durante todo o dia, das 05:00 da manhã às 21:00. São realizados treinamentos coletivos pela parte da manhã e pela tarde cada artista ou grupo pode se dedicar a suas atividades específicas. É neste período da tarde que se prepara a cena que será mostrada aos demais no final do dia. Todos os dias segue-se esta rotina entre treinamentos, preparação das cenas e apresentações seguidas de debate.

Participamos de duas edições do *Drift*: a primeira de forma presencial, em dezembro de 2006, no interior do Rio de Janeiro e a segunda virtualmente, durante o *Drift* Espanha, em junho de 2008. Nos dias da nossa primeira participação no *Drift*, realizamos quatro performances, e, na segunda, uma série de vídeos e ações pela internet (ver anexo 2). Todas essas experiências geraram uma série de desdobramentos em nossa pesquisa (ver 1º capítulo). Durante as experiências nos *Drift*, trabalhamos as imagens relacionadas ao arquétipo do mendigo (moradores de ruas) e do cego, e, na segunda participação, ainda acrescentamos os materiais da pesquisa relacionados a obra Hamlet (ver 3º capítulo). Foi durante a participação virtual no *Drift* Espanha que o espaço da casa (a intimidade do lar) foi assumida como território artístico relacionados tanto a performance “Estranho, eu não sou Hamlet”, quanto ao seu desdobramento na performance “Estranho, eu não sou”.



Drift Project Brasil. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. Dezembro de 2006. Foto de Leandro de Mamam.



Drift Project Espanha. Casa do artista. Barão Geraldo. Campinas/Sp. Foto de Patrik Vezali.

As edições do Drift e a parceria com os artistas envolvidos vem sendo um dos territórios mais produtivos em relação a criação da corporeidade em processo conceituada no 2º capítulo dessa dissertação. A partir do encontro com os artistas organizadores do evento, iniciamos a participação no projeto “Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer” (anexo 6), onde foi possível dar continuidade ao processo rizomático da série “,corpoestranho,” a partir das zonas de contágio e vizinhança.

Abaixo, e email de convocação do *Drift Project* Brasil:

the drift project

Rio de Janeiro e São Paulo

Retiro internacional de preparação física intensiva e investigação de performances

INGLATERRA - ALEMANHA - KOSOVO - **BRASIL** - NORUEGA - AUSTRÁLIA - ÁUSTRIA

Para ActiveTheatre Company (Londres) em parceria com ZECORA URA Theatre Network (Inglaterra-Brasil) criaram a iniciativa The drift project - uma oportunidade ímpar para o artista de investigar seu processo de criação, do desenvolvimento de um possível repertório cênico e da preparação psico-física para performance com mentores internacionais e com a diretora convidada Ana Kfourri.

Essa residência, bem como as oficinas em parceria com LUME Teatro e Grupo Moitará, são parte integrante de uma série de residências realizadas na Inglaterra, Alemanha e Kosovo, e a serem realizadas no Brasil, Noruega e Áustria. O projeto objetiva uma oportunidade rara de encontro para performers independentes que desejam estar no centro de sua investigação pessoal ou de grupo sobre o fazer teatral. Esse trabalho tem como objetivo possibilitar o desenvolvimento artístico individual e a habilidade de se auto-determinar a uma disciplina de investigações de diferentes processos e práticas teatrais

Datas – OFICINA 1 - LUME - Campinas, S.P.: 25 e 26 de Novembro 2006

OFICINA 2 – Grupo Moitará - Rio de Janeiro, R.J.:

9 e 10 de Dezembro 2006

RESIDÊNCIA - Espaço Gargarullo* - Miguel Pereira, R.J.:

12 a 17 de Dezembro 2006

** Inclui apresentação final no Espaço do Grupo Moitará dia 17 de Dezembro 2006*

Seleção para THE DRIFT PROJECT:

Somente 10 a 12 artistas serão convidados a participar. O processo de seleção para essa oficina está aberto à atores, dançarinos e artistas teatrais com evidente experiência teatral ou não. Requisitos básicos: iniciativa, disponibilidade e determinação. Envie sua proposta até dia 27 de Novembro.

Para reservar sua vaga nas oficinas entre em contato direto com o LUME ou com o Grupo Moitará.

Propostas para THE DRIFT PROJECT devem ser enviadas para jorge@zecoraura.com até dia 27 de Novembro.

As oficinas serão ministradas em Português e Inglês - Máximo 15 a 20 Participantes.

The drift project

Pela manhã, as oficinas ministradas por Persis-Jade Maravala (da Para Active Theatre Company) propõem uma exploração do ritmo e forma da *Vida em Pulso*; a dinâmica que é representada pela ação do performer. O treinamento desenvolvido por Persis-Jade segue a tradição de Jerzy Grotowski, e hoje ela lidera um treinamento intercultural desenvolvido a partir de raízes Asiáticas e do Leste Europeu, que não tem como objetivo um simples estilo, mas um processo contínuo de encontros, transformação e descoberta de dinâmicas teatrais. Estas sessões têm como objetivo remover inibições e inspirar um forte sentido de disciplina mental e corporal, possibilitando que o performer corra maiores riscos artísticos e se comprometa com a responsabilidade de seu próprio trabalho.

Nas oficinas pela tarde, Jorge Lopes Ramos (diretor da ZECORA URA Theatre Network) aplicará os elementos de sua pesquisa

O Corpo como Canal, resultado da investigação com mestres da dança Butô Japonesa (como Tadashi Endo, Katsura Kan e Atsuchi Takenouchi) e da Capoeira de Angola (como Mestre Marcelo Angola) buscando no corpo a potencialidade máxima de expressividade e sugestividade. Jorge irá focar um entendimento mais sólido do potencial corporal do artista no trabalho físico com a voz, movimento e ritmo através de uma disciplina psico-física.

Ana Kfourri também ministrará uma sessão de preparação para atores e participará como orientadora nas apresentações e discussões no dia 14 de Dezembro.

