

Rascunhos

v.4 n.1 jan. | jun. 2017

ISSN: 2358-3703

[Dossiê]:
PERFORMANCE E PEDAGOGIA:
POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | IARTE | EDUFU



Equipe Editorial

Editor Chefe

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia

Editores

Jarbas Siqueira Ramos, Universidade Federal de Uberlândia

Mara Leal, Universidade Federal de Uberlândia

Mario Piragibe, Universidade Federal de Uberlândia

Narciso Telles, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial

Paulina Caon, Universidade Federal de Uberlândia

Clara Angelica Contreras, Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Colômbia /
Universidade Federal de Uberlândia - Brasil

Ana Carneiro, Universidade Federal de Uberlândia

Dirce Helena Benevides de Carvalho, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas, Universidade Federal do Sergipe

Amabilis de Jesus da Silva, Faculdade de Artes do Paraná

Ana Carolina Paiva, (SME – RJ)

Célide Salume Mendonça, Universidade Federal da Bahia

Elisabeth Silva Lopes, Universidade de São Paulo

Gerard Samuel, Universidade de Cape Town, África do Sul

Giuliano Campo, University of Ulster, Reino Unido

Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais

Ileana Diéguez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México

José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília

Julia Elena Sagaseta, Universidad Nacional de las Artes / UNA, Argentina

Leonel Martins Carneiro, Universidade de São Paulo / Université Sorbonne Nouvelle

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, Universidade Federal de Pernambuco

Maria Lucia Pupo, Universidade de São Paulo

Nara Keiserman, (UNIRIO)

Patricia Aschieri, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Caetano, Universidade Federal do Ceará

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP)

Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET, Argentina

Vivian Tabares, Casa de las Américas, Cuba

Diagramador

Italo Gabriel, Universidade Federal de Uberlândia

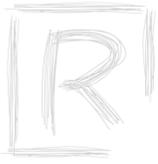


SUMÁRIO

[Dossiê] PERFORMANCE E PEDAGOGIA: POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO

APRESENTAÇÃO

Mara Leal	1
CATÁLOGO DA MOSTRA: Trans[Ações] Grupo Berros	
EXPERIÊNCIAS EFÊMERAS DE ENCONTROS COMPARTILHADOS: entre performances e a vida	
Fernanda Magalhães.....	4
PEDAGOGIAS DE PERFORMANCES: habitando a fronteira	
Adrian Gomez	35
MENTIRAS SINCERAS: relatos sobre metodologia em performance	
Amabilis de Jesus da Silva.....	66
PERFORMANCE OU TEATRO? quando os discursos atravessam os procedimentos	
Ludmila de Almeida Castanheira.....	78
TREINAMENTO PERFORMATIVO COMO MODOS DE EXISTÊNCIA	
Ronaldo Záphas.....	92
GÊNERO E PROCESSO CRIATIVO NA PERFORMANCE: pedaços de deformação	
Natalie Mireya Mansur Ramirez.....	105
VIRADA PEDAGÓGICA: o coletivo parabelo e a revolta da carne do assento	
Diego Alves Marques.....	118
DESMEDIDAS COTIDIANAS: fricções entre video e performance	
Tiago Samuel Bassani.....	133
TEXTO TECIDO: ensaio sobre memória em desmontagem na vertical	
Diana Alves de Souza Magalhães.....	144
LABORATÓRIO DE CONVIVÊNCIA EM CAMPO: preâmbulos de <i>cambana</i>	
Maycira Teles Leão e Silva.....	167
ENCONTRO DE COMPARTILHAMENTO	
Eleonora Fabião & Mara Leal.....	189
<hr/>	
SALA DE ENSAIOS	
CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: da partitura coreográfica às objetivas da câmera	
Ana Letícia Ribeiro Ricco & Isabela Maria Azevedo Gama Buarque	199
TRAJETÓRIAS POSSÍVEIS DA EMERGÊNCIA DE CORPOREIDADES E SIMBOLOGIAS NEGRAS NA DANÇA CÊNICA BRASILEIRA	
Juliana Broguet.....	215
DA CONDIÇÃO HUMANA AO PERFORMER ALQUÍMICO: conversações teatrais da performance alquimia	
Nayara Lopes Botelho.....	237



Dia 10 de junho de 2016: acordo e vejo o sol nascendo da minha janela. Inicia-se três dias de intensa atividade no Museu Universitário de Arte-MUnA, com exposição, deriva pela cidade, oficina, encontros pelas ruas e em salas fechadas, demonstrações de trabalhos, desmontagens, comunicações, espetáculos e performances. Todas essas atividades fizeram parte da junção da abertura da Mostra Trans[ações] com um encontro artístico-científico, o VII InterFaces Internacional Performance e Pedagogia: poéticas e políticas do corpo. A Mostra continuou aberta até o dia 06 de agosto contando com apresentações de performances e espetáculos no MUnA e pelas ruas e praças de Uberlândia.

Essas duas ações foram pensadas e organizadas pelo Grupo Berros que, coordenado por mim, surgiu em 2011 do desejo de se pensar/fazer performance dentro de um curso de teatro no interior de Minas Gerais. O grupo Berros é uma interface da pesquisa Performance e Memória (2010-2016), desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Nesse período, as atividades da pesquisa contemplaram encontros semanais do grupo com atividades teórico-práticas, oferecimento de disciplinas na graduação e na pós-graduação sobre o tema, orientação de alunos de mestrado e graduação, atividades de divulgação da pesquisa como o InterFaces e criação de acervo audiovisual. A pesquisa está vinculada às atividades do Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas (GEAC), e contou com apoio do CNPq e de bolsas IC (Capes e Fapemig).

Para o desenvolvimento da pesquisa acionou-se teorias e práticas da performance e teatro contemporâneo, centrando a observação em processos e artistas que trabalham na intersecção entre vida e arte, entre memória e ficção para a criação de suas ações performativas. Num segundo momento, a partir dessa imersão teórico-prática e de sua vivência, as/os participantes criavam cenas e performances. Com isso, essa pesquisa pretendeu ser um meio tanto para discutir como para experienciar as relações entre arte contemporânea e memória. Como procedimentos artísticos-pedagógicos tem-se trabalhado com a desmontagem e a reperformance.

A realização dos dois eventos paralelos foi pensada para contemplar várias ações desenvolvidas pelo grupo Berros e conseguir apoio institucional: o VII InterFaces contou com apoio da Capes, CNPq e Fapemig e a mostra Trans[ações] com financiamento do CNPq para a pesquisa Performance e Memória. Nosso interesse com o InterFaces e o Trans[ações] era apresentar um pouco dessa trajetória e, ao mesmo tempo, poder dialogar com artistas-pesquisadores que também estão seguindo por esse caminho. Criar pontes...

Essa divisão viabilizou a criação de encontros que permitiram rever, refletir e experienciar ações e debates sobre performance e as artes da cena em campo expandido, incluindo suas variações pedagógicas. Penso aqui junto com Paulo Freire a ideia de uma pedagogia que busca a autonomia, a experiência e que parte do não-saber, e também entendo o próprio campo expandido da performance como uma “outra pedagogia” - como colocou Adrian Gómez durante nossos encontros.

Esse dossiê é uma tentativa de registro/memória dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, um desdobramento. Convidamos todas as/os participantes dos dois eventos para escrever... algumas atenderam ao chamado.

Os textos reunidos aqui foram escritos pelas/os convidadas/os das mesas de compartilhamento, pelas/os artistas-pesquisadores que apresentaram comunicações, demonstrações de trabalho e desmontagens e também por aqueles que atenderam a chamada aberta da Revista Rascunhos. São produções de artistas, professores e pesquisadores de diferentes regiões e instituições brasileiras que têm trabalhado com a linguagem da performance em diferentes contextos no Brasil e de um artista-docente cubano radicado na Colômbia.

São artigos, ensaios textuais, visuais, relatos que dizem respeito às experiências de cada um e cada uma, numa intersecção temática sobre como podemos estar juntos e criar outros modos de existência.

Destaco na trajetória da leitura dos textos interfaces entre performance e suas múltiplas abordagens no campo do ensino, da pesquisa e de seus processos de criação. Fechamos o dossiê com um registro audiovisual de uma das mesas de compartilhamento. Nesse percurso, transitamos por questões de gênero, errâncias urbanas, fotoperformances, vídeos, numa partilha de distintas experiências que buscam outras formas de convívio na vida-arte.

O catálogo da Mostra Trans[ações], em sua versão digital, também faz parte desse número para que mais pessoas tenham acesso a esse registro-memória tão importante para nós na finalização dessa etapa da pesquisa.

Na Sala de Ensaios temos duas contribuições sobre dança, uma a partir da intersecção com a fotografia e outra que apresenta um panorama histórico da Dança Afro no Brasil, a partir de um olhar argentino. E, por fim, um artigo que, a partir de uma criação baseada no mito da Caipora, aborda as relações entre performance e ritual.

Agradeço a todas/os as/os colaboradoras/es deste número, que nos ajudam a pensar como temos performado em diferentes universidades brasileiras e também na Colômbia, no contexto do ensino, pesquisa e extensão, tanto na graduação como na pós-graduação, a todas/os as/os participantes do InterFaces, aos membros da comissão científica, do GEAC e, claro, ao Grupo Berros. Sem vocês não haveria nem as experiências compartilhadas durante nossos encontros, nem suas memórias.

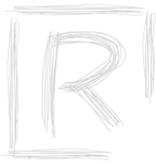
Que você leitor e leitora também tenham bons encontros!

Mara Leal

Catálogo da Mostra Trans[Ações]

Trans[Ações] processos geridos pela reciprocidade, compromisso e engajamento na ideia de performance como possibilidade de encontro consigo mesmo e com o outro. A mostra contempla uma retrospectiva das ações do Grupo Berros através de fotografias, vídeos e instalações.

O objetivo da mostra Trans[Ações], que aconteceu no Museu Universitário de Arte (MUNA) de 10 de junho a 06 de agosto de 2016, foi apresentar uma retrospectiva do trabalho realizado pelo grupo berros (2011-2016), assim como dialogar com outros artistas e docentes que trabalham no cruzamento entre e docência da linguagem da performance. A exposição contou com uma retrospectiva - fotos, vídeos, instalações - de trabalhos do grupo e de artistas convidadas: Eleonora Fabião, Fernanda Magalhães e Violeta Luna. Para além da parte expositiva, o grupo convidou artistas que trans-habitam Uberlândia para realizarem performances e intervenções no MUNA e pela cidade durante todo o período da mostra.



**EXPERIÊNCIAS EFÊMERAS DE ENCONTROS COMPARTILHADOS:
entre performances e a vida**

**EXPERIENCIAS EFÍMERAS DE ENCUENTROS COMPARTIDOS:
entre performances y la vida**

**EPHEMERAL EXPERIENCES OF SHARED ENCOUNTERS:
between performances and life**

Fernanda Magalhães¹

Resumo

Neste artigo, descrevo e reflito sobre ações e pesquisas realizadas a partir das produções que desenvolvo como artista, pesquisadora, professora e orientadora, estabelecendo conexões com trabalhos produzidos junto ao Coletivo Manada (2009-2010); no projeto de pesquisa “Fotoperformance: ação, criação, arte, ativismo, trânsitos coletivos contemporâneos” (2013-2016) e no grupo “Fotocuir”, formado pelos alunos participantes do referido projeto, os quais coordeno na Universidade Estadual de Londrina.

Palavras-chave: arte, fotoperformance, corpo, gênero, queer.

Resumen

En este artículo, describo y reflexiono acerca de las acciones e investigaciones llevadas a cabo en las producciones que desarrollo como artista, investigadora, docente y tutora. En el mismo, establezco conexiones con trabajos que han sido producidos conjuntamente con el Colectivo Manada (2009-2010), en el proyecto de investigación “Fotoperformance: acción, creación, arte, activismo, tránsitos colectivos contemporâneos” (2013-2016) y en el grupo “Fotocuir”, constituido por alumnos que participan de dicho proyecto y que se encuentran bajo mi coordinación en la órbita de la Universidad Estatal de Londrina.

Palabras clave: arte, fotoperformance, cuerpo, gênero, queer.

Abstract

In this article, I describe and reflect on actions and research carried out based on productions I develop as artist, researcher, professor and tutor, establishing connections with works produced together with Coletivo Manada (2009-2010); in the research project entitled “Fotoperformance: action, creation, art, activism, contemporary collective transit” (2013-2016); and in the “Fotocuir” group, composed of students who participate in the project mentioned. Students and projects are coordinated by this author (Fernanda Magalhães), at the State University of Londrina.

Keywords: art, fotoperformance, body, gender, queer.

¹ Artista, performer, Pós-doutora pelo Lume Teatro / Unicamp e professora do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina.



Experimentos Grassa Crua - Fotografia por Fernanda Magalhães

Minha cabeça era um tambor: soava. De onde eu começara? Para trás ficara uma vida, sabia meu ser formado de momentos – quando me esquecia, antes mesmo de constatar que existia. Porque era tudo breve, frases passavam céleres, em revolta. (CANÇADO, 2016, p.110)



Grassa Crua - Londrina em Cena, SESC Cadeião Cultural, abril de 2016. Fotografia por Renata Cabrera

Entrevidas, atrevidas entrelinhas

Esta apresentação pretende conectar as minhas pesquisas como artista, professora, pesquisadora e orientadora, no curso de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina e para além da academia, em contato com a comunidade em geral.

Abordo, neste artigo, alguns percursos, as práticas efetivadas e os desdobramentos dessas ações, quer sejam em outras ações e novos trabalhos ou através dos debates surgidos a partir dos momentos performativos.

As propostas e ações nos trazem os corpos, aqueles implicados nos trabalhos e seus públicos, além de outras questões presentes nos trabalhos como linguagens, movimentos, estéticas e éticas. Políticas das artes e da vida.

Essas produções são perpassadas por muitas emoções e toda uma sorte de discursos. Corpos que carregam debates sobre as produções, metodologias e os meios que constroem os trabalhos. Sons, imagens, danças, palavras, murmúrios e gestos, corpos híbridos que experimentam, inventam, reconectam e desterritorializam. São criações em arte com linguagens híbridas como fotoperformance, videoperformance, desenhos sonoros e outros modos utilizados nas experiências livres de criação.

Os trabalhos trazem ainda questões abordadas nas produções como os problemas de gênero, as formas e suas normatizações, os consumos e um amplo debate a respeito dos corpos na contemporaneidade. Os diferentes modos de produção desses trabalhos relacionam-se com os conceitos trazidos para os debates. Feminismos, problemas de gênero, teorias e políticas *Cuir*², o corpo como suporte para a arte, ativismos e as linguagens híbridas. São problematizações e conteúdos que constroem os trabalhos práticos, que se desdobram nos corpos e em suas reverberações, nas produções e em suas apresentações.

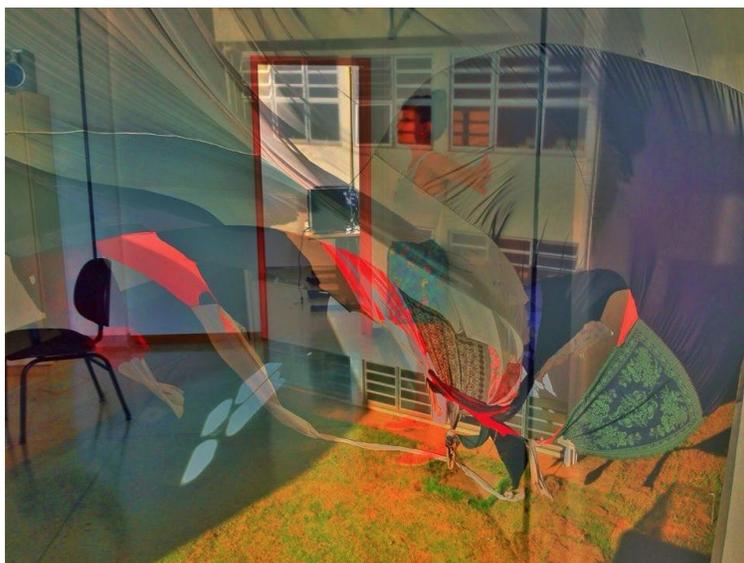
Abordo o fluxo entre as passagens destes corpos pelas diversas formas de produção, os métodos utilizados e seus desdobramentos.

As pesquisas, as ações e as pessoas que habitam estes espaços

Escolhi começar pelas pessoas, aquelas que habitam as performances. Entre encontros inesperados em corredores da universidade, trabalhos de ensino e pesquisas formais com alunos

1 Queer (grafia original da palavra) ou Cuir ou Kuir (múltiplas grafias utilizadas para marcar as diferenças do Cuir) – As práticas, políticas e teorias Queer surgiram a partir das relações de abjeções dos corpos fora das normas idealizadas de perfeição. Surge para denominar o ativismo político, nos Estados Unidos, da comunidade gay portadora do vírus HIV, que se apropria do xingamento chulo *Queer*, dirigido a eles por uma sociedade preconceituosa que repulsa, repele, tem nojo e vomita perante os corpos “precários”. Os ativistas utilizam a palavra para marcar posicionamentos políticos contra as atitudes excludentes impostas a eles. As teorias acontecem após as políticas Queer desenvolverem-se e dispersarem-se por outros países. No país o Cuir é marcado por diferenças marcantes das bases de onde surgem. São outros corpos, outras abjeções e outra cultura. O Cuir chega ao Brasil através das teorias acadêmicas e envolve uma comunidade que se identifica e se apropria do termo. Surgem práticas que geram controvérsias e reflexões críticas acerca do conceito. O termo é incorporado pelas comunidades Queer Cuir Kuir e transformado gerando tantas outras significações. Está em movimento.

a participações em eventos e residências artísticas. Os encontros e compartilhamentos provocam reações de toda forma, sempre com desdobramentos, alguns estéreis e outros potentes, que frutificam em novas experiências e reverberações.



Ações Fotoperformáticas Fotocuir - Fotografia por Fernanda Magalhães

Em uma manhã quente, antes de uma aula, em meio ao burburinho de alunos, um chamado ao longe, com gestos direcionados ao meu olhar me sinalizavam um encontro. Fomos um em direção ao outro, professora que acabou de retornar do seu doutorado - ainda reconhecendo novamente aquele espaço e os novos integrantes - e aluno jovem desconhecido, simpático, super expressivo, sorridente, Mavi³. Apresentações cordiais, conversa breve,

³ Mavi Veloso: Nascida em 1985 em Pacaembu, Estado de São Paulo, Brasil, atualmente vive entre Amsterdam, Bruxelas e São Paulo. Artista multimídia transdisciplinar trabalha com diferentes práticas artísticas como performance, dança, teatro e cinema, música, artes visuais, práticas queer, trans, drag, moda e design. Estudou dança, teatro, música e circo através de vários processos formais e informais. Graduação em artes plásticas pela Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil (2006-2009). Estudos continuados em performatividade com a plataforma de artística COMO clube, São Paulo (2011 -2014). Mestrado em performance na A.PASS (Advanced Performance And Scenography Studies) (2014-2016), Bruxelas / Bélgica. Atualmente cursando Master of Voice na Sandberg Instituut em Amsterdam. Entre trabalhos recentes estão: Curta-metragem Eu Vou Me Piratear, dirigido por Daniel Favaretto e Dudu Quintanilha, que vem sendo exibido em alguns festivais de cinema internacional e internacional como o Mix Brasil, em São Paulo, Brasil e Visions du Réel, em Nyon, Suíça. Filme Cor-de-rosa, dirigida por Octávio Tavares e Francisca Oyaneder, uma produção Brasil Argentina, em processo. Projetos de performance Indumentária Popular_cut & paste, Private Room (com Dudu Quintanilha, Eidlgas Xavier e Glamour Garcia). Projeto PRETA (com Alex Cassimiro, Andrez magra Ghizze, Caio, Eidglas e Teresa Moura Neves). Atualmente desenvolve “iwannamakerevolution”, projeto multimedia transdisciplinar sobre deslocamentos, transitos e corpos mutantes, iniciado no pós mestre A.PASS. Site: maviveloso.tumblr.com

agradável, solicitava um espaço para ele e a turma de amigos do curso de Arte Visual se encontraram para desenhar.

Convidei para que fossem conversar comigo e ofereci a oficina da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina, espaço que eu acabara de assumir para coordenar por um período. Alguns dias depois, aconteceu o encontro e o consequente surgimento do Coletivo Manada.



Mavi Veloso, cena do filme “Eu Vou me Piratar, 2015”

As produções aconteceram de forma espontânea e despreziosa. No primeiro encontro para desenhar, naquele espaço ainda vazio, sem luz nem água, em processo de mudança, surgiram situações provocadas pelo próprio espaço, ainda um não-espaço, espaço livre para experiências.



www.coletivomanada.blogspot.com
coletivomanada@gmail.com

Logotipo do Coletivo Manada de Estela Tiemy



Coletivo MANADA - DAP Divisão de Artes Plásticas, Casa de Cultura UEL, Fotografia por Natália Lima Castro

Ocupação sem nenhum projeto prévio, os trabalhos e produções foram acontecendo nas necessidades diárias que foram surgindo e através das oportunidades daquele momento transitório e precário. A Manada esteve presente, atuando durante dois anos ininterruptos, cada dia uma nova ideia, debates, encontros e desdobramentos, provocando corpos potentes e as criações em expansão. Desejos latentes, encontros, espaços livres e muita arte. Produções que se propõem e acontecem pelos desdobramentos destas potências geradoras e provocadoras.

Naturalmente, as produções não sistematizadas pedem novas reterritorializações e os fluxos do grupo foram se modificando entre os trabalhos. Muitos dos integrantes da Manada, estavam finalizando o curso de Artes Visuais e, assim, vivendo mudanças e movimentos da vida. Além disso, por outro lado, havia a necessidade de debater as ações, compreendendo e avaliando o que estava se desenvolvendo e continuar como um grupo em ação. Isso exigia outros fluxos

que borbulham até hoje em seus desdobramentos e ressonâncias. O coletivo se dispersou, mas os envolvidos ainda estão conectados. Foram muitas as ações⁴ da MANADA e grande parte dos seus integrantes continuam ativos em lugares diversos, em produções constantes ligadas por temáticas, processos, procedimentos, interesses, afinidades, contravenções e discordâncias. Os encontros acontecem em oportunidades diversas e as conexões continuam muito ativas.



Coletivo MANADA, PAPECLARKOITICICA, 2010. Fotografia por Estela Tiemy

Durante os dois anos de produções coletivas fizemos eventos, performances, vídeos, fotografias, bate-papos, intervenções, exposições, instalações, festivais e muitos momentos de experiências e criações que aconteceram enfiados nas dinâmicas e atividades da Divisão de Artes Plásticas e também para muito além da academia. Criações que se desdobram, ainda hoje, através das produções que continuam acontecendo pelos participantes. Sozinhos ou conectados, com novos elementos, outros grupos que circulam, se misturam, em outras cidades e países, os integrantes estão espalhados e sintonizados, em frequências invisíveis carregadas de afetos.

⁴ Bazófia, Debandada, Vitrine em Movimento, Comportamento de Manada, Pipocação, Café com Lápis, Bafafá, Papeclarkoiticica, Cataporas Azuis, Circuito Sensorial, Fotolink, Manifestarte, PRBR, Praia Manada, estes foram alguns dos eventos produzidos e que participamos, entre outros que aconteceram e continuam se desdobrando.

