

(RE) CRIAÇÃO E DESMONTAGEM**(RE) CREATION AND DISASSEMBLY**Márcia Souza Oliveira¹**Resumo**

Este artigo dialoga com Ileana Diéguez quando apresenta a demonstração de Júlia Varley; a desmontagem nas práticas de Lorena Wolffer, ativista cultural e *performer*; e a teoria da *despersonificación* com Gabriel Weisz, poeta e acadêmico. Traz também pensamentos sobre as possibilidades reflexivas da desmontagem em experimento de (re) criação discursiva, numa proposta pedagógica processual em pesquisas de mestrado e doutorado no PPGArtes/UFU.

Palavras-chave: desmontagem, experimento, performance

Resumen

Este artículo habla de Ileana Diéguez; la demostración con Julia Varley; el desmontaje con Lorena Wolffer activista cultural y performer; y la teoría de la despersonificación con Gabriel Weisz poeta y académico. También ocasiona pensamientos acerca de las posibilidades reflexivas del desmontaje en un experimento de (re) creación discursiva, en procesual pedagógico académico del PPGArtes/UFU.

Palabras clave: desmontaje, experimento, performance

Abstract

This article brings Ileana Diéguez which presents the demonstration activities with Julia Varley; disassembly in the practices Lorena Wolffer cultural activist and performer; and the theory of *despersonificación* with Gabriel Weisz poetic and academic. Also thinking about the possibilities of disassembly of an experiment (re) creating discursive like this presents a pedagogical action in research masters and doctorate in PPGArtes/UFU

Keywords: disassembly, experiment, performance

Introdução

Des/tejiendo Escenas (DIÉGUEZ, 2009) des/vela diferentes cenários de criação e expressão cênicas ao apresentar desmontagens de diferentes artistas. Neste artigo, apresentamos três destes momentos: Lorena Wolffer, uma artista que abraça a performance enquanto território de resistência, objetivando a transformação de atitudes frente à problemática sociocultural que envolve o corpo feminino. A outra expressão está em Gabriel Weisz que, com pontos de vista teóricos de desconstrução reflexiva, é quem discute a construção de uma prática teatral de linguagem própria para a América Latina. A

¹ Universidade Federal de Uberlândia. Mestrado em Artes/Teatro. Pesquisa em andamento/2013. Área de estudo: Prática e Processos Criativos em Artes. Orientadora: professora Dr^a Renata Bittencourt Meira. Professora de Artes na Instituição Associação dos Amigos dos Excepcionais (APAE-Prata/ MG).

historicidade em *Des/tejiendo Escenas* remonta aos cenários das Demonstrações. Nelas temos a figura de Julia Varley cuja prática pedagógica, nas demonstrações, segue uma linguagem teatral importante na análise das origens da desmontagem.

A desmontagem como movimento reflexivo e processual aparece numa proposta de Mara Lucia Leal², na disciplina Tópicos especiais em Ensino Aprendizagem em Artes: Pedagogia (s) do Teatro: práticas contemporâneas, do PPGArtes/UFU em 2013. A ação pedagógica oportunizou destecermos nossas pesquisas de mestrado e doutorado, por onde de/velamos vestígios de organização lógica, porém sensível.

A desmontagem do processo, nesta pesquisa de mestrado em andamento, facilitou-me a conjugação entre percepção e compreensão, experiência e análise sem, contudo, aniquilar uma forma que transparecia, e vinha de um experimento artístico³ com Renata Meira⁴ e Joice Brondani⁵. A desmontagem ampliou minhas possibilidades de estar em uma pesquisa de (re) criação discursiva com permissividade de ultrapassar as escolhas estéticas e os procedimentos utilizados.

Desmontagem e Demonstração

Segundo Ileana Diéguez, em *Des/tejiendo Escenas* (2009, p.10), o termo Desmontagem deposita em si “múltiplas resonancias teóricas y prácticas”, indo além dos limites representacionais delimitado pelo texto dramático e pelo personagem. Para Diéguez (2010, p.136) a desmontagem vem a ser uma transgressão representacional que na prática artística dissemina a “teatralidade nos cenários imediatos e cotidianos do real”.