Na parte da tarde os participantes terão a oportunidade de aprofundar suas questões num processo intensivo do fazer teatral. As concepções poderão ser realizadas em trabalhos solo, duo ou em grupo. Para isso, junto à proposta inicial de participação, os aplicantes deverão incluir uma versão resumida de seu projeto para a residência, incluindo detalhes essenciais para seu processo. Será requisitado aos participantes que tragam consigo materiais relevantes para o desenvolvimento e a realização de suas composições (esses podem incluir instrumentos musicais, tecido, objetos, e equipamento técnico).

À noite haverá a oportunidade de pequenas apresentações do trabalho em desenvolvimento e de discussões em grupo. Durante essas sessões de orientação, Jorge e Persis-Jade também estarão trabalhando com os artistas participantes no processo de criação de suas composições no campo de movimento, direção e improvisação.

Biografias

Persis-Jade Maravala

juntamente com Jonathan Grieve estabeleceram PARA ACTIVE (2) em 1999, Londres. Desde então Jade tem liderado a criação do treinamento contínuo da companhia, bem como produzido espetáculos aclamados no Reino Unido e Internacionalmente por sua natureza desafiadora. Com Para Active ela co-dirigiu e representou nos últimos 5 projetos. Jade se compromete a uma abordagem intercultural que provoca encontros culturais em performance, tendo como seu objetivo principal desenvolver o *teatro como encontro* que se foca num espaço de cultura ativa. Dentre as várias fontes de seu treinamento teatral, Jade também desenvolve constantemente projetos com membros mais antigos do Jerzy Grotowski Centre na Itália e na Polônia. Ela hoje lidera um laboratório de pesquisa teatral (único por sua natureza) situado no Leste de Londres.

Jorge Lopes Ramos

é co-fundador e diretor artístico da ZECORA URA Theatre (Londres) desde 2001, Jorge dirigiu 9 das 13 produções da companhia que visitaram mais de 10 países incluindo Finlândia, Polônia, Alemanha e Islândia. Como ator, sua experiência profissional se estende a projetos com diversas Companhias e Festivais de Teatro e Cinema no Japão, Espanha, Inglaterra, Escócia, Brasil e Portugal. Atualmente, Jorge vem ministrando palestras e *workshops* sobre sua pesquisa em cursos de Mestrado e Bacharelado nas Universidades Central School of Speech and Drama (Londres), University of East London (Londres), Manchester Metropolitan University (Manchester) e na Rose Bruford College (Londres) onde é artista em residência desde 2003.

A investigação presente em o corpo como canal e derivada de seu treinamento intensivo com discípulos diretos de Jerzy Grotowski, Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, Tadashi Suzuki, Pina Bausch, Jacques Lecoq, Edward Gordon Craig, Mestre Pastinha, Phillipe Gaulier e Peter Brook. A veia teórica dos textos de Antoin Artaud e Tadeusz Kantor são fortes influências que sustentam seu trabalho prático.

Ana Kfour

é diretora teatral, roteirista, diretora da Cia. Teatral do Movimento, fundada em 1991, e diretora do Grupo Alice 118, criado em 1998. Em 2001, Ana Kfour idealizou o CENTRO DE ESTUDO ARTÍSTICO EXPERIMENTAL, um espaço dedicado à experimentação e à investigação cênica, em parceria com o Sesc Rio de Janeiro, sediado no Sesc Tijuca, onde assumiu, desde então, a função de coordenadora. Desde 1992 é professora de pesquisa corporal da Oficina de Interpretação da TV Globo. Ministrou aulas de pesquisa corporal no programa Fama, da mesma emissora, em 2002 e 2004. Com o Grupo Alice 118, Ana Kfour começa a preparar a próxima criação do grupo para o ano de 2007. Também este ano Ana Kfour defende sua dissertação de mestrado na UNIRIO com a pesquisa "Dramaturgia e espaço - as relações entre escrita cênico-dramatúrgica, espacialidade e recepção teatral em algumas experiências da cena brasileira contemporânea". Em julho de 2006 Ana Kfour dirigiu a ópera Capuleti e I Montecchi, de Vincenzo Bellini, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Na seqüência, um pequeno texto escrito no caderno da pesquisa, após essa primeira participação no *Drift*, em dezembro de 2006:

Ao pensar no que fica, lembro de palavras como:

Coletivo-Possibilidades-Espaço-Branco-Altura-Troca-Verde-Afeto-Escada-Porta-Acesso-Encontro.

Com estas palavras tento organizar a memória, localizar as impressões das ações executadas durante uma semana de convívio; as lembranças guardadas no corpo e suas reverberações no espaço e no tempo. Onde nos levaram? Onde nos levarão?

Soube do *Drift* por um e-mail enviado por um amigo e o que me atraiu foi perceber que não se tratava apenas de um curso ou treinamento. A proposta da estrutura oferecida, a forma como o projeto foi pensado indicava uma real possibilidade de encontro, de cooperação e troca de experiências a partir dos interesses pessoais de alguns poucos artistas vindos de partes bem distintas do planeta, envolvidos, porém, num ambiente de ações sistematizadas, o que impossibilitaria um caos improdutivo.

E este foi realmente o eixo principal de condução de toda a semana que passamos juntos: troca e cooperação. Foi possível perceber mesmo nas pequenas atitudes cotidianas um sentido geral para se criar e manter um espaço sincero e livre de criação artística.

Um espaço onde cada artista/*performer* age a seu critério a partir dos acordos fechados coletivamente. Treina-se toda manhã, todos têm à tarde para suas próprias pesquisas e toda noite apresentamos uns para os outros o “resultado” de nossas descobertas do dia; com o direito de se optar por ter ou não a opinião da audiência (parceiros de projeto) sobre algum aspecto específico de seu trabalho. Democrático, generoso e disciplinado.

Em outras palavras: no *Drift* somos convidados a pensar em ação, ou a agir pensando numa integração entre corpo, mente e espírito. Ao mesmo tempo em que colocamos nossas ações numa rede de troca de ações e reflexões com os outros participantes gerando um fluxo contínuo de impulsos criativos que se estimulam mutuamente também na relação com o espaço e o tempo. Cada coisa tinha seu local específico pra acontecer e uma duração determinada.