O COLETIVO MANADA desenvolve ações artísticas como performances, instalações, projeções e intervenções interativas. Formado em março de 2009, o grupo se estruturou a partir do encontro e parceria com a artista Fernanda Magalhães e o apoio da Casa de Cultura UEL_Artes Plásticas onde o grupo se reúne desde maio deste ano. As ações em desenvolvimento partiram dos trabalhos individuais dos artistas participantes e se multiplicam a partir de projetos desenvolvidos por todo o grupo.



Página do portfólio MANADA

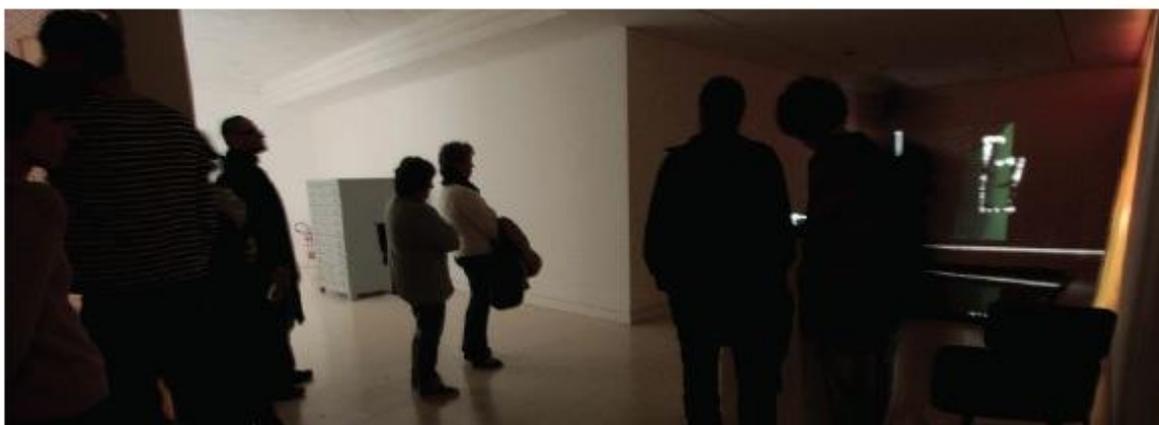
BAZÓFIA:

evento que reuniu propostas em torno de produções em artes visuais-sonoras-sensoriais. Contou com a parceria da Kinoarte e os apoios de Chá das Cinco Eventos e Brechozinho. BAZÓFIA foi realizado no dia 18 de Junho de 2009, na Casa de Cultura UEL_Artes Plásticas.

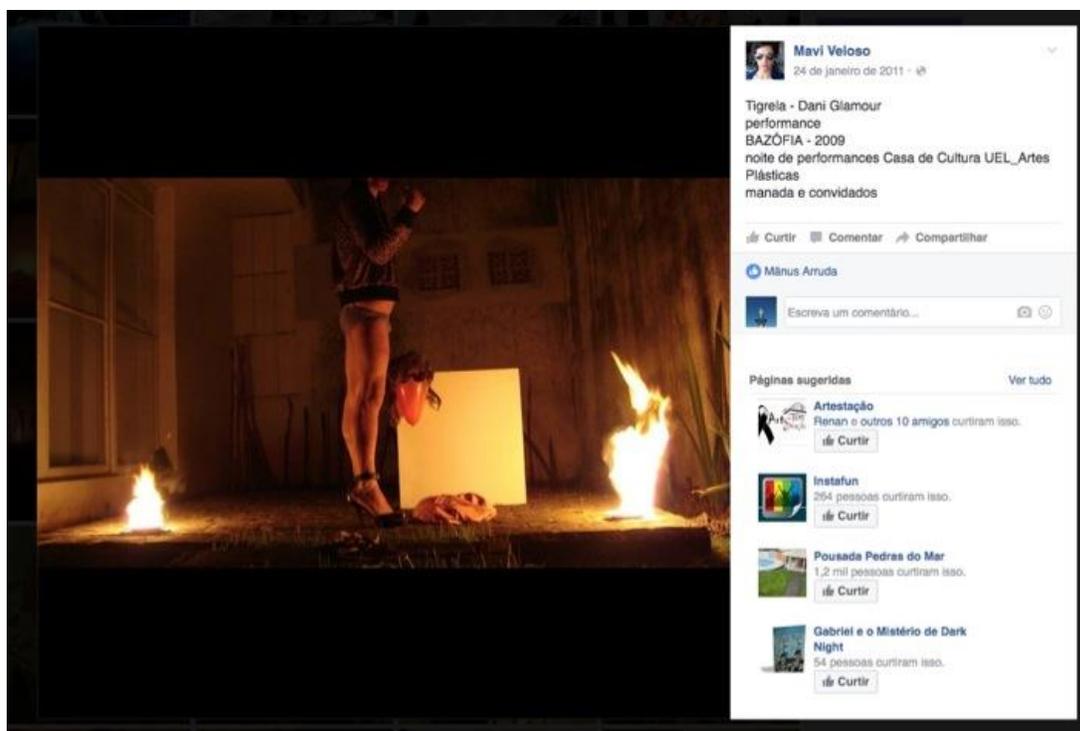
O Coletivo MANADA é um grupo formado a partir de março de 2009 e vem atuando com ações que partem de propostas criadas em conjunto bem como de iniciativas individuais que são incorporadas ao grupo.

O MANADA

tem um caráter livre e aberto; convida, para a realização de suas ações, parcerias diversas para que das associações de idéias e de intenções possam surgir uma pluralidade de processos criativos.



Página do portfólio MANADA

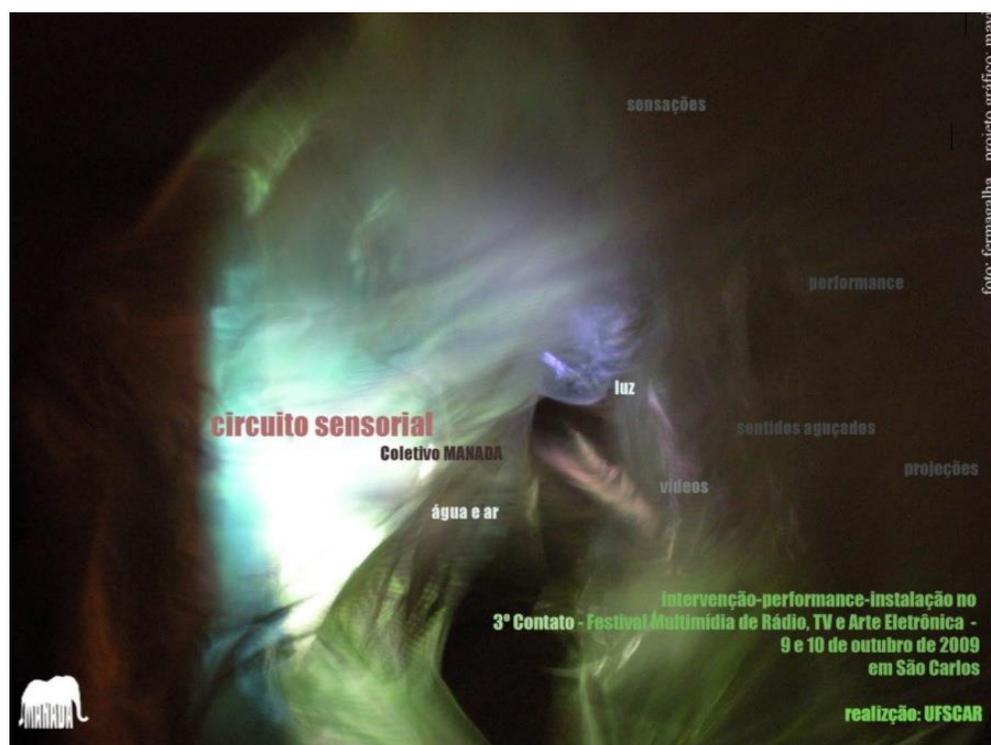


O Coletivo MANADA⁵ manteve dois anos de intensas atividades e se espalhou, cada qual foi ao encontro de outros objetivos e formações. Das proposições realizadas muitas se desdobraram em outros trabalhos e sequências de ações foram sendo construídas por cada um em seus novos espaços e conquistas. Performances, cinema, música, fotografia, dança, textos, pinturas, teatro, São Paulo, Teresina, França, Bélgica, Buenos Aires, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Londrina, Rio de Janeiro, Itália, Holanda e tantas linhas de fuga se espalham. Assim os caminhos se multiplicam e os encontros entre os seus ativadores continuam acontecendo, em grupos menores e maiores, em situações esparsas e diversas. O mais importante, no entanto, são as experimentações vivenciadas pelo coletivo, as buscas e encontros. Potências que geraram outros trabalhos e espaços.

Em 2013, iniciei, com um grupo de alunos, na UEL, o projeto de pesquisa intitulado “Fotoperformance: ação, criação, arte, ativismo, trânsitos coletivos contemporâneos” e o

⁵ Artistas MANADA: Alissar Ayoub, Camila Melara, Carolina Sanches, Cristina Megumi, Cíntia Santana, Dani Glamour, Denise Nishi, Eidglas Xavier, Estela Tiemy Vicente, Fernanda Magalhães, Hígor Mejia, Karen Debértolis, Leonardo Gutierrez, Letícia Albanez, Lis Peronti, Maíra Bette Motta, Manu Arruda, Márcio Diegues, Mavi Veloso e Natália Lima Castro.

“Fotocuir”, grupo formado pelos alunos do projeto. O projeto teve uma duração de três anos e contou com a participação de alunos do Departamento de Arte Visual da UEL e de outros cursos como Design, Ciências Sociais, Artes Cênicas e alguns colaboradores externos como uma fotógrafa e uma atriz. Alguns participaram do começo ao fim e outros estiveram breves períodos produzindo junto ao projeto. Todas as participações contribuíram com o desenvolvimento das performances.



Flyer de divulgação da performance CIRCUITO SENSORIAL do Coletivo Manada no 3º Contato Festival Multimídia de Rádio, TV e Arte Eletrônica, UFSCAR São Carlos, SP, 2009. Fotografia por Fernanda Magalhães e Projeto Gráfico de Mavi Veloso

Este projeto propõe a produção de ações artísticas coletivas e tem como eixo central de produção a fotoperformance e sua interligação com outras linguagens visando problematizar os diferentes modos de criação, as linguagens híbridas e conceitos como o corpo, problemas de gênero e as políticas e teorias *Cuir*. As propostas das ações foram construídas a partir de debates realizados pelos participantes, por meio de leituras de textos e projeções de fotografias e vídeos.

Os encontros com os convidados também foram importantes para as reflexões. Após cada produção, todo o material de registro foi organizado e sistematizado como parte integrante do trabalho. Os desdobramentos dos trabalhos se deram através das apresentações das fotoperformances, das exposições dos materiais em eventos, exposições e publicações em revistas especializadas, no zine produzido, além das publicações na rede virtual através do blog do projeto⁶, da página no facebook⁷ e outros sítios.



Performance Praia MANADA - Semana de recepção dos calouros das Artes Visuais, DAP – Divisão de Artes Plásticas, Casa de Cultura, UEL 2013. Fotografia por Natália Lima Castro

⁶ <<http://fotocuir.tumblr.com/>>

⁷ <<https://www.facebook.com/fotoperformance/>>

Dos debates foram surgindo propostas para a produção e realização de fotovideoperformances e performances públicas em eventos diversos. Produzimos⁸ encontros e debates entre o grupo e convidados externos, o que nos possibilitou reflexões importantes para as criações.



FotoPerformance NuCru, Fotocuir, Londrina 2015. Fotografia por Paulo Tio

⁸ Encontros e debates para estruturação e desenvolvimento dos trabalhos. Criação do coletivo *FOTOCUIR*. Organização e realização do Evento *Entre Linguagens*⁸ com a participação dos artistas convidados - Rodrigo Garcia Lopes⁸, Janete El Haouli⁸ e Karen Debértolis⁸. Participação⁸ na Residência Vértice Brasil 2014, por Fernanda Magalhães e Amanda Figueira. SESC Cacupé, Florianópolis, SC, abril de 2014. Fotoperformance “Banquete ComidaCorpoCorpoComida”, Praça-Cantina do CECA, UEL 10 de junho de 2014. Entrevista Fotocuir na Web Rádio Alma Brasil, programa Entre Atos – agosto de 2014. Fotoperformance “Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida”, no Simpósio Internacional Marie Hélène Bourcier, Cantina Central da Universidade Estadual de Maringá, 30 de julho de 2014. Intervenção Fotocuir na Marcha das Vadias Londrina 9 de agosto de 2014. Fotovideoperformance “Como Você se Comporta Diante da Comida?”, RU da Universidade Estadual de Londrina, 19 de agosto de 2014. Conversa aberta com Higor Mejia sobre trabalhos coletivos, o Coletivo MANADA e outros assuntos. Setembro de 2014. Fotoperformance “Banquete NuCru”, Chácara das Amoreiras, Londrina, outubro de 2014. Organização e realização do Evento de Extensão “Entre Linguagens Frestas”, Encontro⁸ e debate com a escritora e poeta lesbofeminista mexicana Karina Vergara e a feminista, ativista e professora da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Dra. Patrícia Lessa. Realização da *Oficina Mirar Fantasmas* com a poeta mexicana Karina Vergara, UEL, novembro de 2014. “Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida” no Festival Peroba Rosa, Zerão, Londrina novembro de 2014. Fotoperformance “Groselha” na Chácara das Amoreiras, Londrina, setembro de 2015. Participação no Festival Ruído Gesto com a performance “Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida” e com as projeções das VideoPerformances “Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida” e “Banquete NuCru”, FURG, Cidade de Rio Grande em outubro de 2015. Participação na Exposição Coletiva Olhar Sonhador, na publicação dos PhotoPostais, Coleção do Photofluxo e na projeção PhotoLuz dentro da programação do VI Festival Rio Grande Photofluxo, Cidade de Rio Grande, novembro e dezembro de 2015. Produzimos o texto para a performance, gravado e editado como trilha sonora para o “Banquete ComidaCorpoCorpoComida”. Escrevemos outros textos e artigos sobre os trabalhos com apresentações durante eventos como o PROIC, em escolas além de publicações. Criamos e produzimos o Zine Fotocuir em outubro de 2015. Participação na Feira da Baronesa com o Zine Fotocuir, Curitiba, novembro de 2015.

Artes Híbridas

Quando inscrevi o projeto eu pensava em uma nova pesquisa, prática e teórica, que contemplasse experiências vividas, uma pesquisa coletiva, com alunos e comunidade, um projeto de pesquisa em arte, com ênfase na criação poética e ética, e que transitasse entre meus focos como artista. Pensava no trabalho compartilhado com minhas produções e que fizesse sentido aos participantes, que fosse sistematizado desde o início, e que a experiência com o *Coletivo Manada* pudesse contribuir com a sua estruturação e desenvolvimento. Abri inscrições e assim surgiu o grupo.



FotoPerformance NuCru, Fotocuir, Londrina 2015, Fotografia por Paulo Tio

Os trabalhos foram sendo construídos nas dinâmicas dos encontros, entre a compreensão da proposta, conhecer uns aos outros e os debates surgidos a partir de leituras e temas propostos nas reuniões.

O próprio grupo foi sendo alinhavado. Foram encontros dinâmicos com a participação de muitos corpos. Alguns alunos estiveram presentes em quase todo o percurso. Em seus três anos de existência (2013-2016) dois anos foram de produção intensa.

Alguns estiveram presente apenas no início, mas contribuíram de forma efetiva com as leituras, debates e as propostas para as performances. Outros estiveram em momentos específicos e alguns participaram somente em uma ação. Esta dinâmica, que gera incômodos, possibilita que os fluxos de ideias e ações sejam sempre diversos entre si, contribuindo com a construção de atividades que nunca se repetem e são inusitadas. Cada qual, com suas contribuições específicas, teve voz e espaço para trazer suas inquietações.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida. FOTOCUIR e público, Festival Peroba Rosa, Zerão, Londrina, novembro de 2014, Fotografias por Fernanda Magalhães





Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival Peroba Rosa, Zerão, Londrina, novembro de 2014, Fotografia por Débera Fernandes

Enquanto escrevia este projeto uma pergunta sempre me rondava: quem serão os interessados em participar? E, depois, conforme foram chegando, no desenrolar de todas as ações, continuei me perguntando: quais os motivos para estarem aqui?

Todos os participantes habitam estes espaços de compartilhamentos na constituição das performances e carregam reflexões e debates a partir de questões de gênero, feministas e *cuir*. Questões de corpo-vida-arte. Entre os embates e interesses em potencializar-encarar-ativar movimentos, todos estavam ali procurando por sentidos e novas proposições aos abismos diários. Estas questões são as provocações para os debates que fomentam as ideias, propostas e criações que levam aos momentos de performances.

Alguns encontros permitiram a alguns integrantes do Coletivo MANADA e do FOTOCUIR se conhecerem, conversarem sobre os trabalhos realizados e performarem juntos. Apresentei diversas vezes os trabalhos desenvolvidos entre eles, para um grupo e o outro, entre debates, projeções e conversas informais. Assim algumas novas conexões aconteceram e se

desdobram. O que era espontâneo no Coletivo Manada se propôs como forma metodológica de ativações e criações no Fotocuir.



Fotoperformance Banquete ComidaCorpoComida, Praça-Cantina do CECA, UEL 10 de junho de 2014,
Fotografia por Graziela Diez

O que atraiu estas pessoas? Quais são suas inquietações? Os corpos, as dobras, os encontros. Cada um chegou por motivos diversos e com conexões finas ligando-se aos outros. Participantes vindos de universos diferentes, outros contextos e de muitas divergências. Foram encontros que resultaram em debates preciosos, fervorosos, quentes, esclarecedores, lentos, ranhetas, esplendorosos, mornos, instigantes e criativos.

Cada encontro como uma ação independente, ainda que todas estivessem interligadas, assim consideramos desde o início. Ações-criações, quer sejam somente entre os participantes ou performances públicas.

O nome do coletivo de alunos do projeto, “Fotocuir”, remete às linguagens utilizadas e às questões abordadas. Uma forma de dizer dos trabalhos ativando e atingindo o público através da palavra-título do coletivo. Um nome que afeta por si, aponta, indica, diz.

O que movimenta o projeto são as reflexões através das criações em arte. Linguagens híbridas e focos de debates para as proposições. Fotografia, performance, vídeo, áudio, dança, movimentos e textos, meios utilizados e que são atravessados por assuntos como: gênero, sexualidades, corpos abjetos, queer, comidas, casamentos, desejos e normatizações. Surgem então os desejos do grupo para as propostas performáticas. O primeiro: - “Queremos fazer um ritual de casamento”.



Fotoperformance Groselha, Chácara das Amoreiras, Londrina, setembro de 2015, Fotografia por Amanda Figueira

Foi entre debates, conversas, pesquisas, trocas, leituras de textos, filmes, fotos, trabalhos de outros artistas, oficinas, construções e contaminações que foram elaboradas em ideias e transformadas em ações. Nenhuma de forma direta, foram acontecendo nos entres. As provocações vinham de lugares diversos. Surgiram questões nas reuniões, oficinas, vivências e experimentações. Campos férteis para as criações em arte.

Entre produções-referências-transcriações⁹

Os debates iniciaram os processos, textos inflamaram nossas conversas provocando ideias e concepções para as ações propostas. Escolhas sobre as linguagens a serem utilizadas e artistas diversos inspiraram nossas performances.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida, FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, Universidade Federal de Rio Grande - FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Beatriz Rodrigues

⁹ Beatriz Preciado, Marie-Hélène Bourcier, Judith Butler, Karen DeBértolis, Karina Vergara, Margareth Rago, Nomy Lamm, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Susan Sontag, Evgen Bavcar, Nelson Brissac, Regina Melin, Paulo Reis, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Rosângela Rennó, Marcia X, Rodrigo Braga, Berna Reale, Mavi Veloso, Glamour Garcia, Coletivo Manada, Casa Selvática entre outros.

Todas estas contribuições foram fundamentais nas reflexões e construções de nossas ações, enriquecendo debates e abrindo nossas percepções para os novos trabalhos. Vivências, experiências, encontros, perceber-se uns aos outros, afetações, transpassamentos, incômodos e tensões que atingiram os corpos, juntos e separados, com as propostas-criações.

Entre os debates sobre os rituais, as primeiras ideias eram as mais óbvias, mais clichês. Muitos debates foram se formando, calorosos, com diversas abordagens e experiências pessoais. Os corpos foram se abrindo, expondo suas feridas, conhecimentos, dúvidas, desejos e latências e entre idas, vindas e muitas voltas, presenças, ausências, mais encontros, aos poucos as propostas do grupo foram sendo fermentadas.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Christopher Machado

Anorexias, bulimias, cortes, contenções, violências, formas padrões, sexualidades, assédios, estupros e uma infinidade de emoções e sentimentos afloraram destes corpos participantes.

O casamento não seria como o evento tradicional. Procurávamos as relações estabelecidas por estes encontros e uniões, aproximações, afastamentos, amores e o compartilhar dos corpos. Sensações de nossos corpos em contato. Queríamos algo que nos levasse aos sentidos, prazer, gozo, tato, repulsa, olfato, sabores, enjôos, desejos, tesão, tensão, incômodos ... O casamento como ritual de acasalamento, as comidas para os corpos e as almas.

Pensamos em um banquete que tem o seu início com a preparação das comidas. “Banquete comida-corpo-corpo-comida” é o título da performance que foi realizada em diversos locais e situações. Outras produções também foram realizadas e se relacionam com os debates propostos nos trabalhos que se complementam, são parte de um mesmo movimento. Momentos distintos, cada ação é única e em cada uma há peculiaridades do próprio momento. Nenhuma performance aconteceu como a anterior, ainda que com roteiros próximos. Ações surgiram durante as performances e foram introduzidos nas próximas.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Beatriz Rodrigues

Do “Banquete” surgiu a “Oficina de Costurar Salgadinhos”, desdobramento proposto pelo público na Universidade Estadual de Maringá / UEM, enquanto preparávamos nossas comidas antes da performance. Pessoas que passavam pelo calçadão foram se interessando enquanto costurávamos salgadinhos que virariam colares e guirlandas. Perguntavam sobre o que estava sendo feito e logo quiseram ajudar naquela ação e isso foi o impulso para surgir a “Oficina” que aconteceu no Festival Peroba Rosa e depois no Ruído Gesto. A “Oficina de Costurar Salgadinhos” é uma ação que precede o “Banquete”. O público prepara as comidas enquanto se monta de uma delas para depois ser realizado o “Banquete”. Uma ação de pré-produção que foi absorvida como parte da performance que se transformou em ação de longa duração com a participação do público.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Beatriz Rodrigues

Na performance, cada um se transforma em uma comida, escolhida pelos seus gostos e desejos, entre coisas cheirosas e gostosas, uma comida que transforma cada um em um corpo-comida. Os momentos seguintes levam ao momento em que o banquete é finalizado e servido e come-se gostoso, uns aos outros. O ato acontece entre os corpos-comidas, comem-se pelo prazer do sabor desejado, idealizado, no corpo-comida-outra. Em algumas situações o público também é convidado a participar. No momento da ação, abre-se a inscrição para participantes do público que queiram transformar-se em corpos-comidas e participar deste ritual de sabores, desejos e repulsas. Algumas vagas e todos os desejantes participam do ritual.