Os antecedentes da desmontagem estão na teatrologia latino-americana. Vieram das demonstrações desenvolvidas nos anos setenta do século XX. Aquelas demonstrações evidenciavam os processos de criação de um espetáculo e satisfaziam as demandas de formação.

² Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2011), Professora Adjunta II da Universidade Federal de Uberlândia, pesquisadora no Grupo de Estudos e Investigação sobre Criação e Formação em Artes Cênicas.

³ O experimento em processos de criação corporal, simbólico e textual aconteceu na disciplina Tópicos especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo e Cultura oferecida pela linha de pesquisa Práticas e Processos em Artes PPG Artes/UFU.

⁴ Docente do PPG Artes e do Curso de Graduação em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia, atua principalmente nos seguintes temas: estudo do corpo, cultura popular, dança, teatro, processo de criação, educação e arte popular.

⁵ Docente/ artista/ pesquisadora colaboradora do PPGArtes UFU, bolsista CAPES de recém doutora.

En mi memoria, la palabra *desmontaje* quedó registrada en el contexto de un movimiento de creadores inquietos que se preguntaban sobre los procesos de trabajos, que indagaban en fuentes culturales marginadas, que sentían placer por compartir sus estrategias poéticas y escénicas. (DIÉGUEZ, 2009, p. 15)

Escutando essas ressonâncias de registro teatrológico *Des/tejiendo Escenas* trouxe para seu cenário as discussões atorais de Julia Varley, atriz pesquisadora integrante do *Odin Teatret*. A atriz fazia da Demonstração uma possibilidade de apresentar sua identidade profissional. Em seus seminários propunha-se, inicialmente, à exposição das montagens textuais do grupo. Objetivava revelar através das cenas do espetáculo os elementos do treinamento.

Fazer uma Demonstração, segundo Varley (2009, p. 83), era como realizar uma exposição pragmática do pedagógico. Foi, todavia, um aprender a ensinar que ao longo dos anos permitiu a ela observar os pontos de vista subjetivos e pessoais no ato da demonstração. Demonstrar incluía um diálogo com o público e o desvelamento do tema por detrás das ações. Era explicar a construção de cada elemento, as formas pelas quais eram conduzidos ao virtuosismo expressivo, rítmico, estudo da cena e eliminação das trocas de figurinos (inúteis às ordenações e organizações das demonstrações).

La cualidad particular de las demostraciones consiste en presentar contemporáneamente el proceso y el resultado [...] Normalmente, antes de presentar un espectáculo a los espectadores, las diferentes fases de trabajo son incorporadas de manera que no se piensa más en ellas. Sin embargo, para una demostración, debo recordar y olvidar al mismo tiempo [...] Con las demostraciones de trabajo trato de indicar varios modos de pensar y proceder, y no de transmitir un método para ser reproducido. (VARLEY, 2009, p. 86)

Ao longo dos anos as demonstrações fortaleceram-se entre pesquisadores e artistas participantes da *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe*. Inicialmente eram práxis investigativas de procedimentos de teatralidade vivificantes. Porém, após várias experimentações, entre grupos, gerou uma nova modalidade cênica. Estes eventos foram chamados *desmontajes*.

Wolffer e Weisz

É abarcando uma teatralidade em movimento que Lorena Wolffer, *performer*, artista visual e ativista cultural mexicana, faz uma descrição das suas investigações temáticas e criativas. O corpo feminino enquanto território de resistência é seu foco na expressividade.

Em sua desmontagem, Wolfffer revela seu processo de criação: É na desmontagem que ela distingue as características de constância em sua linguagem performática, das particularidades que são desenvolvidas para cada trabalho em especial.