Tive momentos sublimes durante a semana do *Drift*. Momentos de expansão, de escuta, de conexão com as pessoas e o espaço, momentos de silêncio em ação compartilhada no olhar e no vazio entre os corpos. Momentos que me fizeram sentir bem mais próximo do que acredito ser Arte, ou do que entendo como estar vivo realmente. E são alguns destes acontecimentos que opto em relatar, mesmo consciente da particularidade do conteúdo, da subjetividade

envolvida neste relato. Foram quatro momentos de encontro comigo mesmo, surgidos do embate de minhas 'necessidades' pessoais e artísticas (se é que posso separá-las) com os parceiros de projeto e o espaço que nos envolvia. Momentos, como já disse, de pura conexão; onde o indivíduo e o coletivo - o um e o todo - se integram, cooperam e estimulam mutuamente num fluxo contínuo; onde as diferenças, de qualquer natureza que fosse, só ampliavam a multiplicidade de possibilidades criativas.

1º momento: Começar a trabalhar ainda antes de o dia nascer, às cinco da manhã, fechando os olhos quando ainda era noite e voltando a abrir com o dia claro.

Este momento, a nossa sessão matinal, foi pra mim uma 'ação metáfora' de uma iluminação, de um despertar e de uma mudança. Fizemos isto já no primeiro dia que acordamos juntos, o que reforça a impressão, percepção e / ou sensação que tive do projeto.

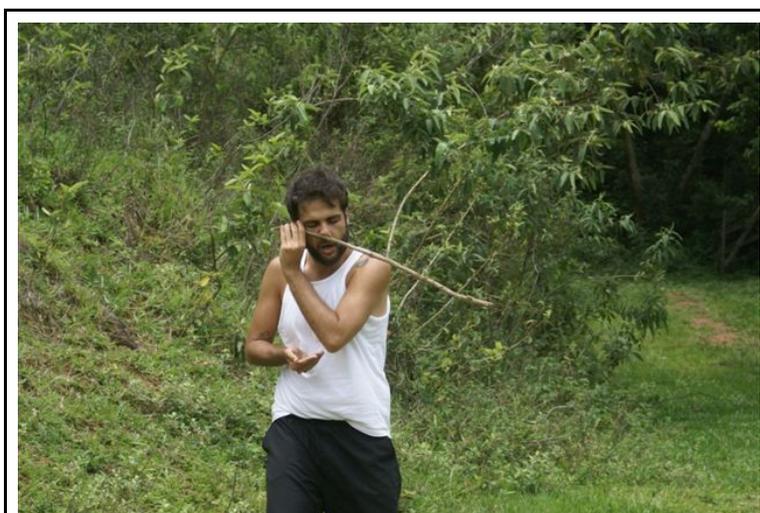
Percebo isto agora enquanto escrevo, enquanto tento traduzir a sensação que ainda está em mim de revelação que tive no exato segundo que abri o olho e vi que já era dia, que estava claro.

2º momento: Neste mesmo dia, já no treinamento da manhã conduzido pela Jade meu corpo viveu um sensação primeira. Durante uns três segundos, de cabeça para baixo, peso do corpo apoiado nas mãos e braços, pernas para o ar, eu vi o mundo de cabeça pra baixo e o mundo de cabeça pra baixo é uma parede branca.

3º momento: Correr em silêncio pela cidade ainda de madrugada, para vê-la acordar, para sentir seu ritmo e seu som e perceber que criamos uma conexão real, concreta como o espaço e com as pessoas, explico: já na corrida de volta, uma senhora bêbada começou a nos acompanhar, passou a nossa frente e começou a nos conduzir, como quem comanda um batalhão em treinamento, cantando: "a cor dessa cidade sou eu, o canto desta cidade é meu". Ela estava muito feliz, sorria muito, dançava, agia e exalava o entusiasmo dos ébrios; nos

acompanhou por todo o calçadão do centro e se despediu na esquina da avenida principal. Ao nosso redor também corriam latindo vários vira latas da cidade que também nos deixaram na mesma esquina; foram conduzidos pela cantoria da senhora bêbada. Apenas um pequeno cachorro nos acompanhou pelo resto de nosso percurso até o nosso portão de entrada.

4º momento: Na sexta feira fizemos aula no meio da mata, num alto descampado entre morros. O Jorge foi o condutor e num momento ele solicitou que eu e o espaço fossemos a mesma coisa, questionando como isto seria possível? Mas que também eu agisse no espaço e deixasse o espaço agir em mim. Quando ele veio me falar isto, eu estava fazendo um exercício de respiração e continuei neste caminho pensando no que ele tinha me dito: eu e o espaço. De uma forma suave e contínua senti que eu e o espaço éramos um só pela respiração, que não acontecia apenas pelo meu nariz e minha boca, o ar que entrava e saía de meu corpo, que o atravessava em várias direções me conectava e me tornava o próprio espaço.



Drift Project Brasil. Platô em Vera Cruz. Miguel Pereira/Rj. Dezembro de 2006. Foto de Leandro de Mamam.

Foi interessante me perceber assim, por mais que eu já tivesse

pensado nisto; eu não estava raciocinando sobre relação espaço corpo, eu estava (era) nesta (esta) relação. Até que houve um momento em que me senti bem fraco, quase nada, pequeno, esvaído; uma sensação próxima da tristeza ou melancolia. Achei um galho no chão e quando percebi já estava com ele na minha mão direita. Comecei a brincar desenhando no espaço e encostando o galho em partes do meu corpo, tudo aconteceu “naturalmente” durante um tempo até ele cair de minha mão. Tive vontade de pega-lo de volta pra levar comigo, mas desisti, não era necessário.

Termino (?) este relato certo da validade das experiências compartilhadas, em muito acrescentaram concretamente na minha pesquisa, várias foram as descobertas geradas nesta semana. Todas as performances noturnas do projeto foram bem significativas, momentos também de imanência através da arte; assim como as conversas, as reflexões, as dialéticas verbais sobre as performances executadas. E como tudo aconteceu em fluxo, em relação, acredito que esta impressão é coletiva; falo por mim, mas ousou achar que todos os participantes também passaram pelo projeto certos de sua importância. Percebo um desejo geral de continuidade, de reencontro marcado, de sensação de vínculo, de início de trajetória.