Esta orgia de corpos causa embaraços, estardalhaços e afetações. São cheiros, sabores, diversidades no cardápio e outros tantos detalhes que afetam a todos, o público e os performers. Depois de um certo tempo, as comidas e corpos vão se misturando e o caos se instalando. Melecas, misturas, cheiros, sabores, as comidas e os corpos se contaminam. Grassando, se espalham. Os relatos falam em escolhas, gozo, risos e nojos. Texturas, fluídos, suores e muitas emoções atravessam estes banquetes.

Entre algumas repercussões uma delas aconteceu na cidade de Rio Grande. Cláudia Paim, artista, professora e Coordenadora do evento Ruído Gesto respondeu, em 2016, a três processos internos dentro da Universidade Federal de Rio Grande – FURG, abertos por diferentes instancias após a apresentação do nosso “Banquete” nos gramados alagados da universidade durante a programação do evento que aconteceu após fortes chuvas na região em 2015. Os incômodos foram grandes e a performance provocou debates em diversas aulas em cursos diferentes como o de Medicina, Biologia e outros. As posições, conversas, postagens na rede e em rede, entre os alunos e professores da instituição, nos fizeram perceber o quanto a proposta importa e afeta a todos. Os processos foram todos resolvidos já que a coordenadora tinha as autorizações para a realização do evento e as apresentações das performances.

Os corpos, suas carnalidades, desejos e repulsas provocam.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Ana Carolina Tavares

Ainda continuo me perguntando, a cada novo encontro que se desdobra: o que cada um veio procurar aqui? O que veio trazer-trocar? Aos poucos, pelas ações, percebo algumas respostas, todas complexas, pelas peles, poros e cicatrizes.

Estes fluxos de produção, meus trabalhos pessoais, os compartilhamentos de produções, os trabalhos com alunos dentro ou fora da academia e meus trabalhos desenvolvidos como pesquisa para o pós-doutorado, todos se entrelaçam e se contaminam. Procuro por conexões compartilhadas entre as produções e as pesquisas.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Cláudio Maciel

As inquietações que me levam aos trabalhos surgem no meu dia a dia, entre meus embates com fantasmas e toda sorte de sentimentos.

A pesquisa em arte tem como principal objetivo a possibilidade da imersão no trabalho, nos exercícios práticos e reflexivos de criação buscando contribuir com a criação de novas ações artísticas e com as reflexões a partir das produções, enfatizando as relações entre os trabalhos realizados e as teorias, conceitos e problematizações que provocam as criações.



Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e Banquete ComidaCorpoCorpoComida FOTOCUIR e público, Festival ruído.gesto ação&performance/2015 CorpoFechado, FURG, Cidade de Rio Grande, RS, outubro de 2015. Fotografia por Christopher Machado

O corpo é sempre lugar de inscrições e, ao mesmo tempo, mediador e lugar de ativações. São embates dos corpos em busca de seus próprios pontos de relações. Movimentos, percepções, ilusões e confrontos. Extrapolar normas, espaços contidos e regras impostas para a conformação de todos. Surgem das necessidades em expandir os corpos, na busca por soltar as amarras que teimam em enferrujar juntas, ligamentos e emoções. O corpo que se posiciona e ocupa espaços ainda necessita de outros movimentos para que olhares, sombras e respirações possam ser absorvidos com tempos distendidos nos fluxos de ações. Desses trabalhos surgem, então, textos e camadas sobrepostas compondo estas ações performáticas. Manifestos transpiram, transfundem e se posicionam.



Zine (detalhe) do Fotocuir 2015 Arte Mauricio Oliveira e Fernanda Magalhães

Entre experiências de ações performáticas compartilhadas, e sempre efêmeras, metodologias e modos de fazer se encontram, no dia a dia, na vida e nas criações em arte. Momentos que se entrecruzam, se potencializam, quer seja nas pesquisas com os alunos, nos coletivos ou em pesquisas pessoais com a participação de outros artistas, de outros campos, com outras linguagens e procedimentos, assim os caminhos vão se abrindo para novas proposições. Modos de fazer e entender arte. Estas são as nossas marcas no mundo.



Fotoperformance Groselha, Chácara das Amoreiras, Londrina, setembro de 2015
Fotografia por Yam Barbosa

Referências

- BAVCAR, Evgen. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: SOUSA, Edson L. A.; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (orgs.) **A Invenção da Vida** – Arte e Psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- BAVCAR, Evgen. **O contra-olhar**. Texto para o projeto “A Expressão Fotográfica e Os Cegos”. Paris/Londrina: 2003, mimeo.
- BAVCAR, Evgen; TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (orgs). **Evgen Bavar: Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BOURCIER, Marie-Hélène. **Les toilettes là où trône le genre**. Disponível em: <<http://www.slate.fr/story/88047/toilettes-genre>>
- BOURCIER, Marie-Hélène. **Cultural translation, politics of disempowerment and the reinvention of queer power and politics**. Disponível em: <http://www.academia.edu/2130394/Cultural_translation_politics_of_disempowerment_and_the_reinvention_of_queer_power_and_politics>
- BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRISSAC, Nelson. Fotografando contra o vento. In: **O Ponto Zero da fotografia – Evgen Bavar**. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo**. 2a ed. 2a reimp. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- CANÇADO, Maura L. **Hospício é Deus – Diário I**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1995**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. São Paulo: ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GURAN, Milton (mediador). **Foto + vídeo + arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

ITAÚ CULTURAL. **A invenção de um mundo**. Coleção da Maison Européene de La Photographie, Paris. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

LAMM, Nomy. **É uma revolução grande e gorda**. Disponível em:

< <http://cafcwb.blogspot.com.br/2009/09/it-big-fat-revolution-nomy-lamm.html> >

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 466 p.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NOVAES, Adauto. Evgen Bavcar – não se vê com os olhos. In: **O Ponto Zero da Fotografia – Evgen Bavcar**. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.

PRECIADO, B. Paul. **Multidões queer: notas para uma política dos “anormais**. Disponível em:

< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100002 >

PRECIADO, B. Paul. Entrevista com Beatriz Preciado. Por Jesús Carrillo. **Cadernos Pagu**, n. 28, Campinas Jan/june 2207. Disponível em:

< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100016 >

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). **Para uma vida não-facista**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

REIS, Paulo R. O. **Arte de vanguarda no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. v. 1. 85 p.

RENNÓ, Rosângela. **Rosangela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. 392 p., 320 ilustr.

RENNÓ, Rosângela. **Menos-valia [leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REVISTA BENJAMIN CONSTANT. Evgen Bavcar: Um olhar além do visível. Rio de Janeiro: n 19, ano 7, agosto de 2001.

ROSA, María Laura. **Legados de libertad.** El arte feminista en la efervescencia democrática. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2014.

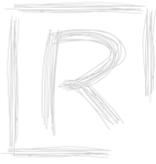
SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



Recebido em 15/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017



PEDAGOGIAS DE PERFORMANCES
habitando a fronteira

PEDAGOGÍAS DE LA PERFORMANCES
habitando la frontera

PEDAGOGIES OF THE PERFORMANCES
inhabiting the border

Adrian Gomez¹

Resumo

A reflexão sobre as relações entre a minha prática (artística e docente) não pode acontecer a partir da descrição dos territórios fragmentados, mas de um único lugar que é o meu corpo, minha mente, meu devir. Eu não posso separar meus espaços como artista e como professor, muito menos se o território da minha prática é a performance. Portanto, a questão relativa ao trânsito de minha própria experiência performática para o trabalho pedagógico, necessariamente, passa por outras perguntas. Como passei de emigrante para imigrante, de territórios geográficos a territórios de sentidos, ideias, peles (de Cuba para Colômbia). Migração do corpo individual ao corpo coletivo, o animal que surge através da manada e seus contágios. Daí o colaborativo e coletivo (a pedagogia é motivada pela necessidade de manada) das manadas de animais também terem pedagogias, e precisamente o que relaciona a performance com o animal é a possibilidade de formar manada (bando).

Palavras-chave: academia, contágio, corpo, pedagogia, performance.

Resumen

La reflexión en cuanto a los enlaces entre mis prácticas (artística y docente) no se puede dar desde la descripción de territorios fragmentados, sino desde un único lugar que es mi cuerpo, mi memoria, mi devenir. No puedo separar mis espacios como artista y como docente, mucho menos si el territorio de mi práctica es el performance. De modo que la pregunta sobre el tránsito de mi propia experiencia performática a la labor pedagógica, necesariamente debe recorrer otras preguntas. Cómo pasé de emigrante a migrante, de territorios geográficos a territorios de sentidos, nociones, pieles (de Cuba a Colombia). Migración del cuerpo individual al colectivo, surgiendo lo animal a través de la manada y sus contagios. De ahí lo colaborativo y colectivo (la pedagogía está motivada por la necesidad de manada) las manadas animales también tienen

¹ Artista cubano con bachillerato artístico en la Escuela Especial de Artes Plásticas “20 de Octubre” C. Habana. Academia de Artes “San Alejandro” C. Habana. Docente del Proyecto Curricular de Artes Plásticas y Visuales en la Facultad de Artes ASAB, en Bogotá-Colombia. Investigador principal del proyecto “Lo interdisciplinario en virtud al ritual”. Director del grupo de investigación “Okan”. Autor de varios ensayos y publicaciones. Ponente en Congreso “Arte y Entorno”, Maestría Arte y Diseño, UNAM México. Fundador y Coordinador del Encuentro Internacional de Artes Relacionales. Fundador, coordinador y curador de la residencia “Habitación” Galería Santa Fé, IDARTES, Bogotá, 2013.

pedagogías, y precisamente lo que relaciona al performance con lo animal es la posibilidad de conformar manada.

Palabras Clave: academina, contagio, cuerpo, performance, pedagogía, ritual.

Abstract

The reflection about the links between my practices (artistic and teaching) is not possible from the description of fragmented territories, but from a single place that is my body, my memory, my becoming. I cannot separate my spaces as an artist and as a teacher, much less if the territory of my practice is performance. So the question about the transit of my own experience performative to the pedagogical work, necessarily must go through others questions. How did I pass from emigrant to migrant, from territories geographical to territories of senses, notions, skins (of Cuba to Colombia). Migration of the body individually to the collective one, emerging the animal through the herd and its contagion. Hence the collaborative and collective (the pedagogy is motivated by the need to herd) animal herds also have pedagogies, and the connection between performance and animal is precisely the possibility of forming herd.

Keywords: academy, body, contagion, pedagogy, performance, ritual.

Experiencia Académica

Para mencionar los espacios académicos que han sido plataforma de una pedagogía de la performance, es necesario primero especificar ciertas categorías que pueden variar de institución a institución y de país a país. En nuestra institución (la Universidad Distrital Francisco José de Caldas) los grupos de investigación son dirigidos por docentes y están adscritos al CIDC (Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad) Estos grupos pueden integrar docentes de diferentes carreras, y en ellos pueden participar estudiantes (también de distintas carreras). A partir de las experiencias llevadas a cabo en los Grupos de Investigación, los (las) estudiantes desarrollan procesos propios constituyendo pequeños colectivos que inscriben como Semilleros de Investigación, espacios para la formación investigativa de los estudiantes, estos Semilleros cuentan con la asesoría de un docente y se mantienen articulados a un Grupo de Investigación, pero a su vez son el espacio autónomo de los estudiantes, donde abordan inquietudes propias y plantean proyectos autónomos, participan en convocatorias y pueden solicitar apoyos a la Universidad. La participación de un estudiante en un Grupo de Investigación o en un Semillero puede ser validada con créditos. Por otro lado, todo programa académico que implique créditos y tenga un horario específico es considerado una asignatura, nuestro plan de estudios incluye asignaturas básicas y obligatorias, de las cuales se desprenden espacios que el estudiante selecciona a su criterio, estos espacios son asignaturas denominadas electivas, y

pueden pertenecer a la disciplina específica de la carrera del (la) estudiante o no, por esos e dividen en intrínsecas (dentro de la disciplina) y extrínsecas (fuera de la disciplina) Para graduarse, el (la) estudiante debe cumplir un porcentaje de créditos en electivas, pero el (ella) decide cuáles inscribe y en qué momento de si carrera.

Como docente en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas llevo años (desde el 2005 hasta la actualidad) indagando modos para llevar la experiencia del performance a la academia, preguntándome por posibles pedagogías desde lo performático. Ha sido un proceso complejo, pues aun en la contemporaneidad el territorio del performance sigue siendo confuso para las instituciones, pero se trata de demostrar que el problema es que se ha interpretado la hibridez como confusión. Realmente el performance implica una hibridez que, más que confundir a la academia, puede aportarle dada su cualidad de enlazar varios campos, por tanto, favorecer la relación creación investigación y los cruces inter y transdisciplinares tan necesarios para la academia actual.

Por mi parte este esfuerzo inicia con la creación del grupo de investigación “Okan” en el 2005, institucionalizado en el Centro de Investigaciones de la Universidad Distrital, grupo dedicado a las relaciones arte ritual, a la práctica y teoría del performance, y a los cruces entre disciplinas asumiendo el cuerpo como eje principal. Desde el primer proyecto de investigación de dicho grupo surgió la electiva extrínseca “Espacios Rituales”, articulada a la asignatura básica Configuración Espacial 1, la cual tiene como problema central el cuerpo, siendo esta asignatura uno de los espacios iniciales desde los que trabajé el performance en la academia. La electiva “Espacios Rituales” mutó hasta convertirse en la electiva “Cuerpo”, nombre que mantiene en la actualidad.

Durante este proceso he transitado espacios académicos que han implicado prácticas performáticas, tales como el “Seminario Ensamble de Creación” y electiva “Cuerpo y Performance”, siendo esta última la que más coherentemente cumple con el rol de ser un espacio académico realmente dedicado al performance. Pero también se desprende del Grupo de Investigación Okan el Semillero “Geografías Corporales”, espacio específico para las prácticas propuestas por estudiantes, quienes no dejan de tener un lugar activo en el grupo de investigación. De manera que los análisis de este texto se sustentan en los espacios académicos

citados, abordando en primera instancia las nociones básicas que los apuntalan conceptual y pedagógicamente, tanto en la teoría como en los ejercicios prácticos que en ellos realizo.

Principios de partida para las propuestas pedagógicas

Me interesa la performance como lugar donde el cuerpo se reconoce y reconoce a los demás cuerpos, como experiencia donde descubrir y crear se unen en una investigación-creación que evita las mediaciones huyendo de la representación para habitar el devenir. Desde una resistencia ante las categorías codificadoras instauradas desde un poder hegemónico que obvia las especificidades. La performance como puente necesario para posibilitar diálogos y relaciones inter-corporales, inter-territoriales.

Para el proceso de configuración de un proyecto (proceso que traslado desde mi experiencia hacia el programa académico, pues desde qué otra experiencia podría hablar sino es desde la mía) considero indispensable la determinación de un territorio desde nociones bases: El cuerpo como lugar y zona intermedia. La acción y la performance como experiencias de investigación-creación. Los devenires como sustrato. Lo animal como carácter. Las ritualidades como pulmones. Los esquemas de representación como límites a quebrar. La emigración como condición, y la migración como constante. Recorridos y desplazamientos como vida. La frontera (Devenida de mi condición en tanto migrante) como el territorio que inscribe a todos los anteriores, pues el performance es frontera, el cuerpo es frontera, y la frontera es el intersticio, la frontera no es solo un límite, es un lugar que vincula otros lugares.

Como dije anteriormente me es imposible separar los principios presentes en mi práctica artística de aquellos que constituyen mi práctica pedagógica, sobre todo porque acudo al performance como alivio de las fragmentaciones. De modo que parto de tres instancias constantes en mi práctica performática, para llevarlas a varios niveles de existencia, conceptual, teórica, metodológica, pedagógica, pero sobre todo para llevarla de la experiencia individual (Mía) a la experiencia colectiva (grupo de clase). Estas tres instancias emulan un cambio de pieles, y son:

- 1- Morir. Estado solitario (Muerte de un cuerpo codificado y cosificado). Muere la piel vieja y con ella la identidad, pues toda creación implica destrucción, y todo ritual, como todo performance, comienza en la muerte. Primero es necesario morir, para nacer en el ritual,

en el performance, en la creación. Debe morir el tiempo, el espacio, el pasado, el prejuicio, el esquema, el miedo, la identidad, el nombre, el rol, el individuo codificado.

- 2- Mutar. Estado transitorio (Tránsito de una piel a la otra). Puede llevarse a cabo al interior de un capullo o con el cuerpo tendido. *El animal entra primero en un período de reposo antes de proceder a la muda.* El ser acostado aparece como una relación espacial que permite al cuerpo reconocer un lugar habitándolo, los modos de relación resurgen en una alteración de la percepción y el contacto, la escucha, las vibraciones. Acostarse es una investigación experiencial, es intervención y también proceso. El cuerpo se carga de huellas y rastros, se aprende mucho de un sitio solamente acostándose en él. En este estado transitorio comienza un enlace a la zona intermedia, donde trascendemos del cuerpo solo a la sensación compartida con lo que nos rodea. Nace así una noción fundamental: La Frontera como vínculo.
- 3- Nacer, o renacer. Estado Colectivo (Apertura a una zona intermedia, cuerpo colectivo, espacio relacional). El cuerpo despierta, se para en la frontera y desde ahí observa, luego penetra con su mirada la misma frontera y descubre en ella un universo que permanece más allá del límite. *Cuando emerge, la nueva cutícula es blanda y de color pálido y el sujeto es llamado teneral.* Al despertar en la nueva piel, el cuerpo ya no es solo, es un cuerpo colectivo, conformado por la afectación de los demás cuerpos.

Para seguir estas etapas la metáfora a utilizar en el método es pensar la entrada al performance como una inmersión bajo el agua, un agua que está, aunque no se ve. Se requiere una preparación, sostener la respiración, sumergirse en esa otra dimensión. Ya dentro es necesario abrir los ojos, y después respirar bajo el agua, habitar esa otra dimensión y hacerla nuestra. Renacer en ella. Solo volvemos a la “superficie” terminado el performance. Por supuesto que eso requiere un profundo trabajo interno y externo.

Hay un concepto que es también básico en mi práctica pedagógica, el Punto Cero, y su relación con el espacio a través de la zona intermedia. De lo que deriva un ejercicio transversal a los talleres descritos en este texto.

Punto cero y espacio como extensión

Ha sido para mí un principio constante complementar pensamiento y acción, concepto y práctica, llevando a vivencias y experiencias las nociones e ideas sugeridas, un ejemplo es la

manera en que se ha articulado a lo vivencial la idea del Punto Cero y del Espacio como Extensión. Esta idea se toma del libro “Arte Efímero y Espacio Estético”, en este libro se presentan las concepciones de espacio desde dos perspectivas. La primera es desde el Punto Cero, que implica la percepción del espacio desde la subjetividad propia, este es el espacio emocional, la manera en que cada persona siente el espacio y lo representa según sus sentimientos, su memoria, recuerdos, extrañeza. Pero el Punto Cero no se restringe a lo emocional pues también hay una percepción del espacio desde el lugar específico que un cuerpo ocupa en él, lugar que implicará una perspectiva diferente según cada cuerpo. El “desde donde” también refiere a lo político, a lo epistemológico, lo geográfico, cultural, sexual etc. En este sentido, desde el Punto Cero, cada espacio será diferente para cada cuerpo. El Punto Cero no es estático, se traslada en el espacio y el tiempo, y cada movimiento implicará una variación del mismo espacio, diversos espacios en uno.

Ejercicio

El Punto Cero se identifica con una postura corporal, en esta postura todo se asume “ligeramente”, pues se trata de una posición de comodidad propia, es un espacio de seguridad y confianza.

Características de la postura Punto cero: Se requiere estar parado, pies ligeramente paralelos, ligeramente al ancho de los hombros, líneas de los hombros ligeramente paralelas al piso, brazos caídos a los lados del cuerpo, sueltos desde los hombros, no se tiene control sobre los brazos (la relajación de los brazos se debe a que el punto cero es una posición de confianza, no es necesario defenderse ni atacar) respiración lenta pero profunda, que viaja del pecho al vientre y de regreso, cada vez que se respira se fortalece la fuerza de gravedad, la cual atraviesa el cuerpo por el centro, penetrando desde la cabeza hasta llegar al punto medio entre los pies y profundizar el suelo. Esta posición llega a un punto de comodidad tal que puede ser conservada durante largo tiempo.

Pasar del punto cero a la zona intermedia que nos conecta con el espacio como extensión: El primer paso a la zona intermedia está en la mirada, los ojos están relajados, entreabiertos (nunca cerrados), el reto es siempre intentar ver detrás del último elemento que esté al alcance de nuestra mirada, entonces surge una neblina, los ojos no deben enfocar a ningún punto específico, con este desenfoque lo que finalmente logramos es captar la totalidad del espacio, ampliar el

espectro de la visión, una expansión de la panorámica, hasta que logremos captar incluso aquello que no estamos observando directamente, lo que está también a nuestro lado. Este tránsito a la zona intermedia se complementa con la apertura de la escucha, donde intentamos ser parte de lo que escuchamos y no perder el contexto de lo sonoro, constituido por lo evidente y por lo muy sutil.

Zona intermedia (Z.I.): Estando en la zona intermedia los cuerpos se siguen mutuamente, los movimientos se hacen conjuntos, los diferentes cuerpos individuales devienen cuerpo colectivo, cuerpo relacional.

La postura corporal del punto cero y la relación sensorial con la Z.I. no se ejecutan solo en los ejercicios preparatorios, sino que se aplican a los performances que ejecutan los participantes, además de que se referencian en performances y acciones corporales de otros artistas, en la mirada y actitud corporal de artistas desde Marina Abramovic (Belgrado, Yugoslavia) hasta María Teresa Hincapié (Colombia). Asumo la pedagogía como la necesidad de aliviar la fragmentación académica, y el anteponerse al uso del cuerpo como un medio (algo muy presente en los sistemas educativos) El performance posibilita una pedagogía que busca crear mapas y no repetir calcos, permite re-enlazar lo fragmentado, tejerlo, validar el cuerpo como lugar de enunciación y no como medio, crear rutas y líneas de fuga a través de devenires que cuestionan la representación en virtud del valor de la singularidad de cada realidad en sí.

El lugar del performance en el campo académico es más que necesario, pues desde su naturaleza propone nociones requeridas en la academia contemporánea, son estas nociones las que sustentan mi trabajo pedagógico y lo enlazan a mi práctica artística. A continuación, mencionaré algunas de estas nociones (las cuales además implican la metodología de trabajo que llevo a cabo en los programas, a través de la intuición, la relación con el espacio, las conexiones entre conocimiento y experiencia, lo ritual, lo relacional) a modo de generalidades, que son plataforma de la relación performance – pedagogía.