Antes de decidirme por una acción o una serie de acciones concretas, experimento con muchos posibles actos, secuencias, imágenes. Cuando finalmente llego a lo que podríamos llamar la acción “base”- a veces después de meses de trabajo-, comienzan los ensayos, la búsqueda de los movimientos precisos y del ritmo propio de la obra. Aquí entran en juego todo tipo de elementos: desde referencias e información que busco incluir por considerarlas importantes en términos conceptuales hasta hallazgos más intuitivos e incluso accidentales. Y, en ocasiones, no descubro el ritmo de un performance que imaginaba resuelto hasta su segunda o tercera presentación. (WOLFFER, 2009 p.149)

Des/tejiendo Escenas oferece-nos também uma discussão absolutamente teórica sobre *La Despersonificación*. E quem faz esta discussão é Gabriel Weisz: ensaísta, pesquisador, poeta e professor na Universidade Autônoma de México. Em *La Despersonificación*, Weisz (2009, p. 95) problematiza criticamente sobre a desconstrução das estruturas mentais, desconstrução necessária para a reconstrução de práticas filosóficas e políticas. O autor, ao romper (em teoria) com as propostas de Peter Brook, Grotowski e Eugênio Barba, desenvolve uma investigação representacional naquilo que ele chama de *antientrenamiento*.

Segundo sua proposição, o *antientrenamiento* reflete sobre mudanças de hábitos psicocorporais. Alegando propósito de autonomía “el antientrenamiento es un instrumento de búsqueda libertaria que la persona aplica a través de un aprendizaje sensible sobre su persona” (WEISZ, 2009, p.95), abrindo espaço para o que ele denomina de teatro *personal*.

La puesta personal se produce al momento que la persona se presenta a si misma pero también a una Otredad que cuida, y como organismo creativo y colectivo emplea su arte para sondear sus propios conflictos [...] Este teatro difiere del teatro de personajes, espacio donde el actor monta sobre su identidad conflictos ajenos a su constitución interna (WEISZ, 2009, p. 95)

No teatro *personal* a ficção é viva e significativa para o *actor personal*. Ficção de *interpersonificación* processual. Espaço de construção para o ator *personal* alinhar ao personagem textos poéticos e literários. O texto vivo diz do indivíduo (ator) quando na exploração de suas diferentes identidades. O foco na memória corporal, mágica e onírica do indivíduo (ator) no processo criativo é um discurso de ação, de concretude.

Para Weisz, a memória corporal, os textos poéticos e literários e as canções são instrumentos e materiais de indagações para o ator. Esse material de concretude na ação discursiva não esbarra nos limites do personagem, pois, este último estará aberto para as

investigações futuras. O procedimento de desconstrução no trabalho *personal* desmantela o discurso e explora as prisões internas de nossa natureza afetiva e pensante dentro de uma temática identitária, a fim de que, posteriormente, o artista aborde o terreno da diferença e da diversidade.

A Desmontagem mediando diálogos com o processo de (re) criação discursiva: este lugar onde o texto desmancha-se.

Por onde esta tessitura desmancha-se a ênfase não está na representação de personagem. A poética é tessitura de relação arte/vida e a representação não é um dispositivo cênico. Neste meu processo criativo o que desejo revelar envolve as condições e as relações de indivíduos reais. É nas entrelinhas corporais, em um diálogo vivo de exposição da minha pesquisa de campo⁶, e também de si (de mim) no processo artístico, que a desmontagem foi um facilitador para me colocar no lugar do outro.

Neste espaço textual, a desmontagem é mediadora do diálogo no qual o artista problematiza sua pesquisa expondo-se. O diálogo com a pesquisa não aparece com o sentido de análise conceitual de um experimento ou de um procedimento: A desmontagem neste procedimento pedagógico conduz as reflexões.

Não é a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o *corpus* político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como *traço ético*- mais que como *traço estético*-, não apenas uma presença física mas o *ser posto aí*, um sujeito e um *ethos* que se expõe diante de outros, muito além da pura fisicalidade. A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do *ethos* e da ética. (DIÉGUEZ, 2010, p.139).