6. Zecora Ura Theatre Network⁷⁸

Em seus primeiros 4 anos de existência o grupo somava integrantes de mais de 20 países e já havia realizado projetos na Inglaterra, Escócia, Espanha, Portugal, Itália, França, Alemanha, Finlândia, Islândia, Noruega, Japão, Brasil e Kosovo. Nos últimos 5 anos a companhia vem solidificando a ponte cultural entre o Brasil e o Reino Unido como seu foco principal, trabalhando com artistas de peso internacional nos mais conceituados Festivais da Europa. Assim, uma das características mais determinantes da Zecora Ura neste momento é esta estreita relação em desenvolvimento entre Brasil e Reino Unido, e a decisão da nova composição de artistas do grupo, com integrantes residentes entre estes dois países, vem reforçar este objetivo. O fortalecimento desta decisão se deu durante a realização do projeto Hotel Medea durante os últimos dois anos.

Faz sentido pensar que um dos focos do grupo nesse momento é o aprofundamento de nossa própria metodologia de criação, experimentada ao longo destes oito anos de existência do grupo e ampliada durante o projeto Hotel Medea.

Um coletivo de artistas criadores que se estabelece pelo cruzamento de dois vetores:

Um eixo vertical de desenvolvimento de um treinamento comum a partir da pesquisa já em processo dentro do grupo, desenvolvida e coordenada por seu diretor-fundador, o brasileiro Jorge Lopes Ramos. Esta pesquisa para o treinamento do performer se fundamenta no cruzamento da Capoeira Angola e do Butoh. A Capoeira Angola, como uma das bases para o treinamento do ator, visa potencializar as relações rítmicas entre os corpos e o espaço envolvidos no jogo. Aqui, a cena é vista como este jogo, viva, real, determinada pelo aqui e agora, em fluxo.

⁷⁸ Texto editado a partir de materiais dos projetos do grupo, escritos coletivamente pelos participantes.

Assim, o butoh e capoeira são como o alimento vivo dentro grupo; o que abastece e mantém a conexão interna, o diálogo entre os membros. E isto, em si, já é tarefa que leva anos de dedicação. Mas, não pretendemos levá-los para a cena, cristalizados como linguagens estéticas dos nossos trabalhos. Nossa meta é que alguém que participe de nossos espetáculos como platéia, não veja diretamente a capoeira nem o butoh em cena; que eles estejam mais nas camadas invisíveis que compõem os acontecimentos cênicos. Por isto, a cada novo projeto buscamos a parceria com artistas convidados que trazem algum treinamento específico para projeto em desenvolvimento. Este treinamento estará em diálogo com as camadas conceituais e criativas do projeto.

O outro eixo, o horizontal, visa a ampliação e abertura dos processos criativos individuais em desenvolvimento dentro do grupo, gerando multiplicidade de relações colaborativas para criação e execução destes projetos e pesquisas individuais em cruzamento. Cada integrante do grupo tem sua pesquisa pessoal em desenvolvimento

O Zecora Ura existe neste ponto de intersecção destes dois eixos. E nasce do desejo de aprofundar a abordagem e o contato direto entre ator e espectador; buscando encontros reais no território da arte, nos mais variados níveis.

Nos interessa também continuar e aprofundar o estudo sobre a relação do tempo e do espaço específico de cada projeto que executamos. Nossos trabalhos sempre abordam tempo e espaço de maneira específica, a partir das questões conceituais relacionadas a cada projeto e situação. Podemos afirmar que estas questões seriam eixos transversais que nos motivam e impulsionam enquanto artistas criadores. Assim como também os procedimentos necessários para a participação da platéia como co-criadora do acontecimento cênico.

Estas opções ajudam a nortear que treinamento executamos e que artistas queremos ser.

7. Projeto “Hotel Medea, da meia noite ao amanhecer”⁷⁹.

O projeto “HOTEL MEDEA da meia-noite ao amanhecer” é uma realização teatral criada pelos grupos Zecora Ura Theatre (RJ/Uk) e Para-Active (Londres) em parceria com o Centro Popular de Conspiração Gargarullo (RJ) e TAPETE Criações Cênicas (MA). O projeto vem sendo construído coletivamente desde 2006 através de várias residências artísticas realizadas pela Europa e pelo Brasil a partir de treinamentos para o corpo do ator, desenvolvidos pelos diretores Persis-Jade Maravala, Urias de Oliveira e Jorge Lopes Ramos. O processo criativo de HOTEL MEDEA tem como objetivo estabelecer o envolvimento direto do público na recriação do mito grego de Medéia pela re-apropriação da tecnologia de comunicação e dos ritos dos Orixás, e com manifestações das tradições populares como o Bumba-boi e o Cavalo Marinho.

Os treinamentos e preparação para Hotel Medea são uma mistura eclética que objetiva permitir o desenvolvimento artístico do artista e a habilidade de se responsabilizar pelo seu próprio processo e prática. Os momentos intensivos de encontro são divididos em 3 etapas, conforme abaixo:



Mostra do processo do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Centro Popular de Conspiração Gargarullo. Miguel Pereira/Rj. 17 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.

79 Textos extraídos dos projetos do grupo, escritos coletivamente por seus participantes.

1 - As sessões coordenadas por Persis-Jade Maravala, diretora da Para-Active e colaboradora de Guillermo Gómez-Peña (Pocha Nostra), exploram o ritmo e a forma dinâmica que se vêem aqui (representada) na ação do performer. Seu trabalho objetiva remover inibições e inspirar um forte senso de disciplina mental e físico, permitindo ao performer estar mais disponível e ter mais responsabilidade sobre seu próprio trabalho. Este ano, Persis-Jade foi convidada, juntamente a Ian Morgan e Anna-Helena Mclean, como representantes Britânicos do legado de Grotowski pelo BGP (Projeto Britânico Grotowski).



Workshop do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Platô em Vera Cruz. Miguel Pereira/Rj. Amanhecer de 16 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.