El Performance como aquel campo donde el cuerpo es lugar de enunciación

Uno de los retos fundamentales de la Academia es que cada estudiante logre posicionarse como cuerpo pensante y actuante ante su contexto, desde una experiencia personal que le permita enunciarse con voz propia, desde su identidad, no incorporando discursos ajenos de manera

superficial y forzada, sino corporeizando el conocimiento, y descubriendo la capacidad de plantear miradas y juicios críticos sobre la realidad. En este sentido, para quienes hemos vivido la experiencia del performance, nos resulta claro que dicha práctica es en sí la búsqueda de un autoreconocimiento y una conquista del cuerpo como lugar de enunciación, sobre todo si no asumimos el Performance solo como producto, sino como proceso, modo de reconocimiento de la realidad. De modo que no necesariamente una pedagogía de la performance tiene que implicar la formación de artistas performers, sino que puede abrirse como sensibilización para fomentar modos de relación con la vida misma, sea que nos dediquemos a la producción de performance en tanto obra o no. Desde esta perspectiva el performance, como sensibilización y no como producto, se hace necesario en la formación académica contemporánea.

Performance e investigación (El performance como investigación vivencial)

En cuanto a la noción de Performance parto de la diferenciación entre el “Ver Como” y el “Hacer”². En el primer caso me refiero a la asimilación de cualquier realidad como un performance, más allá de que tras la misma exista la conciencia de producir un performance, desde este criterio yo podría ver todo suceso como un performance, analizar o estudiar distintas realidades, rituales, sociales, políticas, desde una perspectiva transdisciplinar que se sustente en categorías propias de lo performático, entendido como acto significativo enunciado desde el cuerpo y en comunión con un espacio, donde los sentidos se hibridan entre lo convergente y lo divergente, lo lógico y lo ilógico, el ser y el estar, lo presente y lo ausente, lo real y lo irreal, la metáfora y la vivencia, la presentación y la representación, en fin desde y a través del devenir rizomático de existencias y desdoblamientos. El segundo caso (el “Hacer”) refiere al campo de producción consciente, generalmente inscrito en la noción de performance en tanto Obra o producto artístico.

Enlazando ambas nociones, y teniendo en cuenta los Estudios de la Performance abordados por Richard Schechner (2006) y abordados en su texto “Performance Studies-An Introduction” asumo la práctica performática no solo como producción sino como modo de conocer la realidad, por tanto práctica investigativa dada en la misma praxis vivencial. En este sentido, a través del performance como ejercicio de reconocimiento más que como obra o

² Basado en los estudios de Richard Schechner (2006).

producción a ser mostrada, se puede reconocer un contexto y su campo de relaciones. Realizar un performance asumido como experiencia de diálogo relacional, intercorporal e interespacial, es un proceso de investigación que permite indagar interactivamente el contexto, estudiar sus modos de relación, maneras de habitar el espacio y estados corporales, casi que un estudio de campo accional. Esto lo he experimentado en procesos performáticos realizados en mi práctica artística y pedagógica, donde a través del mismo performance hemos reconocido situaciones corporales propias y ajenas, así como dinámicas cotidianas dadas en espacios urbanos, como es el caso de zonas en el Centro de Bogotá circundantes a nuestra Facultad de Artes. Después de dichos procesos performáticos relacionales hemos podido dejar vestigios, cartografías, bitácoras, textos analíticos, y otros insumos que son base para estudios de contexto y reflexiones teóricas. Estas experiencias nos han demostrado el aporte del Performance (en tanto modo de reconocimiento) a una de las funciones esenciales de la Universidad, la Investigación, sobre todo desde una perspectiva contemporánea y en coherencia con el campo del arte. De manera que lo performático debería tener un lugar pedagógico, no solamente especializado en la performance como producción artística, sino como proceso de reconocimiento que aporte elementos para ser desarrollados posteriormente en diversos lenguajes.

El performance debería tener un lugar básico en el currículo de cualquier carrera artística, sin limitarse a especialidades determinadas. Pues, más allá de ciertas técnicas, el performance, como ejercicio sensible, permite el reconocimiento del cuerpo propio así como de la relación de este con otros cuerpos y espacios, y esto es algo fundamental en cualquier disciplina artística, pues todas implican la relación de un cuerpo y un espacio. Esto no significa la disolución de performance, lo que se propone es que tenga dos modos de existir en un currículo de artes, como sensibilización básica (que implica investigación sensible) y como línea a profundizar para quien así lo desee.

Conocimiento y experiencia en el performance. Teoría y práctica

Una búsqueda determinante de la academia contemporánea es la relación entre conocimiento y experiencia, esto desde la necesidad de trascender la noción de conocimiento clásica que sacraliza la teoría y condena la experiencia. Y aquí el performance tiene mucho que aportar pedagógicamente, pues en esta práctica el conocimiento es experiencia y en la experiencia se demuestra, experiencia vivencial. El conocimiento se destila de la realidad, pues

la teoría y la práctica no están separadas, conviven en un armónico equilibrio en el que la existencia de una garantiza la otra

Estamos acostumbrados a dividir nuestra vida en las dos esferas de la actividad práctica y la teórica y al hacer esta división fácilmente olvidamos que existe, junto a las dos, otra capa más baja. El hombre primitivo no es víctima de tal olvido; sus pensamientos y sus sentimientos continúan encauzados en este estrato original. Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica, es simpatética (CASSIRER, 2003, p.127)

Como también lo es el Performance. El arte, la creación, el performance, son actos que se viven, no se alcanzan solo teorizándolos, no hay conocimiento sin experiencia y lo contrario podría ser también cierto.

Sobre la intuición (Una constante en el proceso de aprendizaje y práctica)

Impulsada por el sentimiento, la intuición es el puente entre lo real y lo posible, y en este puente entre lo que es y lo que puede ser se ubica el pensamiento humano, diferenciándose así, por un lado, de otras formas de vida elementales que están sumergidas en lo real estando ausente lo posible, y, por otro lado, de la divinidad que hace real lo posible desde el momento en que lo sueña. La intuición plantea entonces una conexión que intenta (subrayo el intentar) despojarse de prejuicios, concepciones instauradas, discursos ajenos. Hay una información que fluye desde un inconsciente colectivo, de donde surgen primeras respuestas, y el fluido de esta información puede liberarse a través de la práctica del performance.

El acto intuitivo (uno de los motores fundamentales en el modo de conocimiento que caracteriza al performance) es una forma de conocimiento que contiene todo lo necesario para recorrer un infinito camino analítico, una sabiduría derivada del diálogo abierto con el entorno, intuir es escucharnos y escuchar la enunciación sin voz de aquello que nos proponemos descubrir. Podríamos decir que no hay conocimiento desprovisto de intuición, dado que dichas nociones habitan en ese espacio intermedio entre lo actual y lo posible, lo real y lo ideal, puesto que pertenecen al pensamiento simbólico y, por tanto, en ellos conviven el ser y el sentido. Claro que el proceso de profundización académico reclama llevar lo intuitivo a construcción conceptual, pues, como citaría Cassirer (2003, p. 91) acudiendo a Kant: “Conceptos sin intuiciones son vacíos; intuiciones sin conceptos son ciegas”. Esta relación intuición-conceptualización es fundamental para el performance, pero además está presente no solo en

otros campos del conocimiento pertenecientes al arte, sino también en aquellos procesos determinados por lo científico (aquí retomamos la relación dialéctica entre teoría y práctica):

Los hechos de la ciencia implican siempre un elemento teórico, lo que quiere decir un elemento simbólico. Muchos, sino la mayoría de los hechos científicos que han cambiado todo el curso de la historia de las ciencias, fueron hipotéticos antes de llegar a ser observables (CASSIRER, 2003, p. 94)

Y en lo hipotético hay implícito un mayor o menor grado de intuición según sea el caso. Por empatías como esta es que el performance, en su devenir, ha dialogado con procesos de las ciencias sociales y con algunas prácticas científicas y tecnológicas, lo cual da más luces en cuanto a los aportes del performance a la academia, en tanto, creación, investigación y conocimiento.

El performance como relación cuerpo-espacio

La posición que ocupa un cuerpo en el espacio se constituye en postura política ante la realidad. Se identifica entonces la “Postura” con la condición propia. Partiendo de la preocupación de que, desde lo hegemónico, el ser se reduzca a condición biológica. En este sentido, lo cultural podría reivindicar al ser o desplazarlo. Se requiere entonces tomar posición como personas activas, creadoras y legitimadoras de sentidos, canalizadores de lo cultural, en esto la academia tiene una misión social innegable y es aquí que requiere de los aportes pedagógicos de la performance, en su cualidad de despertar a los cuerpos ante su entorno.

El performance es, de entrada, tomar posición, corporal e ideológica (que, para mí, son finalmente la misma cosa) lo cual constituye el sentido mismo de la Academia. Una pedagogía de la performance favorece esta toma de posición enlazando el “Estar” y el “Ser”. Desde este principio una posición del cuerpo es además una enunciación desde una existencia, por tanto un planteamiento ideológico. El “Estar” no se queda entonces como un estado transitorio del cuerpo en un lugar, sino que deviene “ser”, modo de existir y por tanto de pensar. En ese sentido el cambio implica una atemporalidad, no “Estar” acostado, “Ser” acostado, no “Estar” desnudo “Ser” desnudo. El “Ser” implica una decisión también de sentido, que permanecerá más allá de un estado corporal específico. Yo “Soy” antes y después del Performance. El “Ser” entonces, no es una posición corporal pasajera, es un modo de existir que se determina a partir de una decisión política. Este enlace “Estar” y “Ser”, implica un valioso aporte a la academia, pues precisamente uno de los propósitos del espacio académico es intentar que los cuerpos que lo transitan no se

limiten a un “Estar” meramente físico y casi flotante, sino que impliquen su “Ser” como indicio necesario para llegar a la apuesta crucial, el planteamiento de un proyecto desde un lugar propio de enunciación.

Al enlazar el “Estar” y el “Ser” se teje otra relación con el Ritual. Relación que se afianza en la noción de devenir la cual es un eje fundamental para entender el Performance en su enunciación, dado que es la noción que suplanta a la de representación. En el performance no se representa, se deviene, proyectándose, desde las multiplicidades que nos configuran. Devenimos en estados de “Ser”, modos de existencia, devenimos en objeto, espacio, situación, paz, violencia, género, finalmente devenimos zona intermedia en la que cuerpo y espacio se hibridan, pero también se hibridan entre sí los cuerpos que comparten un espacio.

El performance como formación política

Se evidencia una dimensión política en el Performance centrada precisamente en una relación de fuerzas, fuerzas que en un principio son corporales y espaciales, pero que finalmente terminan por ser sociales, implicadas por los individuos y sus diálogos. Me gusta pensar en el performance como un espacio de tensión, en el que el acto creativo se da en ese intersticio que posibilita dicha tensión, entre cuerpos, entre miradas, entre espacios.

El performance se presenta como opción de hacer resistencia a dos tendencias del poder político dominante, la domesticación del cuerpo y la homogeneización de la sociedad. A través de ciertas domesticaciones del cuerpo y del comportamiento, los poderes establecen un control corporal restringiendo a los individuos a su dimensión de sujetos y asumiéndolos como medios, el performance enfrenta estos poderes y controles, de modo que enriquece la academia estremeciéndola desde el interior, pero además, por lo inevitable de su propia naturaleza, aporta a una función propia de la Academia, la formación política.

Performance como ritual relacional

En los talleres de la academia asumo al performance desde su dimensión ritual, relacional, activadora, como diálogo entre sujetos y espacios, vivencia en sí, experiencia íntima y colectiva, manera de reconocerse a uno mismo y al otro, así como a los espacios, posibilidad de atravesar el muro que separa al espectador del artista, supresión del espectador y nacimiento de

un ser activo, participante. Pero no desde esa idea de un ritual ensimismado que confunde el retorno del rito con la regresión freudiana; que mutila la posibilidad expansiva del mapa creativo para limitarlo al calco modelo preestablecido, atado a un esquema de la emoción, del espíritu; confunde el mapa con el calco.

No en vano afirma Deleuze (2008, p. 19) que el mapa es un asunto de performance que acciona sobre la realidad. La dimensión ritual a la que me refiero alude al rito colectivo, como participación grupal (lo cual es además pertinente para un taller colectivo, que es la estructura común en la academia, la de los grupos) fenómeno de contagio, relacional, activador, tejido de diferencias, diálogo entre sujetos y espacios, vivencia en sí.

Experiencia sustentada, no en fantasmas que nadie ve, sino en realidades que todos comparten (cada cual a su manera), experiencia íntima y colectiva (el chamán no confunde su espacio íntimo para luchar contra sus demonios con el espacio de la comunidad, el chamán es ante todo un médium, si Joseph Beuys (1921-1986) se posicionaba como un chamán era por ser un mediador social y no un sanador de sí mismo, tribal (el tótem fundamental es la tribu).

Un espacio ritual es un intersticio en el que la otredad deviene mismidad, es la frontera entre lo individual y lo grupal, por tanto un híbrido de ambos, es un territorio de territorios y no una isla, un nexos, un tratado, y todo esto ¿no define precisamente un espacio político? Ahora bien, cuando hablamos de que el arte es ritual, de que lo ritual es político, asumimos un cambio del "es", por un "deviene", nos referimos a devenires, devenir arte-ritual, devenir ritual-política, devenir performance-ritual, devenir performance-política.

Para fundamentar la idea del retorno del carácter ritual en la época contemporánea como modo de transitar de lo individual a lo colectivo (muy en relación al performance) me apoyo en el libro "El Instante eterno (El Retorno de lo Trágico en las sociedades posmodernas)" de Michel Maffesoli (2001). Siguiendo la línea del texto de Maffesoli, diríamos que en la superación de lo personal es esencial el rito pues este hace pasar del sí individual al sí comunitario, poniendo en cortocircuito el tiempo lineal, el ritmo redinamiza la presencia del mundo. Repetir hace entrar en un tiempo mítico. El rito cotidiano introduce a un no-tiempo: el de la comunidad. La repetición ritual dada en la rutina cotidiana es una manera de vivir el retorno del mito. Partiendo del tiempo eterno de la duración efímera que pertenece al rito llega el autor al tiempo suspendido que repite el deseo de la vida como "obra de arte total". Es por esto que el *Grupo de Investigación Okan* apropia ritos y rituales como territorios de relación y de conjunción colectiva. Es por esto

también que una metodología valiosa para las pedagogías de performance, que por mi parte he llevado a cabo, es la relación con las ritualidades. En varias ocasiones el taller mismo deviene espacio ritual, esto, lógicamente, se hizo evidente en las metodologías de la electiva “Espacios Rituales”

Antecedentes

La primera versión de la electiva “Espacios Rituales” se llevó a cabo con la colaboración del maestro Carlos Araque³. En el caso de esta experiencia el motor impulsor era la improvisación motivada por la ritualidad de actos viscerales. En los ejercicios que desarrollamos, ante una situación, o una pregunta determinada de carácter mítico y ritual, se plantea una respuesta individual y luego colectiva fundiendo las nociones en una suerte de híbrido, estableciendo miradas que luego se extienden en forma de acciones en las que las disciplinas desaparecen como entes separados para metamorfosearse en un acto ritual. Estas dinámicas plantean establecer la acción como comunicación unificada no disciplinar, poniendo en práctica compartida conceptos comunes a todos los lenguajes creativos: ritmo, equilibrio, imagen, composición, dirección, espacialidad. Desarrollando las relaciones espaciales: sujeto-objeto- espacio- ritmo- posición- movimientos. Tomando como provocación nociones compartidas y atemporales, reinterpretadas y reactualizadas. Se parte de nociones compartidas, tales como: nacimiento, curación, mitos de creación, entre otras.

Trabajar con Carlos Araque fue una experiencia especial, la manera en que Araque asume lo escénico dialoga con lo performático y el campo de la acción al implicarse en una ritualidad que hace del acto corporal un suceso que trasciende lo representacional para llegar a un desdoblamiento desde lo interno, lo espiritual, un encuentro con uno mismo y con el otro; un rompimiento de los esquemas de comportamiento y de pensamiento que deriva en una catarsis en la que se identifican los individuos, pertenezcan al mundo escénico o no. Y es que en estos ejercicios participaban estudiantes de diferentes disciplinas sin que lo disciplinar implicara una frontera irrompible.

³ Profesor del Proyecto Curricular de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Investigador y creador con formación en antropología, dedicado a las relaciones entre escena y ritualidad. Indaga temas como el Carnaval, la voz, la vida y la muerte.

Fue a partir de esta primera experiencia de la electiva que se comenzó a establecer como metodología de trabajo la necesidad de abordar el cuerpo despojándolo de prejuicios e ideas previas, para reencontrarse con él como lugar de enunciación. Desde un necesario Punto Cero, que luego se traslada a una Zona Intermedia (Z.I.) de relación. En la electiva se propusieron, además, ideas específicas a partir de las cuales se establecían análisis conceptuales, míticos y culturales, unidos a la indagación del grupo investigativo (Okan) Se practicaron ejercicios exploratorios corporales y visuales, y se plantearon propuestas creativas interdisciplinarias. Estas ideas fueron: Círculo. Máscara. Cuerpo y territorio.

Desde que comenzó a funcionar la electiva se mantuvo como metodología explorar las ideas propuestas a través de acciones como ejercicios en los que la experimentación y la improvisación llevaban a cada participante a la vivencia de una experiencia real, la organización de estas vivencias conformaría posteriormente el performance a presentar. Los primeros Performances se presentaron en el 2006, muy enlazado en aquel momento a la naturaleza del ritual, y siguiendo ciertas etapas que se mantenían en los ejercicios y en las presentaciones, pues desde un comienzo se ~~asumió que el performance era producción y también práctica de reconocimiento.~~ Estas etapas tenían como comienzo la **muerte** (ritual o metafórica) para entonces pasar al **nacer**, el **descubrir**, la **cacería**, la **curación**, convertidos estos en experiencias vivenciales más que en descripciones culturales.

Se contaba con una base fundamental soportada en las nociones ya citadas entendidas como bloques de sucesos, pero en gran medida influían las reacciones que los actuantes tuvieran en el momento mismo de la acción. Estas nociones se han indagado no solo como etapas míticas y rituales sino además como niveles que definen una acción performática. En este sentido abordaré dichas nociones tanto para explicar de qué manera se han asumido desde las presentaciones como para fundamentar desde ellas la idea de performance y acción. Recordemos que, como dije anteriormente, hay tres etapas que se mantienen transversalmente en las experiencias aquí contadas.

El Capullo. Correspondiente a las etapas primera y segunda: Morir (estado solitario) y Mutar (estado Transitorio). Tránsito de una piel a otra.

Descripción de la práctica: Los participantes (estudiantes) se envuelven en plástico o tela elástica mientras sus cuerpos están en posición fetal, conservan esta postura totalmente envueltos y en ese tiempo preparan su cuerpo en soledad y compresión.

Esta relación muerte-nacimiento se trabajó a partir del capullo, para después vincular dos acciones contrarias, la contracción en un primer momento (el del capullo) y en un segundo momento la extensión (el nacimiento). Asumiendo el retorno individual al origen como la posibilidad de renovar dicha existencia individual, tal como se asume en los rituales de iniciación en diversas latitudes, puntualmente, y desde mi experiencia, los que he conocido en tradiciones de origen afro (Yorubá). Esto se sustenta en concepciones como las que propone Mircea Eliade (1907-1986) en libros como “Mito y Realidad” (1992) Y “lo Sagrado y lo Profano” (1985).

Envolver los cuerpos con un material plástico flexible, adherible, unificaba el embalsamamiento y el capullo, la quietud del cadáver con el recogimiento del feto. Es un capullo que no surge de la nada, no hay matriz pura, (nunca podría haber una), es un capullo plástico, cuerpo-producto, feto-consumo, capullo fabricado, artificial, social, pero siempre capullo que vuelve al útero, para posibilitar una iniciación al cuerpo que de él surgirá, de la misma manera que en todos los ritos iniciáticos implican un regressus ad uterum, retorno a la matriz, como preparación a un nuevo nacimiento, místico, espiritual. Este envolver el cuerpo surge de los ejercicios realizados en la electiva Espacios Rituales, (como se explicó anteriormente, todo acto retomado parte de lo experimentado en la electiva). Envolver el cuerpo implica un reto a la capacidad corporal y mental de estar con uno mismo, enfrentar la soledad, contraerse, comprimirse, respirar menos, pero al mismo tiempo intentar encontrar la comodidad, el resguardo, la protección y, sobre todo, pensar, conectarse con uno mismo, acudiendo a una respiración embrionaria propia de un feto. Este primer momento de encierro es además una preparación para el performance. Hay que tener en cuenta que el presupuesto siempre ha sido asumir las nociones experimentándolas de alguna manera, como vivencias no puramente representacionales.

Nacimiento. Corresponde a la tercera etapa:

Descripción de la práctica: Pasado un tiempo de resistir la limitación de espacio y aire los cuerpos comienzan su expansión, rompiendo el capullo, en un nacimiento que enlaza metáfora y experiencia real, símbolo y necesidad, se nace a lo sensorial pero también al performance.

Siempre hay algo de violencia en el performance, esta violencia está dada fundamentalmente por una irrupción de lo privado en lo público, una agresión a los sentidos, no importa si la acción está motivada por un sentido pacífico o de reconciliación, la vía para llegar allí es a través de violentar procesos relacionales y comunicativos. Se asiste a la revelación de un sujeto, a una presencialidad corporal y psicológica que atraviesa la pared que pondría a salvo al espectador, sacudiéndolo y obligándolo a observar algo que no ha sido consensuado. Es siempre una fuerte experiencia enfrentarse a un cuerpo vivo que altera las estructuras y normatizaciones sociales y cotidianas, el espectador se siente expuesto a un peligro que no se experimenta frente a un objeto inanimado, hay una cierta amenaza dada por la incertidumbre de lo que pueda suceder. Una vivencia propia se desnuda en público y este responde con una cierta extrañeza, una contradictoria emoción que vincula la atracción y el rechazo, la otredad que nos atrae pues algo nuestro descubrimos en ella, la curiosidad está en duelo con la protección del espacio individual. Este desnudarse, arrancándose la piel-armadura-ropaje-identidad, que nos protege cada día ante los otros, es un nacer ¿Existe acaso momento más íntimo, más propio que el nacer? Nacimiento biológico, nacimiento de facetas, de rostros, de temores, de recuerdos. Se presenta entonces una doble percepción de este nacimiento, el espectador siente que ver la acción del otro es como participar de un voyerismo compartido, aceptado, legal, en el que el otro no es víctima de agresión sino que la agresión se camufla y penetra todos los cuerpos aunque no sea aceptada, el espectador siente que ese sujeto está naciendo en su acción (sea representativa o no). Nace ante el espectador un ser visceral o simbólico, otro que se presenta como espejo. Para quien asume la acción se vive un nacimiento, no solo de su propio ser en un desdoblamiento, en un descubrimiento de vivencias internas y emociones ocultas o desconocidas, sino que ante sus ojos nace también un nuevo espacio, una dimensión diferente y un espectador para él desconocido.

El descubrir y descubrirnos. Tercera etapa (Paso a una zona intermedia):

Descripción de la práctica: Después de liberarse del capullo, los estudiantes comienzan un reconocimiento corporal del espacio y de los otros cuerpos, como si realmente nacieran a una realidad desconocida, accionalmente la relación con los otros cuerpos se basa en la búsqueda de una zona intermedia que lleva de los cuerpos individuales a un cuerpo colectivo, un espejo, no como imitación, sino como intersticio.