Mas o que veio antes da desmontagem?

Na disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo e Cultura, no PPGArtes/UFU, desenvolvida no ano de 2013, Meira e Brondani conduziram uma ação de reflexão com os mestrandos. No experimento artístico, desenvolvido na disciplina vivenciei uma relação *corporeomental* de criação da máscara (em) performance.

Subjetos é uma experiência que tem por pressuposto a indissociabilidade entre processos de criação corporal, simbólico e textual [...] Tendo como tema suas pesquisas de mestrado em andamento, cada estudante foi levado a uma imersão em

⁶ Meu campo de pesquisa é na Associação Pais e Amigos dos Excepcionais/APAE, tendo como sujeitos de pesquisa os alunos apaeanos, o meu objeto da pesquisa é o meu fazer docente, o meio da pesquisa está na máscara (em) performance e atividades docentes (re) criadas e o método de pesquisa é a sensibilização sensorial e criativa de si (de mim); análise do fazer docente - pesquisação.

sua corporalidade por percursos das culturas populares brasileiras. Ritmos e movimentos dinamizaram energias orgânicas. Entre entregas e fugas, certezas e medos, os corpos sensibilizados pesquisaram estados e idéias [...] O trabalho foi estruturado em três módulos: Criação da máscara em movimento; A palavra poética e o corpo sensível; Diálogos e escritura (MEIRA, 2014, p.1).

A experiência de criação da máscara partir da pesquisa de Joice Brondani (2010), que percorre um trajeto muito particular, envolvendo as danças do Cavalo-Marinho, do Coco, da Ciranda, do Samba, das danças dos Orixás, do Xaxado, do Caboclinho, do Frevo, do Maculelê, do Maracatu, da Capoeira.

Com Renata Meira no módulo a palavra poética o ponto de partida foi o corpo sensível e somático que mobiliza a emoção, a imaginação, a memória, as sensações e o conhecimento (MEIRA, 2011). Os referenciais poéticos com os quais ela propõe a precisão das palavras estão nos pontos cantados do Baião de Princesas em relação com os autores Paulo Leminski, Matsuo Bashô, Manoel de Barros e Rosane Preciosa. A proposta desenvolvida permitiu a reflexão pela ação tanto no contexto do experimento, quanto no modo de pesquisar de cada mestrando.

Na disciplina, com Meira e Brondani, a condução do meu processo se deu pelo diálogo artístico no espaço acadêmico. No experimento alcancei uma máscara em performance. Ela veio com uma imersão *corporeamental* na cultura popular brasileira, surgiu das relações de interioridade do indivíduo com a sua totalidade sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva; e numa criação poética orgânica, química, física, verbal, falada e escrita (MEIRA, 2011).

O primeiro módulo de criação da máscara em movimento em Tópicos [...] Corpo e Cultura foi realizado com Joice Brondani, o confronto inicial foi com a ideia de perfeição de formas. Desvelei uma máscara em movimento cuja lógica estava na desfiguração, um ser teratológico, um corpo grotesco, cuja deformidade confrontava as dimensões corporais perfeitas e proporcionais.

O processo criativo da máscara em movimento, segundo Brondani (2010, p. 30), faz o corpo ser despertado “e alimentado por imagens que encontram eco no seu próprio interior”. A minha máscara em performance deixou-se revelar num corpo marginal, monstruoso, dissonante, invisibilizado e de agonia social. Essas imagens que ficaram “retidas em algum lugar do meu inconsciente” (BRONDANI, p. 32) vieram à tona deixando claro, para mim, a

minha invisibilidade de artista pesquisadora no meu espaço de trabalho com pessoas portadoras de necessidades especiais.