2 – As sessões com Jorge Lopes Ramos, através dos princípios essenciais do Butoh e da Capoeira Angola, compartilhando com os artistas envolvidos um sólido entendimento do seu próprio potencial corporal e vocal. Além de fundador e diretor da companhia ZECORA URA, Jorge leciona na área de pós-graduação em várias universidades de renome em Londres como a Central School of Speech and Drama e a Rose Bruford College, onde foi artista residente por vários anos. É ele quem assina a direção geral do projeto.



Workshop do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Sede do Lume Teatro. Campinas/Sp. Madrugada 03 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.



Workshop do projeto “Hotel Medea – da meia noite a amanhecer”. Sede do Lume Teatro. Campinas/Sp. Madrugada 03 de setembro de 2007. Foto de Samara Zucoski.

3 – Sessões com Urias de Oliveira, ator, diretor e pesquisador brasileiro sediado no Maranhão, num mergulho nos personagens e danças do Bumba meu Boi e em sua relação com os Orixás.

O cruzamento dessas três linhas de trabalho tem como principais objetivos:

- Reavaliar os termos em que a performance é negociada entre atores e espectadores;

- Realizar as instalações, jornadas e performances solo entre um membro da platéia e um ator, cara a cara, com novos métodos e técnicas;
- Criar e desenvolver um segundo ambiente (virtual), paralelo ao local real da performance, onde há vigilância constante de platéia e atores, absorvendo e transmitindo mídia por tecnologia celular e pela web – criando outras “camadas” para a nossa dramaturgia, e um outro nível de envolvimento com a experiência;
- Desenvolver um processo criativo coletivo e participativo, baseado nas relações de intercâmbio e troca de experiências com artistas das mais diversas regiões.



“Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Em cena com a atriz Persis Jade Maravalla. Foto de Ludvic Des Cognets.

HOTEL MEDEA é situado entre terras natais e o exílio, suspenso no tempo⁸⁰, entre a crueldade da noite e a sobriedade do dia. Escolhendo manter-se acordado insistimos em mantermos vivos, desafiando a morte. O acontecimento cênico ocorre da meia-noite ao amanhecer em tempo real, e sua estrutura dramatúrgica é dividida em três partes:

80 Hotel Medea é um espetáculo que se inicia à meia noite e termina ao amanhecer, desafiando atores e platéia a enfrentar a madrugada juntos.

CAPÍTULO 1- O Mercado da Zero Hora: é o encontro e o casamento entre Jasão e Medéia transformado num batalha selvagem pelo Tosão de Ouro. Com ritmos da cultura Brasileira e música ao vivo, a companhia cria um labirinto de sangue, comida e danças.



“Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.

CAPÍTULO 2 – Drylands: uma pungente viagem através das paisagens da mente de Medéia, perdida no tempo e presa em obsessão ela clama vingança. Situado em terras esquecidas pós-modernas, aonde desejos essenciais se perdem e a tecnologia de comunicação nos dá a ilusão de intimidade.



“Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer”. Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.



"Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer". Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.

CAPÍTULO 3 - Banquete do Amanhecer: As primeiras luzes se aproximam, Medéia e Ama estão finalmente a sós. No amanhecer um novo lado de Medéia emerge.



"Hotel Medea – da meia noite ao amanhecer". Arcola Thetare. Londres/UK. Janeiro de 2009. Foto de Ludvic Des Cognets.

No Reino Unido a estréia ocorreu em janeiro de 2009 no renomado Arcola Theatre em Londres, com ingressos esgotados para todas as noites durante a temporada. A produção chamou a atenção da imprensa e crítica Londrina que teceu os seguintes comentários:

"O mais ambicioso show teatral de Londres", Time Out Tamara Gausi.

"Hotel medea é mais, muito mais que um 'show teatral' - um verdadeiro espaço partilhado", Total Theatre Magazine Dorothy Max Prior.

"Ver Hotel Medea irá alterar suas percepções sobre o fazer teatral e seu potencial de engajar e envolver platéia. Inesquecível" Songlines Magazine Ed Stocker.

"um poder teatral que poucas companhias teriam a coragem de explorar (...) a atuação é particularmente impressionante..."

"Hotel Medea constantemente empurra fronteiras e zonas de conforto... Uma forte sensação de experiência ou jornada partilhada... Uma bonita performance épica... Esta peça consome sua platéia em seu mais vulnerável estado de cansaço, fazendo uma aterradora mas inesquecível experiência." Chloe Marshal no Spoonfed.

"É difícil compreender a dedicação de atores, que mantém sua energia semelhante à um fervor shamanístico durante toda noite. A performance de Medea é sobrehumana, dolorosa de assistir, concedendo a catarse tão tangível como uma flecha no coração... O caminho que rituais animistas dissolvem as fronteiras entre o eu o ambiente, os atores usam ferramentas similares para forçar a quebra da nossa separação da performance, buscando nada menos que uma genuína transformação. É divertido, mas definitivamente mais inquietante, uma vez que este é apenas o tipo de envolvimento com forças primitivas que a trilogia nos adverte." Paul Cox no *The Londonist*.

"Assentados na noite para assistir Hotel Medea, todo mundo na sala sente-se unido contra o restante do mundo que dorme. ...incrivelmente poderoso..."

... uma base brilhante para construir um show teatral." Andy Field do jornal inglês *The Guardian*.