Entrar en contacto con una realidad por primera vez hace que esta comience a existir en el instante en que entra en nuestro campo sensorial, antes era la nada. El tacto, el olfato, el oído y la vista dan vida a lo que nos rodea. Descubriendo estas sensaciones conocemos nuestros sentidos, el descubrimiento es mutuo, lo externo y lo interno, un rompimiento de los sistemas tradicionales de comunicación. Es desde este punto que los actuantes asumen el nacimiento y la relación con el espacio, de manera que cuando mis dedos rozan otro cuerpo, no solo estoy acariciando otra superficie sino que a la vez estoy tocando mi propia piel, de manera que a través del otro percibo y entiendo mi estructura. El individuo se construye en referencia al otro como imagen de sí, espejo, alteridad. “El Hombre”, dice en efecto Marx, “comienza por reflejarse en otro hombre como en un espejo [...]”⁴ (BERNARD, 1994, p. 53).

Esa imagen que el espejo-otro devuelve, unifica el cuerpo que desde su interior el sujeto percibe como fragmentado, lo cual es tranquilizador pero al mismo tiempo enajenante. Así se constituye el Yo como otro yo imaginario, el Yo que a su vez es Otro. “¿No son los ojos de los demás, para cada uno de nosotros, otros tantos espejos que reflejan nuestro cuerpo?” (BERNARD, 1994, p. 147)

El yo-colectivo. Tercera etapa. Cuerpo colectivo:

El performance entonces es tan interno como externo, tan íntimo como público, primero porque lo rige el cuerpo que es la realidad que en sí da existencia a estas ambivalencias. El cuerpo es ambivalente por esencia y en su naturaleza biológica, psíquica y metafórica. El cuerpo es la unión de dualidades muerte-vida, femenino-masculino, materia-espíritu, y está constituido por varias dimensiones matéricas, simbólicas, culturales, políticas, religiosas etc. El cuerpo es varios cuerpos, sin dejar de ser uno. Pero además este cuerpo se presenta como único y común,

⁴ Citado de “Kinesthésie et image visuelle du corps propre”, *Enfance*, n 3-4 mayo-octubre de 1959. Pág. 260.

como presentación de sí mismo y como imagen universal, metáfora viva, imago mundi. Aquí el cuerpo cumple con el concepto que define al pensamiento místico, según el cual en una gota de agua está contenido todo el universo.

Es por esta mirada del performance como espacio en el que el cuerpo es propio y colectivo, que los actuantes (estudiantes) asumían una sensación del todo a partir del nacimiento, se busca también aquí la unidad que desde un comienzo de este texto se ha explicado, y esta unidad la posibilita el performance, por su carácter interdisciplinario y su capacidad de enlazar sentidos y realidades. El nacimiento nos ofrece esta experiencia oceánica, el bebé en su primera etapa, al entrar en contacto con el mundo, se funde en él, no encuentra diferencia entre su cuerpo y el de los demás, todo es un mismo espacio, todo es espacio, el niño inicia su experiencia de mundo inmerso en un sincretismo total, su cuerpo es siempre un cuerpo en relación, estas nociones se complementan con los planteamientos de Michel Bernard (1994, p.52-54) en su libro “El Cuerpo. Un fenómeno ambivalente” específicamente el capítulo “La emoción como función tónica.

Siguiendo este sentido es que el reconocimiento de los actuantes llega al cuerpo del otro, sin que nada sea realidad aparte, asumiendo un paralelo entre este proceso del sujeto individual y el ser social, donde el estadio primitivo de la civilización se corresponde con la etapa de bebé del individuo: “Lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica sino su sentimiento general de la vida” (CASSIRER, 2003, p. 127). Pero también, desde esta relación primitivo-infante, encontramos en la unidad las singularidades dadas precisamente por la curiosidad y la sensibilidad de quien descubre, quien despierta a cada estímulo a la vez que cada estímulo como realidad específica despierta a la mirada como piezas de un gran rompecabezas que adquieren sentido solo por su integración al conjunto.

En modo alguno le falta al hombre primitivo capacidad para captar las diferencias empíricas de las cosas, pero en su concepción de la naturaleza y de la vida todas estas diferencias se hayan superadas por un sentimiento más fuerte: La convicción profunda de una solidaridad fundamental e indeleble de la vida que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares. (CASSIRER, 2003, p. 127-128).

Esta capacidad es esencial para enfrentar la acción o el performance, por una necesidad de atención en dos niveles analítico y holístico, así como desde el entendimiento del espacio desde la experiencia directa y desde la representación abstracta, la percepción desde lo sensorial y la imagen desde la memoria. Esta atención múltiple se articula en la Zona Intermedia que enlaza el Punto Cero propio y el Espacio como Extensión, esta búsqueda de la zona intermedia a

través del pensamiento y ejercicios prácticos de respiración, observación y sensación ampliada, es el propósito transversal de mis propuestas pedagógicas y mis talleres.

A partir de la experiencia con la electiva “Espacio Rituales” nuestro grupo de investigación ha insistido en abrir un espacio en la academia para el performance, esto ha implicado un gran esfuerzo pues nuestras Universidades siguen ancladas a una noción retrógrada del conocimiento, unida a un esquema de disciplinariedad que teme a los territorios híbridos. No obstante nuestros esfuerzos han dado frutos y la electiva “Espacios Rituales” pasó a ser la electiva “Cuerpo”, abriéndose así un espacio para las prácticas corporales.

La electiva Cuerpo

Esta electiva asimila el performance más como proceso y modo de reconocimiento del cuerpo propio y ajeno que como producción artística. De modo que se analizan antecedentes y referentes performáticos pero como insumos para desarrollar procesos y prácticas corporales, aquellas que subyacen en el Performance como preparación y no se muestran como resultado, aunque lógicamente influyen en él. De manera que no analizamos las cualidades estéticas de un performance ni el mensaje final, sino el recorrido que fue necesario corporalmente para llegar ahí.

El problema corporal del que parte esta electiva es el de la Fragmentación. Problema que afecta desde la familia, pasando por la academia, hasta la sociedad. La fragmentación hace fuerte mella en la academia, y fue por esto que se propuso esta electiva, pues el cuerpo parecía no tener lugar ni siquiera en el campo de las artes, aunque, satisfactoriamente, en esta electiva participan estudiantes de carreras no artísticas, de hecho estudiantes pertenecientes al campo de las ciencias.

Al hablar de fragmentación nos referimos a la desarticulación de realidades, a una ausencia de conciencia en la percepción de los diferentes factores, elementos y partes que constituyen un todo. La fragmentación entonces es la falta de interacción rizomática.

La fragmentación es, esencialmente, un rompimiento entre conciencia y experiencia, no sentir y no sentirnos, nuestro cuerpo se divide en partes que no reconocemos, nuestra mano pasa por una superficie y sin embargo no la sentimos, nuestros fragmentados oídos están abiertos a todos los fragmentados sonidos de una caótica ciudad, y sin embargo no escuchamos nada, nuestros ojos siempre abiertos a todas las fragmentadas imágenes que pasan por delante de

nosotros no ven nada, nuestros pies recorren calles, aceras, caminos, senderos, pero no sentimos nuestras pisadas, nuestro corazón palpita constantemente pero no sentimos la afectación de los sufrimientos ajenos, y todo esto pasa porque no hay tiempo...somos pobres. Es aquí donde cobra importancia la relación arte y corporeidad, como modo de concientizar nuestras experiencias sensibles, y habitar nuestros cuerpos reconociendo impresiones y percepciones. La fragmentación puede comenzar como una estrategia efectiva de control, fragmentar los cuerpos, los territorios, las familias, las ideas, es la mejor manera de establecer un poder y un control político.

Texto usado en la electiva Cuerpo

“Amaranta porqué” del escritor Nicolás Buenaventura Vidal (1998). En este cuento Nicolás retoma la mitología afro, actualizándola a través de la historia de una niña, que bien podría ser la historia de muchos, solo que hay una conciencia en Amaranta, conciencia que le permitió descubrir que sus padres estaban fragmentados.

Salió de su cuarto, llegó al frente de sus padres, abrió la puerta y vio que estaban ocupados; tanto que estaban rotos, separados, divididos, en pedazos. El tronco de su papá estaba tomando una ducha, mientras sus pies atravesaban el cuarto de un lado al otro buscando los zapatos. El cuello quería meterse en la corbata, las piernas seguían a los pantalones, un brazo saltaba tratando de alcanzar una camisa y el otro intentaba cepillar los dientes que se escondían detrás de la toalla. Muy extrañada, Amaranta buscó a su mamá y no la encontró, pero vio su boca hablando por teléfono mientras los ojos leían un libro. Una mano estaba corrigiendo un examen y la otra hacía la lista de mercado. Los pies corrían detrás de las sandalias y las piernas perseguían una falda morada; una oreja escuchaba las noticias de la radio y la otra se paseaba perdida al lado del escritorio [...] (BUENAVENTURA VIDAL, 1998, p. 18-20)

Segundo concepto básico de la electiva Cuerpo: “Los Medios del Cuerpo”

Uno de los temas que más se ha discutido en los procesos del grupo de investigación “Okan” y en los diferentes espacios (electiva, semillero, conversatorios) es el problema del cuerpo como un medio, por tanto como aquello que debe siempre servir para algo. En este sentido se habla de una educación del cuerpo como la manera de acoplar este a los instrumentos ya creados, el cuerpo es entonces doblegado y manipulado como medio para legitimar otras realidades, de conocimiento y de existencia concreta. Sin ánimo de establecer qué es lo correcto y qué no lo es, el interés de esta propuesta es invertir esta lógica, y pensar que, todo lo que rodea al cuerpo son medios para que este se exprese, se enuncie, se valga, dé cuenta de su existencia

desde su mismidad, su autenticidad y su especificidad. Todas las cosas existentes son medios del cuerpo y no al contrario.

El cuerpo no es el medio de la sexualidad, la sexualidad es el medio del cuerpo, de lo que se derivan tantas sexualidades como cuerpos hay. El cuerpo no es un medio de comunicación, la comunicación es un medio para el cuerpo, por tanto hay tantas formas de comunicarse como cuerpos existen ¿podríamos encontrar una forma común entre esas diferentes y no imponer un único modelo? Enfocar y asumir la idea de “Medios del cuerpo” nos lleva a la necesidad de lo múltiple, de lo diverso, así como la idea de corporeidad desde lo auténtico, la sensibilidad específica. Esto también cuestiona la idea del cuerpo como un “objeto” curioso a ser estudiado, además de que permite no restringirnos solo a la expresión, sino ocuparnos también de la impresión.

Esta electiva es un espacio interdisciplinar que gira en torno al cuerpo como problema fundamental. Apunta a abordar la noción de cuerpo desde diferentes miradas, partiendo de lo corporal como pregunta y no como respuesta. Parte de las ambivalencias y del carácter multidimensional de lo corporal, abriéndose la diversidad de los cuerpos que se antepone a un modelo único, y proponiendo como reto acciones que involucren cuerpos distintos, aquellos socialmente conocidos como discapacitados, los señalados como perversos sexuales, los tachados como ancianos inservibles etc. Entendiendo el cuerpo como lugar de enunciación (principio que definiría al performance) lo cual implica que cada enunciación se da desde un lugar específico y a partir de las características identitarias de ese cuerpo-lugar. Por lo que hay tantos lugares de enunciación como cuerpos existen, de lo que se desprende modos puntuales de enunciarse según el cuerpo en cuestión.

En esta electiva cada estudiante parte de su propia experiencia corporal, desde tres nociones: Marcas, Espacios y Rituales. Estas nociones transitan los tres estados ya comentado anteriormente, esto en tres momentos del semestre.

Momento 1 (estado solitario). En una autorevisión donde cada quien indaga cuáles son sus marcas físicas o emocionales, entendidas como aquello que le identifica; cuáles son sus rituales o microrituales, asumidos como acciones no necesariamente religiosas, quizás cotidianas y hasta rutinarias, que se tornan significativas; cuáles son sus espacios, aquellos físicos o no que se vuelven determinantes. Dado que el conflicto inicial de la Electiva es el problema de la

fragmentación, se intenta aliviar esta con acciones individuales que enlazan estas marcas, espacios y rituales.

Momento 2 (Estado transitorio. Tránsito de una piel a otra). Se relacionan las marcas, espacios y rituales personales con otra persona del grupo, conformando una acción tejida entre dos cuerpos

Momento 3 (Estado colectivo. Apertura a zona intermedia). Pasar de una acción entre dos cuerpos a enlazar las marcas, espacios y rituales (ya compartidos) con otras personas externas al grupo, invitados a participar, y que encarnan los cuerpos que han sido excluidos y señalados como distintos por la sociedad, ancianos, discapacitados, y otros inscritos en lo que conocemos como diversidad sexual. Se busca, a través de estos diálogos, demostrar que en realidad todos los cuerpos somos tan distintos como tan semejantes.

Se transita así de un Cuerpo solo, a un Cuerpo colectivo, Relacional. Y en esto lo accional y lo performático funciona como movilizador y activador necesario. Llegamos entonces a actos colectivos en los que participan distintos tipos de corporeidad, pues en el Performance no hay cuerpos modelos ideales.

La electiva “Cuerpo” se articula con el espacio académico correspondiente a primer semestre “Configuración Espacial 1” (del Proyecto Curricular de Artes plásticas y Visuales de la facultad de Artes ASAB) cuyo eje es el cuerpo en su relación configurativa con el espacio, relación que deviene necesariamente en prácticas performáticas. En ese caso la noción fundamental es la relación Cuerpo-Espacio, relación que es sustento básico del performance.

Configuración Espacial 1

Una dimensión que se conecta a las dimensiones corporales y rituales es la espacial. El espacio es determinante en la experiencia corporal y su relación con lo ritual. Es por esto que las prácticas, ejercicios, indagaciones que se desarrollan en el taller Configuración Espacial 1, se llevan a cabo en diferentes espacios, de manera que se puedan experimentar diferentes situaciones corporales y rituales. En este caso el recorrido expansivo se da desde el espacio cerrado y controlado hasta el campo abierto y azaroso del contexto urbano, entendiendo que en la dimensión contemporánea la configuración no es una creación que el artista saca de la nada, los artistas no configuran espacios aparecidos mágicamente, sino que dialogan sobre configuraciones pre-existentes, reconfiguran, o evidencian ciertas configuraciones, aquí el

performance entra como esa práctica configurativa de espacios, que es lo mismo que decir también de sucesos y dinámicas, por un espacio o lugar se estructura por las dinámicas que ahí ocurren, por los cuerpos que lo habitan. En este sentido el antecedente fundamental de Configuración Espacial 1 es el proyecto “Geografías corporales”.

Se parte de la siguiente concepción: El espacio es colectivo, el cuerpo, (en tanto canon), es universal, pero la posición que ocupa un cuerpo en el espacio es individual, esta se constituye en criterio propio, postura política ante la realidad. Se trata de asumir nuestro cuerpo como geografía que se explora, teniendo en cuenta que todo acto creativo es, de por sí, transformador y que se basa esencialmente en la relación que nuestro cuerpo establece con el espacio.

Se comenzó a vincular la relación con los objetos, las nociones instalativas, la idea de cuerpo-objeto-escultura que se ubica en relación a un espacio y a los elementos que lo componen, involucrar la acción con la construcción de imágenes tridimensionales estáticas. El concepto de cuerpo-materia y cuerpo-actuante, desde el cual un cuerpo manipula al otro, lo configura como escultura y como ubicación en el espacio, para luego incorporar a este los objetos que se tengan a la mano. Esto se realizaba con varios cuerpos al tiempo, de manera que la instalación era múltiple, para luego buscar relaciones entre los fragmentos espaciales y componer todo un conjunto articulado. Una construcción basada en la improvisación, en el diálogo inmediato entre cuerpos y objetos, traducido en una escritura sobre las páginas del espacio.

A través de Configuración Espacial 1, y en su articulación con el grupo de Investigación Okan, desde un inicio los proyectos académicos de los estudiantes pudieron participar en eventos y encuentros convocados por otras instituciones o propuestos por nosotros. A continuación, ejemplifico algunos de los primeros:

La metodología de Configuración Espacial 1 consiste en plantear tres dimensiones de reconocimiento del lugar, desde el punto cero (Cómo lo siento yo), el lugar en sí (Sus dinámicas, características morfológicas, historia) en la zona intermedia (Cómo lo sienten los demás). Estas tres dimensiones se aplican a tres momentos, también correspondientes a las tres etapas transversales ya explicadas, en este caso aplicadas a esta relación cuerpo-espacio.

Estado solitario: En base a un lugar seleccionado al interior de la Facultad de Artes ASAB.

Estado transitorio: En relación a un lugar intermedio entre lo abierto y lo cerrado (un parque)

Estado Colectivo (Apertura a una zona intermedia, cuerpo colectivo, espacio relacional): El tercer momento se ejecuta en una zona pública del centro en Bogotá, el lugar que se ha abordado es la Plaza de San Victorino, una zona comercial caracterizada por un tránsito constante de sucesos, personas, situaciones, entrecruzada por múltiples y complejas configuraciones, y es ahí donde se han realizado cada semestre las acciones, performances e intervenciones.

Los procesos investigativos y creativos desarrollados por el grupo de investigación “Okan” se han apoyado en gran medida en el espacio de Configuración 1, de manera que a su vez este espacio se ha fortalecido por dichos procesos, dándosele la posibilidad a los estudiantes de participar en prácticas que ubican en contextos reales sus reflexiones y aplican a la praxis los conceptos del programa, pero que además ofrecen la posibilidad de que los trabajos de los estudiantes sean proyectados a espacios fuera de la Facultad ⁵.

La electiva Cuerpo y Performance

Finalmente se abrió un espacio académico que, aunque es electivo, inaugura un campo que con el tiempo afectará el currículo, sugiriendo la posibilidad de que finalmente el performance tenga un espacio propio como lugar de conocimiento en la academia, no desde la periferia, sino como parte del eje curricular, sin que por este pierda su naturaleza de frontera, territorio de territorios, no disciplinar.

En el caso de esta electiva las tres etapas que implican la transición se basan en tres momentos que han marcado la historia del performance, pero teniendo como punto de partida una **Necesidad** propia que cada estudiante define, asumida como detonante y que después se articula a un verbo accional que la movilizará. Para cada uno de estos momentos usamos como

⁵ Algunos ejemplos de actividades en las que ha participado el taller de Configuración Espacial 1: Participación en evento Homenaje a María Teresa Hincapié. Organizado por Sala de Exposiciones de la Facultad de Artes ASAB. 2008. Acción Urbana “Se Hace Camino (Un acto de reconciliación). Participación en Primer festival de la Performance y Los Actos Libres. Siguiendo los Pasos de María Teresa Hincapié Bogotá, 2008. Proyecto de Creación “Geografías Corporales”. Concurso convocado por el comité de Creación de la Facultad de Artes ASAB. 2008.

Lanzamiento, organización y Realización del Primer Encuentro Internacional de Artes Relacionales, Encuentro que incluyó actividades en Museo Quinta de Bolívar, Eje Ambiental, Transmilenio y otros espacios públicos 2009.

Participación en VII Encuentro Instituto Hemisférico Performance y Políticas Ciudadanas en Escena, Bogotá 2009.

método y estrategia modos cercanos a la apropiación, el re-acted, la traducción, transducción, o, como prefiero llamarlo y como se aplica en el caso del grupo cubano Enema, una contra-traducción que más que dar giros en torno a los traumas propios, abre el círculo cerrado individual lanzándose a un acto colectivo.

De modo que, al tomar como punto de partida una acción ejecutada por otro artista y reproducirla, *Enema* despoja a esta tendencia de su halo...Algo similar sucede con *Rompiendo el hielo*. Esta acción tuvo lugar el 2 de marzo del 2001, en la azotea de la Facultad de Artes Plásticas. En esta ocasión el subtexto era *Biografía* un performance ejecutado por la artista Marina Abramovic. Se trata más bien de una contratraducción (REVISTA ENEMA, 2012, p. 34).

Las transducciones como metodología en las pedagogías de la Performance

Una metodología que inició como práctica del Grupo Okan, que se estableció en los talleres hasta la actual electiva Cuerpo y Performance, y que permite relacionar la investigación y la experiencia, es acudir a la recuperación de performances anteriores, reactualizándolos en la vivencia de nuestros cuerpos y en la actualidad de nuestro espacio – tiempo. No como repetición sino como homenaje resignificado, a la manera del grupo Cubano Enema.

Los tres momentos de la electiva Cuerpo y Performance

Etapas 1. Estado solitario: Un primer momento donde el performance implica un cuerpo en solitario, correspondiente además a una época en la que el cuerpo habita la soledad de reconocerse a sí mismo. Como referentes de esta etapa revisamos las primeras acciones privadas de Bruce Nawman (Diciembre 6 del 1941) en su Taller, las llevamos a ejercicios de autoreconocimiento y a unos primeros performances que los estudiantes realizan en espacios íntimos, cerrados o controlados, donde solamente habitan ellos, una cámara, y quizás un espectador a distante.

Quizás la naturaleza del performance sea movilizar manadas y contagios colectivos, pero paradójicamente, en un comienzo (años 60 y 70) fue una práctica más bien centrada en cuerpos solitarios, que realizaban acciones “auténticas”, “únicas”, las cuales consagraban a dichos cuerpos con un halo sagrado. Aquí revisamos acciones, video performances y performances realizadas sobre todo en los 70s, Marina Abramovic, Vito Acconci (Enero 24, 1940), John Baldessari (Junio 17, 1931), Peter Campus (1937) Donde se hace evidente esta tautología de un

cuerpo ensimismado en su propia piel. También sobre este primer autoreconocimiento están basados los ejercicios del taller.

Etapas 2. Mutar. De la genealogía al contagio (Transmisión): Estado transitorio (Tránsito de una piel a la otra) Un segundo momento que alude a la transición del performance ensimismado, solitario, al performance relacional, colectivo. Este momento es denominado Transmisión. Y como referente nos apoyamos en la acción de Dennis Openheim con su hijo (Two Stage Transfer Drawing 1971) La manera en que asumimos esta acción de Openheim da continuidad a un recorrido que traía el Grupo Okan y que se inspiró en el grupo cubano Enema.

En el mes de abril del 2001 Enema realiza la acción Dibujo calcado en 9 etapas. Tomando como antecedente-referente el Dibujo calcado en 2 etapas, una acción del artista alemán Oppenheim, (Septiembre 6, 1938 – Enero 21, 2011) en la cual él hacía un dibujo en la espalda de su hijo (Two Stage Transfer Drawing 1971) y éste intentaba reproducir los trazos según sus sensaciones corporales, luego se repetía el mismo procedimiento pero cambiando los roles y siendo el pequeño quien dibujaba en la espalda del padre. La acción de Oppenheim presenta novedosas perspectivas para su época, tales como el replanteamiento de la relación padre-hijo, de-sacralizando las distancias machistas que pervierten dicha relación, cuestionando las uni-direccionales vías de transmisión que tradicionalmente ubican al padre como instancia superior que, en coherencia a su autoridad, nunca debería exponerse a la influencia de su hijo y a que nuevas enunciaciones marquen su experimentada piel, no obstante Oppenheim está inscrito en un contexto histórico aún dominado por la genealogía. Enema, en cambio, habita el tiempo Deleziano de los contagios sociales, políticos, culturales, humanos, que posibilitan familias no unidas por lazos de sangre, sino por transmisiones virulentas que vinculan a seres de diferente linaje. Consecuentes con esta necesidad de expandir los nexos más allá de la relación padre hijo pero también asumiendo el contexto como cuerpo vivo, Enema se traslada a Trinidad, en la provincia de Sancti Spíritus, y en la azotea de la iglesia principal del municipio (precisamente una ubicación que les ofrecía acceso visual a la torre de la construcción religiosa) se ubicaron los integrantes del colectivo en fila, con los ojos vendados, esperando a que el único con los ojos descubiertos, Hanoi (el compañero que iniciaría el dibujo sobre la primera espalda) comenzara el dibujo de los contornos de la iglesia que solo él divisaba, así se transmitió este dibujo de espalda a espalda, influenciado por las diferentes sensaciones de los cuerpos participantes.