O disforme na representação é embate filosófico abordado por José Gil (2006, p.95), que propõe a visibilidade para o corpo disforme, olhar para o que não fez parte dos interesses de Michel Foucault (1999, p. 3): “a presença de um anão em primeiro plano do quadro” de Velázquez⁷.

O anão Pertusato parece troçar da perspectiva [...] parece inverter a perspectiva [...] descentra ligeiramente a ordem do quadro e toda a organização da representação. [...] Ele que é o mais pequeno, apresenta o rosto mais rico em pormenor, em sombras e claridades, em expressão dos lábios e do olhar. (GIL, 2006, p. 62)

Segundo José Gil, o anão Pertusato, na obra de Velázquez, é uma representação naturalmente descomposta. Ele opõe-se à harmonia das partes, da proporcionalidade das superfícies e dos volumes pictóricos. É um corpo grotesco. Sua deformidade rompe com as dimensões dos membros do corpo humano na obra geometricamente executada.

O anão monstruoso possui algo de enorme, de excessivo, em relação ao conjunto de sua estatura: uma cabeça desproporcionada, uma corcunda demasiado proeminente, pernas demasiado curtas [...] Pertusato possui um crânio mais volumoso que o dos outros personagens e o seu rosto adquire, deste modo, reflexos inesperados, feições demasiado grosseiras, um queixo demasiado espesso, um nariz demasiado pequeno, olhos demasiado grandes. (GIL, Ibid, p. 63)

Os desafios da máscara em movimento, com Joice Brondani, envolveram a desconstrução do belo, possibilitaram-me acessar um corpo marginal e constatar a minha invisibilidade pública de pesquisadora e educadora, num espaço onde as pessoas, sujeitos da pesquisa, também estavam invisibilizadas. Após estas ações reflexivas percebi que a máscara do teratológico com propensão a escória, além de não estar livre de ser qualquer um, também não estava livre para ser qualquer um, uma vez que estava confinada a um espaço de exclusão.

Segundo Meira:

A imersão exaustiva nas máscaras desestabilizou e provocou outros olhares dos mestrands para sua própria pesquisa e para sua própria pessoa. Todos saíram desta imersão com um conjunto de expressões e de percepções reveladas em ação. A sensibilização sutil do corpo abriu outros acessos às máscaras (MEIRA, 2014, p.2)

⁷ VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas**. C.1656. 1 óleo sobre tela: color; 326 x 276 cm. Museu do Prado, Madri.

No módulo com Renata Meira, o desafio foi encontrar palavras poéticas para as descobertas que foram realizadas com Brondani. Com a máscara em movimento fui (re) apresentada ao meu corpo marginal de professora, artista e pesquisadora que estava na invisibilidade no espaço da pesquisa de campo. O desvelamento da minha totalidade artística aconteceu naquilo que Meira chama de escrita-movimento.

Em estado de performance, os estudantes eram chamados a criar movimentos, escrever era um dos movimentos propostos [...] Aquecer, entrar em estado de exaustão, sensibilizar o corpo, ouvir, criar, escrever e falar palavras poéticas ou não são processos orgânicos de circulação de energia, estímulos nervosos, oxigênio, linfa, sangue entre outros processos orgânicos, físicos e químicos, formadores de ações, da poesia em suas diversas expressões, de idéias em sua forma verbal, falada e escrita. (MEIRA, 2014, p.02-04)

A invisibilidade social foi um conceito apresentado pelo psicólogo social Fernando Braga da Costa (2010). Ele realizou uma pesquisa por oito anos ao lado de garis, varrendo as ruas da cidade universitária na USP. Sua obra retratou o gari, este profissional e cidadão, e também a si mesmo na pesquisa, numa relação de semelhança e diferença com o outro. Percebe-se, através de seu estudo, que a sensação de estar invisível leva ao esvaziamento e desqualificação do cidadão.

José Moura Gonçalves Filho, ao escrever no prefácio do livro de Fernando da Costa, expressou a invisibilidade pública como resultante da política de dominação. Na apreciação feita por José Moura, os dominadores ao longo da história desferiram golpes de espoliação e servidão que se internalizaram de modo traumático nos indivíduos golpeados.