Na seqüência, trechos da avaliação pessoal do projeto Hotel Medea retirado do caderno do pesquisador:

Enquanto estrutura e dinâmica de trabalho somos artistas nômades, pois vivemos em fluxo, entre paisagens e sensações contrárias, nos limites e fronteiras dos corpos, dos tempos e dos espaços. Entre aeroportos lotados, cachoeiras geladas, estações modernas de metrô, longas caminhadas silenciosas pelo mato; entre os finais de tarde e o nascer do sol, pelas madrugadas; em listas de emails e conferências virtuais, nos encontrando e nos despedindo uns dos outros e de nós mesmos, sempre. Um conjunto de indivíduos, artistas criadores interessados no desenvolvimento contínuo e sistematizado de suas pesquisas pessoais num ambiente de troca e treinamento constantes

Tem uma frase escrita no projeto que acho bem pertinente pra traduzir como me sinto em relação a esta experiência ao longo deste dois anos; a frase diz que 'Hotel Medea é limite entre a terra natal e o exílio'. Sinto que esta frase diz tanto sobre as questões referente as cenas como ao fora da cena, às relações pessoais dos participantes do projeto. Há sempre esta necessidade de fluxo, de viagens, de longas jornadas rumo ao imponderável, de largar um pouco a 'própria vida', abrir mão da nossa casa, família e até mesmo do que somos, visto que o coletivo e trabalho tem uma força muito grande neste projeto. Gosto de pensar em como a arte e a vida se misturam nesse projeto, em como estes limites são borrados. Chega a ser engraçado, por exemplo, pensar que, falando 'na história', há este elemento dos argonautas que realizam uma longa e árdua viagem para conseguir alcançar seus objetivos, como também o próprio conflito de Medea que larga sua família e seu povo em nome de um amor. Num certo sentido, somos também esta argo repleta de 'heróis' em busca de objetivos comuns e também temos, assim como Medea, que abandonar nosso lar em nome deste amor (ou sina) de ser artista. Estamos sempre arrumando malas, bolsas, sacolas; sempre

entre aviões, ônibus, trens para conseguir participar do projeto. Isto me faz pensar também que, ao mesmo tempo, o nosso corpo passa ser a nossa casa e o nosso exílio também. É ele, o corpo, que está sempre neste limite 'entre'. E isto também faz sentido tanto quando penso nos assuntos de cena (treinamento, preparação, ensaios, apresentações), como no fora da cena.

Pra mim foi um grande aprendizado observar Jorge e sua capacidade de deixar as coisas abertas até o limite do possível e também ver um projeto com este tempo de experimentação, tempo de ser ousar e testar coisas que depois iam se transformando em outras e em outras; enfim dentro desta idéia de obra em processo mesmo. Esta é uma decisão difícil e arriscada. Mas, às vezes, acho que pelo caminho algumas boas idéias se perderam, mas este é um dos riscos e como ainda estamos em processo - mesmo já tendo estreado - há sempre a chance desta idéias voltarem se elas tiverem força dentro do coletivo.

Ainda falando sobre o aspecto processual, foi importante perceber o quão é indispensável um planejamento super detalhado quando se trabalha nestes moldes. Acho que é fácil se confundir algo que é processual, ou seja, gerado pela própria experiência, com algo que é sempre improvisado; mas, ao contrário, esta experiência me mostrou que tem que haver muito planejamento antes, mesmo que este planejamento nem sempre se cumpra no momento da ação em si. Outro fator super importante é o próprio treinamento; pra mim ficou claro que só por conta deste eixo vertical foi possível viver a abertura horizontal e até mesmo caótica em certos momentos do processo criativo. Só assim foi possível se jogar no vazio para que a experiência nos ensinasse o que fazer.

8. Roteiro de “Abstract3F28Hamlet”⁸¹

Abstract 3F28 Hamlet (ou o que decidirmos)

0. PRE-SET

O chão do corredor de acesso à sala da performance está ocupado com colagens. No corredor, no chão, vários potes pretos com água de um lado, colocado sobre fundo preto, plástico, como na criação da Érika. Cada pote tem um poema afundado. Há também no outro lado poemas diferentes de despedida com diversos óculos e pentes, colagem do Luciano (todos nós ou alguns de nós faríamos essas duas colagens). Um ou mais carrinhos de brinquedo à frente da porta. O(s) carrinho(s) têm rabos de latas de recém-casados atados. Cada lata mostra rostos fragmentados, a colagem da Simone.

Uma colagem musical toca. Inicia-se com a marcha nupcial em Madonna Hollywood (01:36-03:09)/Eurythmics Sex Crime (00:00-01:38), com Orbital the Beached (00:00-01:49 + 05:07-05:32 +6:21-fim), e Twisted Nerve Kill Bill.

Projeções de Jenny Holzer e Bárbara Kruger: .

1. ABERTURA BAUSCHIANA.

Pequena pausa após o final de Kill Bill. Entra Fred Astaire, Just the way you look tonight. A Bauschiana n. 1, Bauschiana anfitriã entra no corredor após o início instrumental e junto com a primeira palavra cantada por Astaire. Toda turma nos quatro primeiros passos e podem soltar pequenas falas para conhecid@s no corredor:

Tudo bem?

Que bom que vc veio...

Oi...

Amore....

Tranqüil@s e simpatic@s (anfitriões e anfitriãs). Entram na sala. A porta é fechada. O público não entra.

15 segundos depois, Gertrudes Sílvia abre a porta, bêbada e de ressaca. Fecha a porta para apoiar-se. Pega os carrinhos pelos rabos. Olha o público. Abre a porta e autoriza a entrada. Em dinamarquês:

1. *De maa gerne komme ind nu.*

81 Enviado por email pelo professor Fernando Villar. Esse roteiro ainda se transformou a partir dos encontros sub seguintes, mas essa é a última versão escrita antes da realização da performance.

Qdo a porta é aberta, há a rede do Zozó. Antes da entrada do primeiro espectador ou espectadora, Just the way já está tocando dentro da sala. Enquanto o público entra há projeção oblíqua de Pina Bausch em uma parede. Kruger BE e outros. Bauschiana 1 se separa em as duas filas indianas com seqüências diferenciadas. Começam os solos. Ana Carolina, Ana Flávia, Camila, Renata, Jussara, Juliana, Brisa, Silvia (com ou sem colagem de Simone), Flávio e Luciano, Daniel e Carlos.

2. FEELING GOOD HAMLET?

Holly vai pro microfone falso, colocando óculos escuros. Titubeia, liga o som. Nina Simone, *Feeling Good*. Projeção de fotos de todos/convite para o funeral/capas de projetos de dissertação/ trancamento na Universitat of Wittenberg/ convite para o casamento/fotos de ensaios/colagens. Holly dubla primeiro trecho completo. Quando entra o instrumental duas pessoas já se colocam lá atrás, para ir ao microfone para dublar uma ou duas frases, tirando os óculos escuros-mostrando os olhos antes de sair. Uma dupla atrás da outra, saindo do fundo e chegando ao microfone. Ver a ordem no anexo Feeling Good Laboratórioll Tirando os óculos, vão para a mesa ao fundo, vão para a mesa do microfone real, falar sobre suas dúvidas sobre a pesquisa de cada um, sobre atuar, interpretar, performar. Improviso, amontoado, quem quer falar mais ou menos ou não falar, ou fazer o que quiser.