Con Okan, el grupo de investigación que fundé en Bogotá en el año 2005, propuse una expansión de esta acción, tomando conciencia de los antecedentes previos (Oppenheim y Enema) incluso enriquecidos por la visita de James Bonachea ex-integrante del colectivo cubano, llevamos a cabo “Transmisión”, acción colectiva donde el contagio se expandía a más cuerpos y a varios espacios de la ciudad de Bogotá, zona centro, a través de un recorrido que duró todo un día. El recorrido unía varios puntos de la ciudad, el grupo grande se dividió en subgrupos y cada subgrupo asumió un punto del recorrido, decidiendo un dibujo y una configuración de los cuerpos en el espacio, dibujo que era secreto para los demás. En esta práctica participaron estudiantes pertenecientes al Grupo Okan, pero también alumnos de la asignatura Configuración Espacial 1.

Crónica de Acción “Transmisión” del Grupo OKAN

“Transmisión” Okan. Punto de Partida. ASAB. Cuerpos en círculo alrededor del mandala, tijera en mano, cada persona corta la camiseta negra de quien tiene delante, descubriendo su espalda y abriendo el umbral a una dimensión que durará varias horas y en la que no existen cuerpos separados, se traza el primer dibujo, se trasmite de espalda a espalda, iniciación cumplida, manada consagrada, el grupo se traslada en línea hacia otros espacios de la ciudad, centro, boulevard, juzgado (dibujo) avenida séptima, separador, frente al Museo Nacional (dibujo) avenida séptima, calle 40, túnel que conecta la Universidad Javeriana y la Universidad Distrital (dibujo) calle 26, puente que conduce a la Universidad Nacional (dibujo) separador frente al cementerio Central, calle 26 (dibujo) entrada de la ASAB, círculo, el dibujo debe terminar, en las manos hilo y aguja, cada cuerpo cose la abertura en la camiseta de quien tiene delante, cerrado el umbral.

Desde entonces este ejercicio de “Transmisión” se ha mantenido como práctica en nuestros talleres de performance, para marcar ese segundo momento en el que hay un traslado histórico del cuerpo solo al cuerpo colectivo, traslado que planteamos en un paralelo temporal resumido al tiempo semestral académico. Y es este mismo ejercicio el que se realiza en la electiva Cuerpo y Performance para encarnar el tránsito de un cuerpo solitario a un cuerpo colectivo, en una etapa intermedia donde la relación se da entre estudiantes del grupo, aunque en un enfrentamiento al espacio abierto urbano.

Etapa 3. Estado Colectivo (Apertura a una zona intermedia, cuerpo colectivo, espacio relacional) La tercera etapa ya implica una relación con el performance relacional, público, social, presente en nuestra contemporaneidad. El reto es entonces, partir de la Necesidad inicial, y expandirla para llevar a cabo un performance en el espacio urbano de la Plaza de san Victorino en Bogotá.

El antecedente y referente para esta etapa es Joseph Beuys, citando puntualmente un gesto suyo, y es cuando el artista decide lavar los pies de su público (1971). Gesto que, para mí, es además una metáfora de un momento histórico en el que se da un cambio de paradigma, el artista desciende de su pedestal y se vincula a un contexto, reconociendo que es parte de este y que a él se debe, y que finalmente la creación se da en la relación con el otro, en el intersticio de esta relación, creación nunca terminada que escapa del control absoluto. También en este caso hay un origen, y es cuando el grupo Okan, en el año 2009, tomando como antecedente este acto de limpiar los pies al público efectuado por el artista alemán Joseph Beuys, propone una extensión de dicha acción al espacio urbano. Extendimos entonces este gesto a una acción colectiva que transitaba por calles de varias ciudades en Colombia y fuera de Colombia, Bogotá, Ibagué, Lima, Monterrey, entre otros, lavando pies y manos, y por tanto reconociendo cuerpos múltiples. Fue a partir de esta acción, denominada “Se hace camino”⁶, que comenzó nuestra pregunta por lo relacional. Esta acción se planteó desde una postura política y social muy clara, revalidar la existencia de todos los integrantes de nuestro centro urbano, valorando a todos los seres más allá de estratos, estatus o posiciones. Seres desechables, excluidos, prostituidos, esta vez eran tenidos en cuenta, eran actuantes, participantes, eran mapa humano, dialogaban, se expresaban y dejaban su huella en un hecho tan efímero como trascendental, tan mínimo como inmenso.

Igual a “Transmisión”, “Se hace camino...” se ha convertido en un ejercicio constante dentro de mis prácticas pedagógicas que implican al performance, y es precisamente la experiencia que llevan a cabo los estudiantes de la Electiva Cuerpo y Performance, para comenzar su expansión al espacio público, tomando huellas y lavando pies y manos de las personas que transitan la Plaza de an Victorino en Bogotá.

⁶ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/perez-> <https://www.youtube.com/watch?v=kjXM47NwA-c>

En el desarrollo de esta tercera etapa revisamos referentes latinoamericanos (Pues se trata de un campo ampliamente explorado en nuestro continente), artistas, colectivos, proyectos, que abordan el performance en el espacio público urbano. Dialogamos con artistas invitados y presenciamos otras experiencias dentro y fuera de la Academia.

Conclusiones

Después de muchas prácticas y reflexiones respecto al lugar del performance en la Academia, pienso que el enlace no debería buscarse desde una especie de tratado entre campos, lo cual derivaría en una articulación, Performance y Pedagogía. Creo más interesante profundizar en el campo del performance y encontrar las pedagogías que en sí contiene, entendiendo que nos referimos a un campo con identidad propia y no dado por la desviación de otros campos. Siguiendo esta idea llegaríamos quizás a pensar en Pedagogías de la Performance, y estas tendrían estructuras con tejidos renovadores que pondrían a dialogar distintos saberes, pero desde sus esencias, quizás unas pedagogías de la Performance impliquen, formación política, filosofía, chamanismo, prácticas Zen, y hasta diversas miradas de las ciencias y las artes. Esto no significa configurar una colcha de retazos, significa que acudiríamos, no a las formas o las técnicas aparentes, sino a las naturalezas de cada saber, no al teatro sino a lo teatral, no a la música en términos de partitura sino a lo sonoro en tanto sensación, no al dibujo en su imagen sino a lo dibujístico en su esencia, no la escultura en lo objetual sino a la comprensión del espacio en su habitar, no a los elementos por separado sino a la relación entre ellos, no a la imagen resultante en una fotografía sino a la mirada fotográfica, no a los métodos científicos sino al análisis de la realidad, su observación y transformación.

Pero sobre todo nos referimos a una pedagogía que nos de herramientas para dialogar con el mudo, conocernos y así fluir, pues cada experiencia performática es un descubrir y descubrirse, por tanto, siempre hay una dimensión de lo inmediato, de lo imprevisto. Dado que no sabemos qué descubrimiento nos aguarda, decimos que para el performance debemos ser Navaja Suiza, conteniendo herramientas que nos permitan responder ante cada situación, pero también debemos estar listos para el momento en que sea necesario abandonarnos a la acción, pues uno hace el performance hasta que el performance comienza a hacerlo a uno.

Referencias

- BERNARD, Michel. **El Cuerpo, un fenómeno ambivalente**. Editorial Paidòs Iberica, 1994.
- BUENAVENTURA VIDAL, Nicolás. **Amaranta porque**. Editorial Panamericana, 1998.
- CASSIRER, Ernst. **Antropología Filosófica**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1967 (2003).
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI Félix. **Mil Mesetas**. Capitalismo y Esquizorenia. Ed. De Minuit. Col. "Critique". París 1980. Pre-textos, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Lo sagrado y lo profano**. Edición LABOR, colección "punto omega", 1985.
- MAFFESOLI, Michel. **El Instante eterno** (El Retorno de lo Trágico en las sociedades posmodernas). Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós, 2001.
- SAGAN, Carl. **Los dragones del edén**. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana. Barcelona: Editorial Crítica, 1993.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies—An Introduction**. London; NY: Routledge, 2006.

Revistas

- ARTE Cubano. Consejo Nacional Artes Plásticas Cuba. Re-visión de una década. *Antropología y Arte en los 80*, 2004.
- ENEMA. Facultad de Artes Plásticas ISA. Cuba. 2000.
- REVISTA de Artes Visuales. *Arte Cubano*. Número 1995.
- TRIBUNA de la Habana, Ciudad de La Habana. 22 enero 1995.

Referencias de internet

- Performance Arte y Acción. Grupo Okan (Geografías Corporales. Se hace camino) Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=kjXM47NwA-c>>
- Performance Arte. Transmisión. Okan.
Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=ZsVSzbMrvmE>

Recebido em 22/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017



**MENTIRAS SINCERAS:
relatos sobre metodologia em performance**

**SINCERE LIES:
reports on methodology in performance**

**MENTIRAS SINCERAS:
relatos sobre metodología en performance**

Amabilis de Jesus da Silva¹

Resumo

A partir do cotidiano da disciplina de Estudos da Performance, o presente relato busca refletir sobre as experiências pregressas dos/as professores/as como possíveis topos para a estruturação de metodologias, sendo um diferencial que garante a não padronização nas abordagens em sala de aula. Os conselhos de Rainer Maria Rilke sobre o processo de criação são aqui visitados, mas aliados ao conceito de angústia, segundo as teses de Kierkegaard e Heidegger, entendendo-os como estopim para as relações entre presença/existência e criação.

Palavras-chave: performance, metodologia, processo de criação.

Resumen

Partiendo de la práctica cotidiana de la materia Estudios de la Performance, este relato procura reflexionar sobre las experiencias previas de los profesores y las profesoras como tópicos probables para la estructuración de metodologías, instaurando una diferencia que garantiza la no normalización en los abordajes del aula. Los consejos de Rainer Maria Rilke sobre el proceso de creación son estudiados relacionándolos al concepto de angustia, según las tesis de Kierkegaard y Heidegger, entendiéndolos como detonadores de las relaciones entre presencia/existencia y creación.

Palavras clave: performance, metodología, proceso de creación.

Abstract

From the daily experience on the discipline of Performance Studies, the present report seeks to reflect on the past experiences of the teachers as possible topos for the structuring of methodologies, with that being a differential that guarantees non-standardization in the approaches for the classroom. Rainer Maria Rilke's councils on the process of creation are here visited, but allied to the concept of anguish, according to the theses of Kierkegaard and Heidegger, understanding them as a starting point for the relations between presence/existence and creation.

Keywords: performance, methodology, creative process.

¹ UNESPAR – Campos de Curitiba II – FAP. Doutora em Artes Cênicas (UFBA). Professora de Figurino, Cenografia e Estudos da Performance; e figurinista.

A vertigem

Sou figurinista. A repetição tornada mantra. Minha prática psicofísica. Em qualquer outro lugar: sou charlatã. Sem mea culpa. Estou professora-charlatã de Estudos da Performance. Rogo que Yves Klein me acompanhe nesse Salto no Vazio². Uma gambiarra? Um logro? Ou a fé cega?

Não sou performer. Lembro-me sempre antes de entrar em sala de aula. Não se trata de uma angústia. Apenas certo exagero rilkeano que permanece e insiste em se por como regra. Talvez para manter o hábito, por apego, ou fidelidade ao sentimento surgido ainda quando jovem, cursando Artes Plásticas: não serei artista. Uma dura clareza, e porque assim estabeleci. No enganoso ápice, e definitivo, um critério foi adotado, como se tivesse assimilado os conselhos de Rainer Maria Rilke em suas cartas ao poeta Franz Xaver Kappus, ainda que a leitura tenha sido posterior à decisão. É preciso? Ali se originou a pergunta. E ali, a única possível continuidade para uma resposta afirmativa seria, seguindo de perto as palavras do poeta mentor, que a própria existência se orientasse nessa necessidade, “até na hora mais indiferente e vazia, um sinal e testemunho de tal impulso” (RILKE, 2010, p. 93).

Ali, quando a pergunta se originou, havia o estado de inocência. Havia. Mas ressoa a sentença kierkegaardiana: “A inocência é ignorância”. Ressoada, não se pode ignorá-la. Ressoada, a sentença faz um desvio na reflexão, porque é outra a origem da angústia, e porque o estado de inocência (que não conhece, e não distingue) não foi possível de se manter:

Neste estado há paz e repouso, mas ao mesmo tempo há algo diferente que não é discórdia e luta; pois não há nada contra o que lutar. Mas o que há então? Nada. Mas nada que efeito tem? Faz nascer angústia. Este é o segredo profundo da inocência, que ela ao mesmo tempo é angústia (KIERKEGAARD, 2015, p. 45).

Posto que a angústia só se vincula com a possibilidade – e a possibilidade antes da possibilidade: da realidade da liberdade – conhece apenas o “ser-capaz”. Ali, naquele momento da pergunta, ouvi as palavras do poeta, sem mesmo as ter ouvido: “Só existe um caminho: penetre em si mesmo e procure a necessidade que o faz escrever” (RILKE, 2010, p. 93). Ali, confrontei-me com o meu nada diante do puro possível, como uma antevisão e consciência da

² Refiro-me à obra *Salto no Vazio*, de Yves Klein, disponível em:

<http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2010/05/116_415-klein.JPG>

dimensão da escolha. Talvez na antevisão, a angústia/vertigem da liberdade já se colocasse com a desoladora certeza da responsabilidade pelo próprio destino, como que digerindo outra sentença do poeta: “O criador deve ser um mundo para si próprio, tudo encontrar em si e nesse pedaço de natureza com que se identificou” (RILKE, 2010, p. 95).

Evitei a vertigem. A questão já estava dada.

Leve desvio duradouro

Dois anos de graduação em teatro. O estar me era suficiente. As angústias, alheias. Aos poucos, tomando-as como minhas. Quem sabe já eram minhas. Das angústias, as variantes, as profundezas. E apenas fui estando. O meu lugar? O entre. Quase escondido, reservado, nas coxias. Dias inteiros, muitas vezes noites, um ponto depois do outro, costurando corpos em outras matérias. Um pedaço de natureza. E fui costurando lentamente o meu destino.

Havia uma ocupação em paralelo, para a qual a pergunta “é preciso?” nunca foi tida como extraordinária, mas abafada na cotidianidade, e as incertezas mais assentadas. A trajetória de professora, iniciada no curso de magistério aos quinze anos de idade, foi esteio e acalento. Professora do Colegiado de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná. Especialização em teatro, mestrado em teatro, doutorado em artes cênicas. Um lugar de pertencimento. Inúmeras vezes repetido o “sou”: sou professora, sou figurinista, sou do teatro. Definições e legitimações.

Como parte da trajetória, um esforço não previsto: a escrita. Um grande esforço. E agora, sim, uma angústia. A maior de todas, porque não a escolhi. E agora, sim, a aridez. Numa manhã qualquer, acordei e tive uma estranha sensação de que não havia nenhuma palavra em mim. Percorri todo o meu corpo e a estranha sensação permanecia. Eu era um corpo sem palavras. Um completo nada.

No meu pedaço de natureza, desviei-me da palavra, costurando um ponto seguido de outro, silenciosamente, a construir algo que a substituísse. O desvio não me foi mais possível. Como se precisasse conhecer palavra por palavra. Lembro-me de uma, e não sei se a escrita está correta. Também não sei se está correto o seu significado. Recorro ao dicionário. Para essa palavra há um significado e vários sinônimos. Leio cada um dos sinônimos. Cada um dos sinônimos tem o seu significado e outros sinônimos. Leio cada um dos sinônimos de cada sinônimo. O processo não tem fim. E em cada uma das palavras um mundo novo se abre. Não posso dominá-las, não me pertencem. Então, agarro-me a uma palavra de cada vez. Gostaria de

conhecer profundamente vinte palavras. Seriam suficientes. Ou uma única palavra. Profundamente. Uma palavra seguida de um ponto. Parece já muito. E a repetição. Da mesma palavra. A repetição como antídoto do desgaste das palavras.

No estado do nada criei um platô. Quando a dor está insuportável me junto aos ancestrais que escolhi. Os índios norte-americanos subiam no topo da montanha, aguardavam o vento ideal, atiravam-se e planavam no ar. Sigo no mesmo ritual. Subo a montanha, aguardo e me atiro. Inventei esse platô para mim. É minha outra existência, necessária pela escassez das palavras. Pela miséria das palavras.

Salto no vazio. Escolher uma palavra é uma angústia, por não poder fixa-la, por não poder tê-la na sua plenitude. A palavra não é estática, não repousa, se movimenta antes de se completar. Preciso de uma imagem. Busco no dicionário: palavra é uma unidade da língua escrita, situada entre dois espaços em branco. Preciso de uma única palavra numa tela em branco. Se outras palavras ocupam os dois espaços em branco, antes e depois, já a modificam. Perco o controle. O fluxo do pensamento completamente instável. Preciso de uma imagem, do estado. Não da ação. Preciso do presente contínuo. Inventei isso para mim. É premência. O que pode impedir uma premência?

Esforço-me para manter o foco. A palavra “montanha” vem acompanhada de “mágica”, e é o sanatório Berghof dos alpes suíços. A palavra montanha pertence a Thomas Mann. A palavra “montanha” vem acompanhada de “sagrada”, e é a imortalidade e o aperfeiçoamento espiritual. A palavra montanha pertence a Alejandro Jodorowsky. A palavra montanha pertence aos índios norte-americanos. O alto da montanha pertence a Roberto Carlos. Sempre achei que um horto fosse uma montanha, um topo. Jesus se agonizou no horto e pediu que fosse afastado o cálice. Sempre imaginei que Jesus, em sua agonia, estivesse avistando a paisagem, suspenso, sobre ela. Mas horto é um pequeno terreno onde se cultivam plantas ornamentais. E Getsêmani é, em sentido literal, prensa de azeite. A angústia de Jesus foi tão profunda “que veio-lhe um suor como gotas de sangue, que corriam até a terra”. (LUCAS, 22, 44). Getsêmani é o horto e a angústia de Jesus. Uma única palavra e todos os universos se interconectam. As palavras formam pares. O par mais bonito é São Francisco e Antonin Artaud. Poderia ser um trio: São Francisco, Antonin Artaud e Yves Klein. E os astronautas viram que lá de cima a Terra é azul. Yves Klein, deitado numa montanha, olhou para o céu azul, assinou seu nome num canto, e disse que o quadro era dele. Os arturianos são extraterrestres que medem cerca de um metro e vinte a um

metro e cinquenta, de pele azul e cérebro grande. Os humanoides do filme Avatar são azuis. O x-man Noturno tem a pele azul-acinzentado. A pele da x-man Mística é azul. O Stich, alienígena 626 de Lilo & Stich, tem pele azul. O Hulk, não. O Hulk tem pele verde. O Shrek também é verde. A montanha azul é do Moacyr Franco. As outras montanhas azuis localizam-se a 60 km a oeste de Sidney, na Austrália. Monte Olimpo, situado em Marte, o planeta vermelho, é a montanha mais alta do sistema solar, com mais de 27 km de altura. Kierkegaard defende que a angústia como antevisão do destino pode ser entendida pela expressão “Cristo se angustiou até a morte”. O Monte Olimpo, eu não sei que cor que tem.

Subo na montanha e mantenho o foco: as formas de cobrir. Também as formas de estender. As formas de mediar. O corpo. O único foco que me é possível. Elenco as ideias. Mapeio a estrutura. Deito-me, porque me cansei. Continuo, cobrindo corpos. No platô que inventei, penetro os corpos. Deito-me porque me cansei de cobrir os corpos-fantasmas, não existentes. Penso na palavra dor e formo pares. Antonin Artaud com Santa Catarina de Sena. E com Fakir Mustafar. E com os adeptos da suspensão. Com os sadomasoquistas. Mantenho o foco: nas formas de penetrar. Vou rasgar os corpos. Fazer fendas. Intrometer-me, percorrer suas veias, seus líquidos, perfurar os ossos, deter-me no pus, nos gases, na merda. É a minha febre, minha ânsia, meu devaneio. E extravagância.

O teatro me trouxe a possibilidade do compartilhar, o negociar sempre, e aceitar, e desprender, e desapegar. É bom compreender-se nos/as outros/as. Mas fortalece a inevitabilidade da solidão, do separar-se. A balança pende para cá e para lá, com a impossibilidade do eu sem o/a outro/a, com a impossibilidade de ter o/a outro/a. Estarei salva entre a cilada e a segurança.

Mantenho foco. Todo o resto é periferia. E brecha. São muitas as periferias, e as brechas aumentam. Tudo é brecha com um pequenino foco ali no meio. Aceito as brechas. Adentrar o corpo é brecha. Espaço vazio, a lacuna. Dentro do corpo.

Tudo não passa de blefe. Não posso ver sangue. Não vejo feridas, não vejo cicatrizes, não vejo sequer um pingo de sangue saído do buraco da agulha de injeção. Minhas pernas amolecem. O suor frio, arrepios, palidez, um líquido gelado correndo no estômago. E mais um blefe: não desfaleço. Uma simulação que não posso conter. Por isso criei esse outro platô.

Primeira questão e outras: as biografias ou autobiografias ou autoficcionalizações das professoras/es da disciplina de Performance

Quando entro em sala de aula uma aura de blefe me acompanha³. Sigo firme. E o blefe serve como recorte para os procedimentos. É certo que em qualquer disciplina as biografias das professoras/es se fazem perceber, pelos assuntos que se privilegiam, pelos recortes. Contudo, na disciplina de Performance isso parece ser um diferencial. Talvez por sua história ainda recente nas grades curriculares das instituições de ensino brasileiras, a carga horária destinada a essa linguagem ainda pequena, ou por singularidade mesmo.

Próximo à minha realidade, na cidade de Curitiba, a disciplina de Performance vem sendo ofertada no curso de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas da FAP; no curso de Pintura da EMBAP; no curso de Artes Visuais da UFPR, como módulo; no curso de Especialização em Artes Híbridas da UTFPR; com frequência irregular na Universidade Tuiuti, no curso de Antropologia da UFPR, e outros. Embora haja uma proximidade nas abordagens históricas, sendo possível listar algumas bibliografias já consideradas como básicas ou fundamentais, as estratégias e procedimentos parecem variar de acordo com a formação pregressa dos/as professores/as e suas áreas de interesses. Uma série de outras linguagens se abriga sob essa nomenclatura, e é tamanha a amplitude que parece impossível um mapeamento mais completo. E não que se deseje uma completude, mas que até mesmo quanto ao que em determinados momentos se colocava como uma ontologia, parece agora ainda mais difícil. Também isso não é posto como um problema, senão como um dos tópicos de discussão.