Índios expostos à espoliação agrária. Negros expostos ao racismo. Roceiros sem-terra, expostos a trabalhar para só comer. Cidadãos pobres expostos ao emprego proletário, ao desemprego e à indigência. Velhos expostos a ficarem para trás no trabalho acelerado. Mulheres detidas por seus pais, irmãos e maridos, por seus professores e chefes [...] *Loucos desmoralizados pelas ciências, cassados pelos tribunais, invalidados pelos manicômios.* (FILHO, 2010, p.25, grifos meus)

Outra qualidade de agonia social internalizada nas vítimas da espoliação foi encontrada na expressividade poética literária do escritor angolano Ondjaki (2010). O seu conto *Madrugada* nos conduz à mesma ambiência onde vive o corpo marginal feminino, morador de rua, indivíduo de contusão mental, contusão materializada internamente, pessoa que se sente encurralada em si mesma, que traz em seu corpo marginalizado e violentado o ponto da imobilidade. A expressão contusão mental, na poética de Ondjaki, foi reelaborada neste trabalho para imprimir ao conceito de loucura uma característica poética.

A palavra loucura na performance de (re) criação discursiva foi substituída pela expressão contusão mental, expressão que qualificou, de outro modo, o corpo marginalizado das pessoas portadoras de necessidades especiais, com quem a pesquisa de campo dialogava. O corpo marginal *malafincado*, além de excluído, teve sua mente agredida e golpeada. O traumático internalizado conferiu-lhe uma contusão mental.

Ponto da imobilidade foi outra expressão poética encontrada em Ondjaki. Na construção do imaginário poético para a composição da máscara, o traumático criava, no indivíduo, pontos de imobilidade *corporeomental*. E o corpo marginal, quando era golpeado pelas políticas públicas, quando era excluído na invisibilidade por ser considerado um corpo portador de contusão mental, perdia sua espontaneidade e ganhava imobilidade *corporeomental*.

Foi com este entendimento que o corpo marginal disforme se apropriou da poética de Ondjaki. Ao longo da história ao corpo disforme não coube uma decisão mental “distinta de levar porrada; distinta de *ter dores de estômago por não comer ou por comer laranjas podres*”. Distinta de “não encontrar uma solução, porque *às vezes a solução é não pensar na solução*”. E o melhor talvez seja deixar o corpo ser encurralado em um ponto da imobilidade para ser “lambido pelos mesmos ratos de sempre; rato macho, castanho, gordo; rato fêmea, tímido, ternurento.” (ONDJAKI, 2010, p.107, grifos do autor).

Foi assim que a máscara em movimento revelou a deformidade *corporeomental* do indivíduo invisibilizado no espaço público, aqui os portadores de necessidades especiais. Ele, o corpo marginal de contusão mental, não estava livre de ser qualquer um, contudo, não era livre para ser qualquer um.

Para expressar pela poética artística a máscara teratológica de contusão mental e pontos de imobilidade foram somados aos desafios no espaço da pesquisa de campo às problemáticas abordadas no processo de (re) criação discursiva no espaço acadêmico.

[...] a dinâmica corporal é elaborada como máscara em ação e também como texto escrito [...] Na primeira experiência, capivara, macaco, narrador, dragão, leão, cobra, aio e cambone sugeriram nas máscaras que nasceram do corpo em movimento e se materializaram em extensões corporais feitas em tecido, palha, papel [...] Na segunda experiência [...] o processo mais intenso, entretanto, o término da disciplina chegou antes da maturação das máscaras. (MEIRA, 2014, p.01)

Eu encerrei os módulos de Tópicos [...] Corpo e Cultura com uma máscara inacabada, porém, em movimento. Ela, a máscara, nasce pelos diálogos nas poéticas literárias de Manoel

de Barros e Ondjaki, nos pontos cantados da cultura popular brasileira, o conceito de invisibilidade social de Fernando Costa e a desconstrução do harmonioso na representação foi inspirado por José Gil, além das relações de contato na pesquisa de campo.