Feeling good

(Nina Simone)

1. Holly (*colocou óculos escuros, ao microfone, acende cigarro, traga, exhales, pede o som*):

Birds flying high you know how I feel

Sun in the sky you know how I feel (*traga*)

Breeze driftin' on by you know how I feel (*exhales*)

It's a new dawn

It's a new day

It's a new life for me

Yeah,

It's a new dawn

It's a new day

It's a new life

For me

*(tira os óculos, no good face at all)***And I am feeling good**

(Ulysses se mexe no mezanino e lentamente começa a levantar a criatura.

Projeções das colagens, capas das pesquisas, fotos do grupo e das pessoas

começam a ser projetadas também)

2, 3. (Jussara e Dani) **Fish in the sea you know how I feel**

River running free you know how I feel

(Jussara tira os óculos, Dani não) **Blossom on the tree you know how I feel**

3, 4 *(Dani tira os óculos enquanto Daniel chega ao microfone)* **It's a new dawn**
(Sai Dani pra mesa, Daniel é meio que tirado por Flávio e Carlos, fica rondando e volta no final)

5. (Flávio) **It's a new day**

6. (Carlos) **It's a new life**

4,5,6. For me

4,5,6 *(tiram os óculos)* **And I'm feeling good**

(Ulysses liga televisão e evolui no mezanino. As duas gravações são tocadas simultaneamente. Seu som vai mais baixo que o som da dublagem. Ao mesmo tempo, Camila e Ana Flávia entram trazendo suas colagens e deixando-as ao pé do microfone)

7,8 *(Camila e Ana Flávia)* **Dragonfly out in the sun you know what I mean, don't you know**

9, 10. *(Cassiane e Brisa)* **Butterflies all havin' fun you know what I mean**

11, 12. *(Ana Carolina e Renata)* **Sleep in peace when day is done**

That's what I mean

13. *(Juliana)* **And this old world is a new world**

14. *(Silvia)* **And a bold world**

13, 14. **For me**

15, 16. *(Erika e Simone)* **Stars when you shine you know how I feel**

17. *(Carol)* **Scent of the pine you know how I feel**

18 e 20. *(Luciano e Lidiane)* **Oh freedom is mine**

And I know how I feel

21, 22. *(Aldiane e Marcia Baltar)* **It's a new dawn**

23. *(Marilene?)* **It's a new day**

24. *(Adeilson?)* **It's a new life**

25. *(Luís)* **For me**

26 *(Ao contrário de todas anteriores, Regina tira os óculos antes de começar vocalize com Nina. Ao fundo, Rosane quebra os óculos, segura o guarda-chuva como em sua colagem e dubla junto com Regina, que coloca os óculos)* **And I'm feeling good.**

Música termina. Vários passam com suas cadeiras para o outro lado. Colagem do Relato 1 é projetada. 3 pessoas ficam com suas cadeiras no centro, em diagonal. ERIKA depoimento 1 e X depoimento 2. Dani mais atrás. Sentam-se. Dani olha Érika e depois de um tempo vai pegar a fita crepe onde quiser que esteja para a ação.

ERIKA:

Minha alma vagou por 3 meses, só por que um dia eu me distraí...

Dani dispara e começa sua ação com a crepe.

E distrair-se numa cidade como essa é um crime inafiançável.

Eu tava distraída. Uma flor na mão. Desci do ônibus. Eles desceram comigo. Só precisava atravessar a avenida. Um deles segurou o meu braço atravessou comigo. Ele e eu atravessamos a rua. Rua escura. Eu sem dinheiro, só com uma flor na mão. Ele comigo. Segurou-me por trás. Meu coração disparou. Uma luz reluz em sua mão. Era uma faca. Disse que eu era só uma menininha, que ninguém sabia de mim. Empurrou-me no muro. Sacos de lixo preto. Muro cinza. Água correndo do esgoto. Silêncio. Não sei quanto tempo se passou pra eu começar a correr. No final: um braço roxo, medos, calafrios noturnos, e ele era meu vizinho...

Durante os relatos Dani faz o seu túnel e deixa o seu papel, que recebe as interferências. Márcia Baltar e sua saia entram no espaço. Ela faz sua troca da saia sobre o papel. Deixa a concha. Sai ao trocar pela segunda vez. Dani que ficou observando volta pro espaço e realiza sua performance e os homens, alguns deles, fazem a interferência (sintetizada) que a Holly fez. Eliminam toda a crepe da cena. Deixam a Dani só para ela terminar o enterro dela e os caras voltam para levá-la para o centro ao fundo. Quando Érika diz *e ele era meu vizinho*, projeção de Holzer do laptop, *Abuse of power comes as no surprise*, e em português no projetor de slides que estava no corredor. Homens deixam Dani deitada no centro ao fundo. Homens observam mulheres irem se deitar. Eles se juntam a elas.

4. A passagem dos anos da arte na vida de cada um(a)

Fetos. Música da Verônica, faixa 7 do CD Lab. II (Útero de Vênus 2007). Se deslocam em linhas retas enquanto os anos vão sendo ditos por alguém. Projetada cena anterior, da Nina Simone, daquele dia e de repente a câmera (escondida) se concentra na platéia e fica nela, que permanece de fundo pra cena em looping se necessário. Quando chegam à própria idade, estão em linha demarcada próxima à primeira fila. Passam a linha, falam algo do aqui e agora, ou seja, uma fala tua do teu atual momento/idade e vão para seu lugar na ação com a música do Fura. Holy, 51, terminando: *Agora eu sou Ophelia. E ele entendeu "Agora estou velha." Agora vou groselha* (ou outra conclusão + legal da Holly).