A Desmontagem de uma hibridização.

O fragmento apresentado, no processo de desmontagem, não trazia uma máscara acabada, finalizada. A máscara trazia consigo seus ruídos. Colocava-se disponível para acessar outros movimentos. Movimentos que poderiam estar no corpo, na voz, nos pontos cantados. Máscara que assumia disponibilidades para improvisar, trazer novos elementos de pesquisa, ganhar outras características. Descompor-se. Na desmontagem de uma pesquisa em andamento, porém, com a minha máscara ainda em processo de maturação, ter ética artística para a exposição do outro foi uma necessidade.

Para a desmontagem defini uma máscara em performance reveladora de uma angústia social histórica. A temática da loucura veio de um período de autoritarismo. A marginalização corporal foi história nas políticas públicas vigentes nos séculos XIX e XX (WADI; SANTOS, 2010). As abordagens envolviam discussões entre antropólogos, psicólogos e psiquiatras em vários estados brasileiros e na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais. A questão discutida por Ana Paula Vosne Martins (2010, p.15) apresentava a alienação *corporeomental* do feminino pela medicina psiquiátrica.

Uma poética foi criada para que a máscara denunciasse os barbarismos, que segundo Martins discriminava o corpo feminino enclausurando-o nos preconceitos fomentados pela ciência e a política sanitária pública. A temática da loucura foi revisitada, pois, mesmo com o reconhecimento histórico das lutas por tratamentos psiquiátricos mais humanos, o portador de deficiência mental não deixou de ser cidadão desqualificado.

“Se estou preso aqui dentro, você está presa aí fora” foi uma fala que busquei no meu memorial de infância revisitado. Esse olhar de exclusão colocava a própria ideia de liberdade no espaço da imobilidade, assim, as discussões de invisibilidade social ganharam novo prisma.

Esse novo prisma de invisibilidade social criou um texto de apresentação da máscara. Joguei com o nome feminino Bárbara, localizando-o na cidade de Barbacena e o texto cantado de apresentação do corpo marginal invisibilizado ficou assim: “bárbara cena de Barbacena/ Eu estou preso aqui dentro/ Você está presa aí fora.”

Na desmontagem a máscara se juntou à letra da música Cotidiano N° 2 de Toquinho e Vinícius de Moraes⁸: “Acordo de manhã, pão com manteiga/E muito, muito sangue no jornal/Aí a criançada toda chega/E eu chego a achar Herodes natural”. E a figura do artista narrou sua tessitura em primeira pessoa.

O movimento pelos pés agarrados ao chão, uma respiração densa e a oscilação entre tónus e relaxamento corporal provocavam sensações físicas de aprisionamento. O corpo se contorcia enquanto o rosto ficava invisibilizado por um chapéu de fitas longas. O estado *corporeomental* era o provocativo para a tessitura criar uma nebulosidade de raciocínio.

Na desmontagem criei um estado de confusão mental que beirava a insanidade.

O processo reflexivo realizado após a desmontagem com os outros mestrandos e doutorandos presentes trouxe questões pertinentes à pesquisa e diziam respeito aos nossos diferentes tipos de deficiências e o encontro com o silêncio do outro.

“Des/tejer” ou “de/velar” em estado de performance.

O processo enquanto desconstrução de signos (DERRIDA,1997) e (re) criação de discurso foi um mediador entre o artista e a sua pesquisa, para que o criador pudesse alterar a si mesmo. Não foi um experimento fechado em si, pois abrindo-se em circularidades “cada creador elige las estrategias desde las cuales acceder o regresar a esse encuentro reflexivo y a la vez artístico com su proprio material (DIÉGUEZ, 2009, p.20).

O que seria mais importante nesta (re) criação discursiva: tecer ou *des/tejer*?