5. Hamlets, Ophelias e La Fura, Holzer, Kruger e Shermann

Começa looping de assobios e aplausos. Deitados, vão se identificando-se: *eu sou Hamlet, me batizaram Ophelia, me chamam Ofélia, Hamlet Luciano, Ofélia sou eu, meu nome é Ofélia, presente!, eu sou Laura fazendo Hamlet, eu!, etc...* A deixa final pra música prosseguir é com Hamlet-Carlos: *Eu não sou Hamlet*. O looping avança, músicas do La Fura.

Projeções de obras de Jenny Holzer, Bárbara Kruger e Cindy Shermann entremeadas com imagens clássicas e contemporâneas de Hamlet e Ophelia.

Percursos dos personagens em suas bolhas até morrerem tod@s..

Ao final da música, atores permanecem mortos. Filme da Verônica da colagem do Carlos.

Carlos levanta, olha os outros e dá de ombros:

Eu não sou Hamlet.

Alguém dos professores lhe passa uma cadeira. Ele vai para o centro com a cadeira enquanto tod@s permanecem deitad@s.

E na avaliação a Juliana (Assim que escuta seu nome, Juliana tranqüilamente executa a ação de levantar-se calmamente e se colocar serena e distanciada, atrás de Carlos) falou que eu estava amargo. E na reunião a Luciana falou que eu estava meio-amargo. E na reunião a Fabiana falou que eu estava ao leite. E na reunião a Ofélia falou que eu estava encharcado. E na reunião o Hamlet me falou que o resto não é silêncio é tormento é excremento é cimento é descontentamento é é é e nunca será e nunca serei. Foi o Hamlet que falou, meio amargo como chocolate ao leite branco. Mas, na avaliação a Juliana também falou que o Hamlet não fala. A Juliana é amarga.

Juliana, tradutora profissional e quase fria, traduz Kruger:

Não me odeie. Não mate. Não seja um babaca. Qué que você ta olhando? Por que você ta aqui? Quem que você pensa que você é? Quem que você quer ser? Qué que você disse? O qué que você quer?

Novos slides

Como você não ser eu?

Eu compro então eu existo.

Se você tem muitos desejos sua vida vai ser interessante.

Carlos

E na avaliação a Juliana falou que eu estava amargo. Só pelo que eu disse. Só por causa do não silêncio. Só porque prefiro o movimento. Só porque... Acho que não tem porquês. Eu ouvi tudo e fiquei calado. Amargo. Não ouvi nada e fiquei falando. Parado. Parado. Parado. Eu nunca soube quem era a Juliana. Eu sempre soube o que era amargo. Eu olhei meu escritório. Parado. E vi clips coloridos e uma lupa. Que aumenta. AMARGO. amar GO. GO. GO. O clip com outro clip com outro com outro outro outro outro ou ou ou ou ou ou ou ou GO amar AMARGO. A lupa mostrou o GO amar GO. E o Clip com outro clip com outro com outro outro ou ou ou ou OU a Juliana se cala ou no fim nunca será só o Silêncio. AMARgo.

Juliana:

Procure o momento em que o orgulho vira desprezo:

Quem é livre pra escolher? Quem está acima da lei? Quem está curado? Quem está abrigado? Quem fala? Quem é silenciado? Quem saúda mais tempo? Quem reza mais alto?

Quem morre primeiro? Quem ri por último?

Outro slide

Em um sonho você viu uma possibilidade de sobreviver e você se encheu de alegria.

Carlos

E na avaliação a Juliana falou que eu estava amargo. Amargor. Amargosa. Amargoseira. Amargosense. Amargoso. Amarguesa. Amargura. Amargurado. Amargurar. Amarguroso. Amargado. Amar de todas as formas é amargo. Então a Juliana estava certa, estou amargo, estou amando...

Uma sequência de *Protect me from what I want* de Holzer, que Juliana traduz seguidamente.

Proteja-me do que eu quero.

Mais slides de Jenny Holzer e Kruger que Juliana traduz mais rapidamente:

Ação causa mais problemas que pensamentos. Você se pega pensando em matar alguém que você quer. Assassinato tem seu lado sexual. A propriedade privada criou o crime. O dinheiro cria o gosto. Chega do Bush. Toda violência é uma ilustração de um estereótipo patético. Abuso de poder vem sem surpresas. Não. Não. E o primeiro slide do trabalho: *Aproprie-se do que é dominante em uma cultura, para mudá-la rapidamente.*

Tapinha no ombro de entediado Carlos.

E na avaliação a Juliana falou que eu estava amargo. FODA-SE.

Carlos faz que vai sair. Juliana o segura e traduz último slide de Kruger:

Os homens são as novas mulheres.

Juliana divide a cadeira com Carlos, diz alguma frase sua para ele e começa seu depoimento. É a deixa para que tod@s que tenham algo para falar sobre algo relacionado à arte, *Hamlet* e/ou nosso processo, se dirigem a alguém do público e contam para esse alguém o seu depoimento, baixinho e exclusivo, ao pé do ouvido. Quem está fora da cena volta para as cadeiras. Ulysses traz o microfone para o centro e volta para a cadeira. Quando entrar Hope and Glory ele e Érika anunciam:

6. *Bauschiana número 2!*,

e sucessivamente tod@s vão ao microfone, um(a) por vez e citam três coisas de sua cidade (de bom, de ruim, de instigante, de diferencial, de ridículo, de forte, de lindo, de horrível, etc.). O último é Luciano que depois de falar três coisas de sua cidade natal ou que seja mais sua, pede para baixar mais o som e tirar e diz:

E o Gordon Craig dizia que Hamlet conseguiu realizar o sonho de todo europeu: eliminar uma família real inteira.

Puxa aplausos, colegas nas cadeiras puxam o aplauso também, vão ao centro, agradecem com reverência clássica uma vez e correm para suas primeiras posições para a jig La Lupe.

7. Jig - La Lupe.

Jogo dos casais. Nesta obra improvisa-se. Sem nunca perder os paradoxos estudados.

FIM do jogo festa deste semestre.

Brasília, Campinas - Junho 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)