Des/tejer os fios e problematizar as tramas para que o estado de performance revele o espaço da diferença e para que ocorra a possibilidade de deslocamento em direção a outros, provocando na escrita-movimento uma erupção.

Des/tejer fazendo uma leitura de mundo através de uma tessitura artística que sugestiona, pois “os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos.” (GEERTZ apud MEIRA, 2012, p.02).

Velar ou *de/velar*?

De/velar e entender que ambos, o real e o ilusório, são condições essenciais no teatro. Ao *de/velar* exponho o meu testemunho, assumo a escrita-movimento enquanto pretexto na exploração da presença. Ou ainda, ao *de/velar*, problematizo dramas sociais na representação.

⁸ MORAIS E TOQUINHO Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/toquinho-e-vinicius/cotidiano-no-2.html>> Acesso em 11 jun. 2014

Na criação da máscara revelei a pesquisa pela literatura de Ondjaki (2010). Ou ainda, parafraseando Manoel de Barros (2010), visceralmente desvelei uma poética marginal com trejeito malafinado, de indivíduo com propensão a escória, das gentes na sarjeta, das gentes violentadas. Essa gente raiz que pisa um chão que ensina pelas contradições.

A desmontagem foi importante para a criação de novas possibilidades de diálogos com uma máscara inacabada. E na pesquisa, que ainda acontece, desvelo meu corpo sensível, referenciado social e culturalmente, que revela, no estado de performance, o “*corpus político*” representacional “incluindo o artista que irrompe” nesta proposta e neste espaço “como um traço ético – mais do que como traço estético- não apenas uma presença física, mas o ser posto aí, um sujeito e um ethos” que se expõe num desvelamento e revela questões “que abarca a esfera do ethos e da ética.” (DIÉGUEZ, 2010, p. 139)

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BRONDANI, Joice Aglae. (Um) Universo (E Um) Imaginário. IN: **Varda Che Bauccho! Transcursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell’arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras**. 2010. 314 f. Tese (Doutorado) Escola de Teatro, Faculdade Federal da Bahia. 2010, p. 22-67

COSTA, Fernando Braga. **Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social**. São Paulo: Globo, 2010.

DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonés. In **El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales**. Trad. de Cristina de Peretti. Barcelona: Proyeto A. Ediciones, 1997, p. 23-27.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 09- 20

_____. Cenários Expandidos. (Re) Apresentações, Teatralidades e Performatividades. **Revista Urdimento**. Santa Catarina, v. 1, n.15, out. 2010. Disponível em <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento>> Acesso em 16 mai.2014.

FOCAULT, Michel. Las Meninas. In **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógios D’água, 2006, p. 59-69

MARTINS, Ana Paula Vosne. Um sistema instável: As teorias ginecológicas sobre o corpo feminino e a clínica psiquiátrica entre os séculos XIX e XX. In WADI, Y. M.; SANTOS, N.M.W. (Org.). **História e Loucura: Saberes, Práticas e Narrativas**. Uberlândia: EDUFU, 2010, p. 15-49.

MEIRA, Renata Bittencourt. Expressões e impressões do corpo em cena. In MERISIO, P.; CAMPOS, V. (Org.). **Teatro ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, v.2, 2011, p. 57-67.

_____. Subjetos: textos e(m) performance. In BRONDANI, J. A.; MEIRA, R.B. (Org.). **Subjetos e Encantados: Textos in Performances**. Salvador: Ed. Fast Design, 2014.

ONDJAKI. **E se amanhã o medo**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010. p.107-112.

VARLEY, Julia. La Alfombra Voladora. In DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 83-91.

VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas**. C.1656. 1 óleo sobre tela: color; 326 x 276 cm. Museu do Prado, Madri.

WEISZ, Gabriel. La Despersonificación. In DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 93-103.

WOLFFER, Lorena. Cada performance es una historia. In DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009, p. 147-150.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014