Implantado em 2011, o currículo do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP pretende incentivar a autonomia do aluno/a-pesquisador/a quanto à construção de seu percurso nas áreas de conhecimento da linguagem cênica, sobretudo, objetivando amparar as vocações individualizadas. Desde a primeira série, a disciplina estruturante PINC (Processo de Investigação da Cena) permite a aproximação com a reflexão e o fazer teatral. As múltiplas possibilidades de atuação vão se tecendo conforme os exercícios realizados pelos/as

³ A professora Dra. Luciana Barone e eu assumimos a disciplina de Estudos da Performance no primeiro ano em que foi ofertada, no Colegiado de Artes Cênicas da UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP, em 2012. No ano seguinte fizemos outra experiência, e a dividimos com o professor Me. Diego Elias Baffi, sob o formato de módulos. A partir de 2013 permaneci sozinha em sala de aula, mas o professor Me. Baffi mantém um módulo de aproximadamente 12h.

pesquisadores/as no PINC, nas disciplinas obrigatórias e optativas. A disciplina de Estudos da Performance, com 68 horas anuais, é ofertada na segunda série, como obrigatória, tendo uma média de 34 alunos(as) por ano. Portanto, a montagem e/ou artigo final podem ser realizados também em linguagens performáticas. Desde a formatura da primeira turma nesse currículo, nos casos em que os/as pesquisadores/as fizeram essa opção, houve diálogo com as estruturas ou procedimentos da linguagem cênica.

Em outros cursos, igualmente a performance tem sido uma opção para o trabalho de conclusão de curso. O fato de ser uma disciplina alojada em cursos de diferentes linguagens quase sempre exige pequenos ou grandes ajustes, proporcionando novas formas de compreensão tanto desta quanto daquela que a abriga.

Próximo à minha realidade não é condenável dizer que as cargas horárias destinadas à linguagem da performance são pequenas para um histórico já bastante encorpado. Por outro lado, há muito que várias das estratégias e procedimentos, anteriormente considerados da performance, tomaram lugar no cotidiano de outras artes, tornando familiar seus conceitos e enunciados.

No exercício de me afastar da minha realidade, pego emprestada a palestra proferida pelo performer e professor da Academy of Fine Arts in Krakow, Arti Grabowski, em 2015, na Bienal de Performance de Curitiba. Frisando seu pertencimento à terceira geração de performers da Polônia, o artista fez uma panorâmica, mostrando que desde os anos de 1970 essa linguagem ocupou espaço e, entre os muitos nomes citados, a Akademia Ruchu, fundada em 1973, manteve-se em atividades constantes, sob a condução de Wojciech Krukowski. Partindo de uma brincadeira com as academias de ginástica, a Ruchu combinou recursos das artes visuais, teatro e cinema em suas performances, atingindo um grande número de público. Durante esses quase cinquenta anos, a história da performance polonesa foi forjada sem interrupções e sem compartimentações, uma vez que as formas de entendimentos são amplas e distintas, pelas iniciativas individuais, em grupos e institucionais.

Diante de tal consolidação, sendo possível para Grabowski que o aprofundamento nos exemplos de seu próprio país baste para o amparo histórico, com diversas tendências, ramificações, particularidades e especificidades, ainda assim, seus procedimentos em sala de aula, conforme sua fala, são bastante sistematizados no seu próprio fazer, constituindo-se numa metodologia.

A sistematização de procedimentos individuais vem oportunizando uma maior oferta de oficinas, residências e workshops. Em Curitiba, muito se deve aos eventos realizados fora do âmbito acadêmico, a exemplo do p.ARTE⁴, que ocorre toda segunda sexta-feira do mês, criado pelo performer Fernando Ribeiro e agora também com a curadoria de Henrique Saidel, no qual se apresentam duas ou três performances (de artistas locais e não-locais)⁵. A Casa Selvática, sob coordenação de uma grupa de pessoas basicamente indefiníveis nas suas práticas e funções artísticas, abriga eventos dos mais variados: Linguada, Show de Calouros, Cabarés, Festas, Teatro, Vídeo, Exposições e outras, assim como promovem cursos, desde Colônia de Férias (curso Estética do desbunde: do ritual ao rebolado), e Entravecando com Dalvinha. O La Bamba, espaço já conhecido para experimentações. O Água Viva Concentrado Artístico, com eventos como o Transborda, que teve quatro edições. As mostras de performance do Ateliê Soma. O Perturbe com a mostra de Ruído e Arte. Os eventos organizados por Eliana Borges, Ricardo Corona e Gabriel Machado, Ornitorrinco: modos transitivos de criação, e Independência: quem troca? E Muitos outros eventos isolados.

Uma mudança importante foi ocorrendo durante esses anos de eventos. Tempos atrás, se um/a performer cujo currículo apresentava uma vivência maior na área de dança, por exemplo, ao ofertar um workshop, residência ou algo dessa natureza, os/as interessados/as quase sempre eram dessa mesma área de atuação, formando certos nichos. Atualmente, parece que a performance se independeu, estabelecendo-se mais claramente como linguagem autônoma nesses espaços não institucionais.

O pulo

Primeiro recorte/procedimento de uma professora não-performer: o esforço (inútil) por não estabelecer uma metodologia para as práticas. Geralmente proponho temas e agenciamentos: reúno textos e vídeos de performances de todas as naturezas, sobretudo as ligadas às questões de identidade, gênero, autobiografias, autografias (termo que empresto do professor Francisco Gaspar, que também me auxilia em algumas aulas) e autofuncionalização.

⁴ <http://www.p-arte.org/br/>

⁵ Indico a leitura do texto Performance na terra dos pinheirais: conexões e perturbações, de Henrique Saidel, publicado no Horizonte da Cena, no qual o autor faz um apanhado do histórico recente da performance na cidade de Curitiba.

Depois, tento abrir um pouco mais: temas ligados às relações em sociedade, o/a outro/a (em sentido amplo). As demais proposições variam de acordo com as características das turmas. A tentativa é de proporcionar algum repertório teórico para que os/as alunos/as possam ter espaço para as suas próprias vivências, suas questões, suas premências. Para as experiências não faço nenhuma indicação de suportes, materialidades, práticas corporais, enfim, evito direcionamentos.

Mas há sempre critérios: tempo; utilização dos espaços; modos de enunciar; modos de relação com o público; não correr risco de vida. Dedico um tempo grande para as devolutivas, e nelas delinheio mais claramente, a partir das proposições dos/as alunos/as, o quanto se afastam ou se aproximam da linguagem da performance, os modos de presença, de usos das materialidades e dos demais recursos. Num primeiro momento, a estratégia é de afastamento da linguagem teatral. Adoto esse critério porque essa disciplina está abrigada no curso de artes cênicas, ou seja, mesmo com a intenção desse currículo de abrir espaço para as aptidões individuais, não se pode prescindir de uma sistematização de seus saberes. Intento o distanciamento para que no final da disciplina possamos pensar nas zonas de intersecções, de contaminações, de diluições. As brechas.

Não são poucos os argumentos fortemente estruturados e fundamentados em favor das metodologias para a performance. O comunicado de Marina Abramovic sobre criar um Método Marina Abramovic de Performance movimentou essa discussão, que estava em andamento há tempos. Excessos de zelos e controles são vistos dos dois lados, a favor e contra. No esteio do debate, inevitavelmente outras pontas são puxadas, desde as relações de mercado, das institucionalizações, às tentativas de se pensar em ontologias.

Busco alternativas para meu posicionamento mais endurecido. Todos os anos convido performers para conversas com as turmas ou para workshops, a exemplo do performer Fernando Ribeiro que esteve conosco em três encontros, no ano de 2014. Geralmente, os convites são feitos como estratégias, conforme as necessidades que vão surgindo. No caso de Ribeiro, interessava a sua abordagem no uso das materialidades, sendo um contraponto à simbologia – tão cara ao teatro; seus modos de presença que distam da representação; e a relação sujeito/objeto com uma visão mais fenomenológica.

A participação do professor Diego Elias Baffi, do mesmo colegiado e cuja pesquisa se volta para intervenção urbana, também tem sido um bom contraponto, ampliando as referências.

Baffi trabalha um módulo de aproximadamente 12h, sendo mais de um terço dedicado à prática em espaços fora da universidade.

Fazendo parte da estatística, também utilizo como recorte dados da minha formação pregressa: insisto que as práticas partam das premências individuais, por apreço às características das performers dos anos de 1960. Nominar as proposições (performances, ações, fluxos, práticas do corpo, demonstração, ritual e tantas outras⁶) é um exercício de precisão: porque é necessário, porque não haveria outro modo e porque é justo. O meu “exagero rilkeano”. Deste modo, a partir da terceira prática os/as alunos/as precisam dar um título e nomear suas proposições, sem necessariamente encaixá-las nas já existentes.

As arestas das minhas pequenas mentiras ficam à mostra. Tento partir do que está sendo dado em cada uma das proposições dos/as alunos/as, das suas questões, das suas possibilidades de existência. Sigo firme em mais esse blefe, pois na maioria das vezes faço as indicações de leituras, estabeleço os critérios e as devolutivas são incisivas. De alguma forma, os resultados atingem os objetivos, por serem diversos, inclassificáveis, por vezes singelos, por vezes frágeis, ou surpreendentes, como em qualquer outro processo.

Nos últimos anos o formato de manifestos tem aparecido com muita frequência na prática dos/as alunos/as. Diferente dos manifestos “clássicos” da história das artes, não são realizados em grupos, nem pregam por rupturas nas linguagens, ou proclamam novos rumos, mas seguem de perto várias das teorias recentes sobre gênero, sexualidade, feminismo, pós colonialismo, aproximando-se também das manifestações de ruas, como um fenômeno próprio desse período político. Diferenciar os exercícios de sala de aula das manifestações viralizadas requer um tempo a mais de discussão.

Sou professora-charlatã de Estudos da Performance, sem mea culpa. Olho para a garota em mim, aquela da dura clareza, e abraço-a amorosamente. Já há uma resposta para ela: os caminhos são tantos quanto há pessoas no mundo. E só depois da resposta é que se pode endereçar a ela a pergunta de Martin Heidegger:

Em que medida a angústia é uma disposição privilegiada? Será de fato que, na angústia, a presença se coloca diante de si mesma a partir de seu próprio ser, a ponto de, numa perspectiva fenomenológica, o ente revelado na angústia chegar a se determinar em seu

⁶ Uso por referência o livro *Performance nas Artes Visuais*, de Regina Melim.

ser ou, ao menos, poder preparar adequadamente uma tal determinação? (HEIDEGGER, 2012, p. 250).

A pergunta de Heidegger pode ser uma resposta mais clara à garota (da dura clareza) do que a própria resposta de Heidegger. E enquanto a garota reflete, sigo firme com minha aura de blefe. Não pulo da janela para tirar a foto. Faço uma foto montagem. Ou, pulo da janela na minha fé cega, no vazio.



Referências

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; 2012.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Trad. Álvaro Luiz Montenegro. Petrópolis: Vozes, 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas e cartas a um Jovem Poeta**. Trad. Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

SAIDEL, Henrique. Performance na terra dos pinheirais: conexões e perturbações. **Horizonte da Cena**. Disponível em:

<<http://www.horizontedacena.com/performance-na-terra-dos-pinheirais-conexoes-e-perturbacoes/>> Acesso em 09 de junho de 2016.



Recebido em 24/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

**PERFORMANCE OU TEATRO?
quando os discursos atravessam os procedimentos**

**PERFORMANCE O TEATRO?
cuando los discursos cruce los procedimientos**

**PERFORMANCE OR THEATER?
when the speeches crossing procedures**

Ludmila de Almeida Castanheira¹

Resumo

Este artigo dedica-se a reflexões geradas pelo workshop “Exercícios para artistas Rebeldes”, ministrado no Brasil pelo La Pocha Nostra (2015). A partir delas, faz recortes investigativos sobre procedimentos e discursos que circunscrevem performance e teatro em campos específicos.

Palavras-chave: Ato, La Pocha Nostra, representação.

Resumen

Este artículo teje reflexiones generadas por el taller “Ejercicios para artistas rebeldes”, conducido en el Brasil por el colectivo La Pocha Nostra (2015) y, desde ellas, se dedica a la investigación de los procedimientos y discursos que localizan el teatro y la performance en sitios específicos.

Palabras clave: Acto, La Pocha Nostra, representación.

Abstract

This article is dedicated to reflections generated by the workshop "Exercises for Rebel artists", taught in Brazil by La Pocha Nostra (2015). From them, do investigative clippings about procedures and speeches that circumscribe performance and theater in specific fields.

Keywords: Act, La Pocha Nostra, representation.

Dia 1: 25/03

O corpo humano como corpo político.

Estratégias – Ritos.

Cruzar fronteiras.

Explorar o espaço com o corpo e os sons.

Fechar os olhos, permitir-se o contato com o corpo alheio e o corpo do espaço.

Formar uma negociação com ao menos outros dois corpos.

¹ UNICAMP: doutorado em Artes da Cena (2016) em processos e poéticas da cena. Professora do curso de Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro: Universidade Estadual de Maringá. Organizadora dos Festivais de Apartamento; performer.

Imaginar qual é a imagem formada.

Abrir os olhos.

Um corredor com colegas de ambos os lados, que nos amparem.

Correr com os olhos fechados.

Correr com os olhos fechados e de costas.

Fazer uma travessia com os olhos fechados, empreendendo a ação que lhe for mais urgente neste momento.

Caminhar pelo espaço buscando estabelecer contato visual com a pessoa que lhe parecer mais diferente de você.

Olhar para os olhos dela (se ela aceitar o convite).

Trocar de roupa com ela e permanecer assim até o fim dessa sessão.

Fechar os olhos.

Abrir e trocar algumas palavras sobre.

Caminhar pelo espaço em busca de alguém que se conheça.

Estabelecer contato visual.

Além dos olhos, encontrar um segundo e terceiro ponto a observar no corpo alheio.

Fechar os olhos.

Abrir e trocar algumas palavras.

Fazer contato visual com a pessoa mais parecida com você.

Deixar que o corpo se ative de acordo com o olhar.

Fazer pausas conjuntas para observar a situação estabelecida.

Dia 2: 26/03

Alongamento/aquecimento.

Um círculo, Guillermo ao centro, pergunta “Meu corpo é...”, ao que respondemos aleatoriamente.

No dia anterior, nas mesmas condições, Guillermo perguntava “Performance é...”

“Meu corpo não é...”

“Minha casa é...”

“Minha casa não é...”

Permanecer por cinco minutos observando o espaço.

Deixar-se chamar pelo espaço.

Explorar uma porção do espaço com o corpo e tudo o que emana dele: sons, excreções...

Fechar os olhos e seguir com a exploração.

Encontrar outros corpos e estabelecer com eles acordos de exploração.

Antes de abrir os olhos, imaginar onde está e quem são as suas “vizinhas”.

Abrir os olhos.

NÃO PERDER DE VISTA A “TERNURA RADICAL”.

Fazer duplas, olhar nos olhos.

Dos olhos, estabelecer um outro ponto para o qual dirigir o olhar no corpo alheio.

Com o tempo, estabelecer um terceiro ponto de contato com o olhar no corpo alheio.

Variar níveis e distâncias.

Atentar-se a momentos que pareçam interessantes.

Fazer pausas para retê-los.

Tem sido tudo tão intenso, louco e familiar ao mesmo tempo. Vários exercícios comuns ao teatro, mas, de verdade, uma troca, compromisso e criatividade dirigida que nos põe, todos juntos, nele.

E respeito. E aceitação. “Ternura radical”, como diz Guillermo com seus dois olhos e corpo como sentinelas incansáveis de todos nós, vinte performeras fundando, para além da utopia, de fato, espaços horizontalizados de criação.

A incredulidade cínica dos meus trinta anos sendo posta à prova constantemente, assim como minha autoimagem. Paradoxalmente, tem sido tempo de aprender a dizer não na mais sincera construção possível. Porque não há espaço para “querer agradar”. Talvez, numa síntese reducionista, seja possível dizer que o trabalho é sobre aceitação de si e do outro. Não como terapia ou docilização, mas como potência de recombinação entre nós.

Dia 3: 27/03

Alongar, soltar o corpo.

Nós em círculo, Guillermo ao centro com as provocações.

“Hoje eu quero ultrapassar a fronteira...”

“Me levanto e luto contra...”

Em duplas: alguém de olhos fechados enquanto a outra pessoa explora seu corpo.

Ajudar sua dupla a estabelecer um movimento repetitivo.

Observar como sua dupla se apropria dele.

Dar estímulos para que sua dupla crie um segundo e um terceiro movimento repetitivo.

Observar a “coreografia ambulante” que a pessoa realiza de olhos fechados.

Cuidar para que a pessoa não se machuque em seu deslocamento de olhos fechados.

Devagar, acercar-se dela para ajudá-la a parar.

Trocar as funções na dupla.

Agora, quando a “coreografia ambulante” estiver estabelecida, a pessoa pode abrir os olhos e relacionar-se com as demais.

Duplas sentadas em cadeiras.

Fazer contato visual.

Um toque, uma pausa.

Continuar até que os movimentos se desenvolvam em continuidade, usando ou não as cadeiras.

Variação: a dupla recebe objetos (“props”) que pode ou não agregar ao trabalho.

As reflexões desenvolvidas neste artigo foram elaboradas a partir da vivência com o grupo La Pocha Nostra entre 25 de março e 01 de abril e 2015. O grupo esteve em Santos (SP), por iniciativa do SESC, como integrante do projeto “CorposubCorpo”.

As descrições que abrem este texto são transcrições do caderno de trabalho elaborado durante a vivência com o grupo. As anotações em meu caderno de trabalho foram feitas durante os três primeiros dias de encontro. Depois disso, a separação entre integrar e observar o trabalho parece ter perdido o sentido e o lugar.

O La Pocha Nostra é formado por mexicanas, canadenses e estadunidenses, e toma as fronteiras (linguísticas, culturais, de criação) como mote. Fundado em 1995 por Guillermo Gomez-Peña, o grupo é uma das referências em performance na América Latina, e vem respondendo em igual intensidade aos tolhimentos impostos às pessoas que se situam à margem: mulheres, negras, homossexuais, *queers*, imigrantes, indígenas, crianças, trabalhadoras em regime escravo.

O SESC Santos selecionou vinte artistas para participar do *workshop* a ser ministrado pelo La Pocha Nostra, utilizando como material de eleição currículo e carta de intenções. A proposta inicial era de que duas artistas, participantes do *workshop*, integrassem a apresentação

“Mapa Corpo/rativo”, performada por Guillermo Gomez-Peña, Saúl Garcia Lopez e Jess Balitronica, trio de integrantes do La Pocha Nostra. A caoticidade bonachona de Guillermo convulsionou (mais uma vez) as estruturas institucionais quando ele estendeu o convite de participação na performance a todas as integrantes do *workshop*. Atitude que demandou do SESC, entre outras coisas, acomodações que nos permitiram “morar” em trios nos *flats* de um hotel, tornando ainda mais intensa a troca criativa entre nós.

A imersão proposta por Guillermo e as “Pochas” tomou os corpos, o espaço de trabalho e de convivência do SESC, a praça defronte ao prédio suntuoso que abriga a instituição, o trajeto até a praia, a mistura de areia e sal à beira mar, os botecos, a embriaguez, o sono, os sonhos. As sessões de trabalho duravam cerca de dez horas, ao final das quais, íamos todas, “las ‘Pochas’ y las ‘Changas’”, comer e beber enquanto conversávamos sobre elas.

É preciso sublinhar a ética das relações cunhadas neste convívio. A “ternura radical” proposta por Guillermo nos convidou ao cuidado entre nós, e “não” era um código respeitado com seriedade como limite às experimentações que estávamos dispostas a fazer. Guillermo ocupa habilidosamente o lugar de mestre. Não só por sua eloquência notabilíssima, mas por oferecer ouvidos e olhos atentos e sensíveis à nossa profunda cicatriz de degredadas: do mundo que nos cerca, das nossas relações, de nós mesmas. Guillermo é tão messiânico em sua abdicação de controle que cativar-nos e à nossa furiosa busca por pertencimento torna-se um imperativo.

O espaço destinado ao desenvolvimento do projeto CorposubCorpo era uma espécie de labirinto construído no estacionamento do SESC, composto de diversos ambientes com resíduos dos muitos trabalhos que se abrigaram ali durante um ano. Um complexo feito de paredes provisórias, pichações, uma arena coberta de areia, um cômodo revestido de flores de plástico, outro com uma sequência de esguichos instalada na altura um pouco acima de nossas cabeças, um balcão, pilastras removíveis, transparências, cheiro de combustível queimado, teto baixo, pouca luz e ventilação precária... Mas, sobretudo, um espaço onde a permissão para transgredir estava concedida, quase imposta.

De fato, em alguns momentos, a transgressão converteu-se mais numa ferramenta de trabalho que numa resposta maturada e reflexiva: parecia importante desconstruir, mesmo as bases que supúnhamos profícuas. Por vezes nos tornamos ciclos de problematização em série. Como se somente fosse possível criar se conseguíssemos tirar todas as coisas do patamar inquestionável.

Antes de chegar a Santos, cada artista recebeu uma série de recomendações, dentre as quais, levar consigo uma coleção de objetos propositivos, os “props”, como eram chamados pelas “Pochas”. No local de trabalho, todos estes objetos foram dispostos coletivamente em mesas cobertas por materiais já utilizados em performances, máscaras, peças singulares de roupa, dildos de todas as cores, formas e tamanhos, armas brancas e de fogo, perucas, instrumentos musicais e de jogos sadomasoquistas, adesivos, bonecas, máquinas de fazer bolhas de sabão, cocares, maquiagens, luzes pisca-pisca... Esta coleção idiossincrática nos acompanhou diariamente e havia especial cuidado ao final de cada sessão de trabalho em tornar a organizá-la para estarem disponíveis na sessão seguinte.

A partir do quarto dia, as sessões culminavam na construção de imagens auxiliadas pelos “props”. Primeiro as construímos umas nos corpos das outras, depois coletivamente, usando um ou dois corpos onde nos expressássemos em grupo e, por fim, criando *environments*: altares, consultórios médicos, ringues, mausoléus, reconfigurações espaciais em que os corpos figurassem como intensificadores das relações que denunciávamos.

As indicações de criação que recebíamos eram sempre sobre nossos incômodos, condições sociais em que nos víamos enredadas, as fronteiras que desejávamos cruzar, os movimentos que empenhávamos em resposta às normatizações e assujeitamentos. Guillermo, Saúl e Balitronica passeavam entre as nossas criações e nos apontavam formas de torná-las mais claras, mais pungentes, adicionavam ou extraíam ideias, apontavam as que mais lhes agradavam e discutíamos coletivamente se elas deviam permanecer ou não até as apresentações.

Foram admitidas fotógrafas para nos acompanhar com o compromisso de registrar o trabalho e não divulgar as imagens. E nossa obsessão narcisística evidenciou-se: fotografias e mais fotografias de nossas composições acumulavam a função de registro, recordação a se guardar das amizades fiadas, apologia às monstrosidades coletivas que nos colocavam em algum lugar melhor, mais humano, mais sensível que a sociedade doente que aceitamos existir, ao mesmo tempo em que aceitamos a ideia de que não só não fazemos parte dela como estamos em condições de destruí-la.

Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma

desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Éramos uma alcateia maldita, um bando de desajustadas que se reconhecem e vomitam imagens indesejadas. Adolescentes de novo, com mais do que um cartaz de banda na cabeceira da cama, Guillermo: um índio/sudaca/punk/xamã em carne e osso nutrindo nossas rebeldias desde o nome do *workshop*, “Exercícios para artistas rebeldes”.

Nos dias que se seguiram, escolhemos algumas imagens para deslocar pelos espaços do SESC e em quais deles as colocaríamos. Tínhamos o objetivo de testá-las na relação com outras pessoas além de nós, as envolvidas nos processos de criação. Usando máscaras de animais (galinha, vaca, porca, macaca), nos posicionamos no *playground* à cata das reações infantis. Alguém de nós deitou-se sob um dos brinquedos e cobriu o rosto com uma camiseta. Uniu as mãos no peito, como costumam preparar as defuntas a serem veladas. Segurava uma arma numa das mãos. As crianças atacaram a figura prostrada, tentaram tirar a arma de sua mão. Como ela não permitia, a chutaram e morderam enquanto diziam o nome da arma, composto de letras e números.

Mais e mais crianças surgidas de todas as partes se aproximaram. Alguém de nós pôs uma bíblia no chão e a “tocou” para uma delas. Logo se estabeleceu um jogo de futebol em que o livro fazia as vezes de bola. Um homem se indignou. Recolheu o livro, reclamou formalmente à direção do SESC.

O passeio com as imagens foi restrito a determinados espaços, de menor circulação. Ou, se quisermos utilizar os termos de Agamben (2007), os passeios se restringiram a lugares “sagrados”, no sentido de que separados do uso comum. E nós, com nossas aparições, tratamos de profaná-los: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (p. 66).

Estivemos nos elevadores, saguões, na grandessíssima mesa de madeira da biblioteca, compondo e decompondo sobre ela santas-ceias profanas com corpos nus em representações imagéticas de surubas épicas. Promovemos encontros/estupros entre agentes da Monsanto e indígenas. Usamos o edifício teatral às avessas: éramos artistas enquanto estivéssemos no palco e, se utilizássemos as poltronas da plateia, o fazíamos expondo os aspectos obsessivos, patológicos do público comumente educado e burguês. Sentavam-se confortavelmente um Mickey Mouse sodomita ao lado de uma vaca humana de tetas à mostra que comia páginas da

bíblia enquanto balbuciava uma espécie de reza. *Black blocs* sapateavam pelos corredores entre as poltronas com bonecas/bebês a tiracolo, alguém enfiava diversas agulhas nos braços, em alusão às adictas travestidas em “pessoas de bem”.

Nossas criações perambulavam nos espaços limpos, bem iluminados e assépticos, estabelecendo por contágio novas linhas de força entre uma série de pressupostos organizados e o caos sujo da nossa presença marginal, desativando, neste processo, alguns dispositivos de poder:

Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício o poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Nossas aparições peripatéticas geraram longuíssimas discussões coletivas com o intuito de organizar a performance final. Para o que, foi elaborada uma lista de imagens a serem utilizadas e determinações de que espaços no labirinto *CorposubCorpo* ocupariam. Havia indicações específicas quanto ao posicionamento de refletores. Músicas foram catadas de nossos aparelhos móveis, compondo uma evidente trilha sonora, além dos *funks* e boleros cantados ao vivo em nossas vozes não educadas para o canto. Ações aconteciam em simultaneidade, mas com óbvio direcionamento quanto às intensidades, que destacavam o que o público devia ver a cada vez. E embora pouco a pouco as distâncias entre performer e apreciadora fossem se estreitando de modo que acabássemos todas num banho coletivo no quarto dos esguichos, isso só era possível por haver antes a distinção entre nós e elas.

A apresentação do primeiro dia foi, de maneira unânime, entendida como um fracasso, no sentido de que pouco efetiva quanto às ideias que gostaríamos veicular. Como sugerido por Julia Antivilo Peña (2015), a medida de uma performance é a eficácia com que ela estabelece situações e cria comunicação ou senso de comunidade:

La presencia de la performance genera un diálogo que puede ser productivo, en algunas ocasiones, en otras desencadenante de fuertes emociones agradables o no. Es una oportunidad para algo, por ello, no hay performance buena o mala sino efectiva o desapercibida (p.151).

Perceber as falhas comunicacionais do trabalho colocou o grupo numa discussão interminável sobre que coisas eliminar e quais manter, em que ordem elas deviam vir, se alguma

ação criada durante o processo e que antes não tinha sido incluída na apresentação deveria agora figurá-la.

Faz um ano desde o catártico convívio com o La Pocha Nostra. Rememorar-lo é sublinhar a perspectiva feminista de escrever a partir da própria carne. E tomá-lo como ponte para a discussão entre os modos de operação do teatro e da performance.

Orbitam alguns sentidos comuns sobre uma e outra manifestação que, pelo hábito do didatismo e síntese a que se dedicam aquelas que lidam diariamente com a sala de aula, podem ser colocados nos seguintes termos:

Tabela 1. Teatro e Performance

	Agentes	Modos de Operação	Destinatárias	Risco
Teatro	Atores e atrizes	Representação	Público	Nulo ou moderado para atores, atrizes e público
Performance	Performeros e Performeras	Ação real	Participantes	Alto para performeros, performeras e participantes

O esquema acima representa algumas noções estabilizadas, cooptações pelos dispositivos, circunscrições que têm localizado performance e teatro segundo oposições claras. A vivência com o La Pocha Nostra está posta aqui como um gatilho a partir do qual desestabilizar o tácito consenso implicado nesta catalogação. O convívio com o grupo nada tem de excepcional neste sentido: outras práticas são igualmente limítrofes e de maneira semelhante se oferecem à reflexão teatro/performance, tais como o controverso Método Marina Abramovic, por exemplo. Mencionar esta e não outra experiência obedece apenas ao caráter de edição da escrita.

O grupo La Pocha Nostra é incontestavelmente um grupo de performance. Esta afirmativa pode ser verificada no site do grupo, nas entrevistas de Guillermo, nas ações desestabilizadoras do *status quo* desempenhadas pelo grupo. Não há, por fim, veículo em que encontremos as integrantes do La Pocha Nostra descritas como atrizes. Nem que entendam o que elas fazem com representação, mas com ato real.

Ao mesmo tempo, como ignorar os procedimentos pelos quais a construção das performances se dá, ou ao menos aqueles pelos quais se deram nesta experiência? Há realmente diferenças cruciais entre os modos de criação que estamos habituadas a vivenciar no campo

teatral? Os exercícios a partir dos quais “despertamos” o corpo e estabelecemos espaços de criação com outras performer as diferem em que do preparo necessário à cena?

Quando “representamos” a santa ceia em poses sexuais, não estamos de fato transando umas com as outras, mas agindo “como se” o fizéssemos. Do mesmo modo, não injetamos de fato heroína nos braços, nem estamos mimetizando a ação característica de usuárias. Mas ao reunirmos os elementos agulha, garrote e braços, deixamos que o ato seja percebido como semelhante ao real: colocamos a ideia no lugar da ação concreta, representamos.

Estas situações transbordam a premissa básica que localiza o teatro no campo da representação e a performance como ato concreto e sem mediações, e causam tensionamentos entre os campos. Na tentativa de dizer que há mais aproximações que diferenças entre ambos, é tentador estabelecer generalizações nas quais teatro e performance sejam sempre e necessariamente considerados segundo suas semelhanças. O que implicaria em cessões de achatamento equivalentes às que permitem o desenho da tabela acima. E, portanto, tendem a desconsiderar os muitos teatros e as muitas performances desenvolvidos e especificidades de linguagem que custaram anos a decantar. Não se trata de defender posições absolutas, mas as aproximações entre os procedimentos geram, inegavelmente, uma expressiva zona de indiscernibilidade da qual emerge a possibilidade de que as diferenças entre teatro e performance estejam mais nos discursos que acompanham um e outro:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. (FOUCAULT, 2009, p. 9).

A maneira como nos reportamos aos espetáculos teatrais e às apresentações de performance, endossada e respondida por catálogos, curadoras, cadernos culturais, circunscrevem uma e outra prática. Estas circunscrições estão calcadas em diversos aspectos, tais como o histórico dos grupos, os espaços nos quais costumam se apresentar, o teor político de seus trabalhos. Mas, via de regra, os discursos não estão apoiados nos procedimentos de criação.

Um dos dispositivos de medição e diferenciação entre teatro e performance parece ser o quanto cedem ou burlam o controle e o risco, tanto em relação às performer as e atrizes, como ao público e participantes. Performance e teatro são comumente descritos segundo risco de afetação a que nos submetem: os riscos envolvidos em sermos testemunhas de atos ditos extremos, ou que se restringem aos limites de nossa civilidade social. E em sermos interpeladas a ter participação

ativa na ação que se desenrola e nos enreda, ou tomarmos parte sem sermos inquiridas à ação direta. Mas mesmo o aspecto do risco parece ser insuficiente para traçarmos linhas definitivas entre uma e outro, tal como aponta a reflexão de Diana Taylor em referência à retrospectiva encetada pelo MoMA quanto à obra de Marina Abramovic, outra persona à qual os discursos inscrevem no campo da performance:

Durante sua carreira, Abramovic se expôs em performances perigosas e extenuantes, que testaram seus limites humanos – ela gritou até perder a voz, dançou até desmaiar, cortou seu corpo e permaneceu imóvel e exposta diante de um público desconhecido. Mas, por motivos legais, o MoMA precisava eliminar o risco para aqueles que realizavam as re-performances. Embora, inicialmente, todas as obras estivessem programadas para durar duas horas e meia, foram reduzidas depois que dois executantes das re-performances desmaiaram na primeira semana. Portanto, apesar da re-performance *Nightsea crossing* no Atrium exigir o mesmo tipo de dispêndio e esforço de Abramovic, as re-performances realizadas por outros, comparativamente, demandavam relativamente pouco. Além disso, enquanto a re-performance de Abramovic atraía multidões, as dos outros artistas foram reduzidas a curiosidades. Não havia onde se sentar para vivenciá-las como performances com seus próprios méritos e, por isso, os visitantes apenas passavam por elas. Somente a artista, singular, estava presente (TAYLOR apud FABIÃO, 2015, p.278).

Cumprir, ainda, no trecho mencionado, a denúncia de que a admissão da performance em instituições reconhecidamente dedicadas a obras, práticas e discursos artísticos considerados “sérios”, requer uma negociação entre escapar e pertencer a um determinado selo de qualidade atrelado a elas. Assim como as jovens artistas podem reperformar as obras da outrora radical agora respeitável Marina, desde que não se arrisquem – e sejam decorativas –, nós, junto ao La Pocha Nostra, podemos perambular nossa bizzaria pelo SESC, desde que não incomodemos às usuárias regulares. E, caso incomodemos, seremos convidadas a nos restringir a espaços de menor circulação.

MoMA e SESC executam medidas conciliatórias que tanto as projetam como instituições alinhadas a seu tempo, fomentadoras da arte “transgressora”, como tratam de subtrair dela todo risco que podem oferecer a executantes e apreciadoras. De modo semelhante, nós artistas nos deixamos pertencer às instituições pelo renome, estabilidade e benefícios gerais que podem nos oferecer, mas nos tornamos agentes duplas ao manter nossos projetos quiméricos, sujos, excessivos, que, propositalmente, não cabem na assepsia requerida pelas entidades reconhecidas.

De fato, nem todo teatro se aproxima da performance, e nem toda performance se assemelha ao teatro, mas também neste ponto ambos se tocam de maneira sensível: há teatros que se dão no diálogo com as falas e subjetividades menores a ponto de não caberem nas salas de espetáculo, habitarem terreiras da tribo e casas em vilas ditas perigosas, trafegarem pelos rios

poluídos, abortarem processos por falta de verba e retomá-los episodicamente, numa persistência algo obsessiva.

Nossa tabela inicial se vê mais uma vez insuficiente. Uma vez mais o conceito de Corpo Sem Órgãos, à maneira como entendida por Deleuze e Guattari (1996) se oferece como convite à desestabilização das posturas absolutas, na medida em que pede mais pelo caminho entre as ideias, sem a pretensão de chegar a terrenos definitivos, mas enfatizando o percurso que engendra zonas de indiscernibilidade ou vizinhança. “Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem” (sp.)

Prefiro este panorama mais afeito que cindido para indicar as diferenças entre teatro e performance, ainda que elas existam: performer as podem, por exemplo prescindir da presença alheia (do público ou participante) para a concreção de suas ações. Enquanto que, numa das concepções mais generosas sobre teatro, temos que ele não se dá senão por alguém executando uma ação que outrem observa: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica” (BROOK, 2011, p.04).

Além do que, diferentemente das atrizes, performer as têm todo e nenhum compromisso com o que fazem. Assim como proposto pelos programas, um conjunto de práticas traz em si a possibilidade de não se cumprirem, ou se cumprirem segundo o desrespeito de sua previsão inicial. Ainda que se possam variar os graus de abertura, a cena opera segundo o comprometimento dos atores e atrizes. Em ambos os casos, porém, pela derrisão ou comprometimento, produzem atitudes radicais diante da vida:

El retorno a la experiencia corporal nos es algo privativo de las experiencias plásticas, sino de diversos movimientos contemporáneos que han retomado la tradición teatral del Noh y el Kabuki japonés, como el Living Theatre, Grotowski y la pantomima. Los cuerpos de los artistas de la performance intentan restituir los impulsos primarios, y hacen de su cuerpo una topografía que no conoce límites (ALCÁZAR, 2014, p.88, grifo nosso).

A experimentação para além dos automatismos comuns aos corpos socialmente docilizados, a utopia do caminho que movimenta o corpo pela técnica ou pelas condutas que turbilhonam o hábito, produzem modos de existência:

El performance es una tierra de nadie donde todos encuentran lugar... para expresarse, para ser, para vivirse. Esta tierra de nadie somos nosotros mismos. Cada artista define al performance en su práctica como una actitud, como sello, sea la del antropólogo o la del desesperado visceral; la del investigador o la del exhibicionista; la del experimentador o

la del actor. En esta tierra de nadie todos pueden encontrar un lugar, si se es consciente de que ese lugar es su propio tiempo presente. El momento del arte acción es el presente. El momento de la transformación es también el presente. El momento de la conciencia ética, es el presente. La práctica del performance es la reflexión de los actos y la creación de otros. Se vuelve una filosofía y una práctica de vida en vistas en un ideal o una conciencia en evolución (Op. Cit: p. 201).

Muitas de nós conhecemos a potência do corpo no teatro, caminhamos em direção à performance e então permanecemos proscritas, criando peças, performances e “coisas” que não pertencem especificamente a uma linguagem ou outra, mas tomam emprestado de ambas. Neste artigo, me dediquei ao ir e vir entre ambas as manifestações, de possibilidades, buscando não tanto pelo sublinhamento das proximidades entre elas, mas, pela marca dos passos, borrar as demarcações territoriais e observá-las, enfim, segundo uma perspectiva imbricada.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALCÁZAR, Josefina. **Performance: un arte de yo: autobiografía, cuerpo y identidad**. Siglo XXI Editores. México, DF: 2014.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Volume 3. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX. Revista do LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. n. 4, pp.1-11, dez. 2013.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FOUCAULT, Michel: **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2009.
- PEÑA, Guillermo Gomez: En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**. vol. 11, n. 24, Porto Alegre July - Dec. 2005.
- PEÑA, Julia Antivilo: **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías**. Arte feminista latinoamericano. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015.

Recebido em 26/11/2016

Aprovado em 10/12/2016

Publicado em 10/03/2017



TREINAMENTO PERFORMATIVO COMO MODOS DE EXISTÊNCIA
ENTRENAMIENTO PERFORMATIVO COMO MODO DE EXISTENCIA
PERFORMATIVE TRAINING AS MODES OF EXISTENCE

Ronaldo Záphas¹

Resumo

Este artigo procura relacionar as práticas performativas de Guillermo Gomez-Peña e Renato Cohen, que diluem as fronteiras entre preparação, criação e apresentação. Assim, seus processos pedagógicos funcionam como modos de existência do performer, embaralhando arte e vida.

Palavras-chave: Pedagogia, performer, processo.

Resumen

Este artículo procura relacionar las prácticas performativas de Guillermo Gómez-Peña y Renato Cohen, que diluem las fronteras entre la preparación, la creación y la presentación. Así, sus procesos pedagógicos funcionan como modos de existencia del performer, barajando arte y vida.

Palabras clave: Pedagogia, performer, proceso.

Abstract

This article intends to relate the performative practices of Guillermo Gomez-Peña and Renato Cohen, that dissolve the borders between prepare, create and presentation. Thus, their pedagogic process works like modes of existence of the performer, shuffling art and life.

Keywords: Pedagogy, performer, process.

A cena contemporânea comporta a coexistência de diferentes linguagens, revelando uma multiplicidade de olhares, formadora de um amplo espectro de manifestações cênicas. Este aspecto propicia novas delimitações nas fronteiras das linguagens. Uma experimentação pode ser construída a partir do conjunto de paradigmas da dança, do teatro e de outras artes, criando linguagens instáveis, híbridas e temporárias.

Pela perspectiva teatral é possível desenharmos um quadro revelador de dois elementos edificantes da cena contemporânea: a afirmação do encenador-criador e a presença do ator-performer. Para o pesquisador francês Patrice Pavis (2016, p. 174), “o ator contemporâneo está cada vez mais envolvido no processo de dirigir, encenar e até mesmo conceber a

¹ Mestrando do Programa Artes da Cena: Pedagogia da Performance-Unicamp. Orientadora: Dra. Ana Cristina Colla. Pesquisador no Grupo PRESENÇA e VIDA - LUME/UNICAMP; Professor de Teatro no SENAC-SP.

performance toda (na assim-chamada criação coletiva). Desta forma, os limites entre ator, diretor, dramaturgo e cenógrafo estão borrados”, ou seja, surgem novos limites para os elementos construtivos da cena, possibilitando pensarmos sobre a ideia de um encenador-performer.

Da mesma forma que as funções de ator, diretor e criador se interpenetram, as fases do processo criativo e seu processo formativo também reclamam um novo status. Sobre este aspecto o performer e pesquisador da arte da performance, Renato Cohen (1998), propõe pensar num câmbio entre processo e produto, ou seja, o processo criativo como produto estético resultante. Para esta possibilidade, ele propõe o conceito de *work in process*, ‘trabalho em processo’. Ao definir o *work in process* como linguagem, Cohen concebe como resultado estético apresentado a uma audiência um processo em permanente transformação e um artista em constante formação. Desta forma, uma obra se apresenta em resultados temporários e únicos, revelando uma efemeridade própria das manifestações artísticas mais vanguardistas, consonantes a uma sociedade cada vez mais dinâmica e virtualmente conectiva.

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

Aqui diversos planos são apontados. A cena que comporta múltiplos olhares, o agente da arte presencial que transita entre atuação e encenação, e o processo criativo como cena, todas estas entradas nos propõem pensarmos em novas formas pedagógicas para o performer. Neste artigo pretendo analisar a cena contemporânea e suas pedagogias performativas, amalgamando, através de uma possível simbiose, dois artistas da arte contemporânea que, em seus modos de operação da cena/performance, nos possibilitam pensar a prática como treinamento performativo, são eles Renato Cohen (1998) e Guillermo Gomez-Peña (2005).

Uma forma pensada por Cohen é o trabalho em processo (*work in process*) transformado em linguagem. Diante disso, especulo aqui outra perspectiva: como pensar o trabalho em processo como treinamento para o performer? O processo criativo nasce e morre na sala de ensaio? A criação cessa? Uma noção de treinamento em performance pode ser ampliada de modo que a todo e qualquer momento se está realizando algum tipo de treino ou ensaio? Fora da sala de ensaio como e o que se treina? Podemos pensar o treino como um fluxo ininterrupto? Podemos treinar a percepção de uma forma em que a qualidade de estar pode ser alterada, ou

seja, alterar a qualidade de presença do estar em cena/estar no mundo? Uma maneira de existir no/do mundo? Estas são algumas das perguntas disparadoras deste olhar sobre algumas possibilidades formativas do performer. Diante disso dois caminhos são desenhados: em um deles podemos pensar o processo criativo como produto estético (o que Cohen propõe), em outro o produto estético como treinamento performativo (o que Gomez-Peña propõe), em outras palavras, ao problematizar a ideia de treinamento do performer ao longo do processo, os campos da preparação, da criação e da apresentação na arte presencial são constantemente borrados.

O interesse aqui é compreender as diferentes noções de treinamento para o performer no seu exercício como artista e como ser humano em diferentes ambientes. Poder extrapolar a sala de ensaio/criação e adentrar na cena, extrapolar a cena e adentrar no cotidiano, retornando à sala de ensaio. Importa registrar que não se procura revelar uma cartilha ou um manual de informações sobre a função do treinamento para o performer (se hoje o treinamento é de fato uma função que tem um caráter estabelecido ou uma característica estético-processual que atravessa a criação), mas acompanhar o movimento dos processos de criação de realidades artísticas contemporâneas, e nestas poder testemunhar práticas performativas, físicas e espirituais, que possam redimensionar a ideia de treinamento em performance. Ou seja, o interesse está na elaboração de perguntas, que sejam centrais para uma pedagogia performativa, e que não encontrem respostas que as encerrem, mas que estas perguntas possam levar o corpo à ação. Mais que responder, desejamos introduzir perguntas no corpo, fazê-las correr como sangue nas veias, transformá-las em reações ético-poéticas.

Para tentar compreender o universo destes questionamentos todos, Cohen e Gomez-Peña podem nos oferecer pistas. Por se tratar de um universo fluido, este o da arte da performance e seus possíveis processos de treinamento, a opção aqui é compartilhar três mapas (trans)formativos existenciais, a partir das minhas práticas artísticas que pude vivenciar com Renato Cohen e com Guillermo Gomez-Peña, em momentos distintos, e a tensão entre elas. E assim observar ligações entre si que possam pensar a performance como pedagogia.

Mapa 1: a criação como apresentação

Quando a criação de um sujeito ficcional é na verdade uma recriação de nós mesmos os elementos performativos se confundem com os teatrais, em outras palavras, é um atuar-se. Em 2001, na disciplina “Tópicos em Práticas de Encenação” dentro do Curso de Artes Cênicas da

Unicamp, tive a oportunidade de participar de um processo artístico sob a condução de Renato Cohen. Este trabalho me possibilitou entrar em contato com as primeiras experiências de um trabalho corporal em que o corpo funcionava mais como um suporte, um objeto a ser explorado por si mesmo, e menos como um material para a criação de personagens, da forma mais tradicional. Um espaço interessante nasce, pois, o objeto-corpo e o sujeito-artista eram um só, compunham um mesmo território existencial.

Os exercícios de atuação, que tinham nas propostas de Stanislavski (1999) o fio condutor para a construção de seres ficcionais, eram interessantes, mas não tanto quanto as perspectivas mais vanguardistas que Cohen experimentava naquele momento, mais próximas das ideias de um 'trabalho do performer sobre si mesmo' stanislavskiano, em processo criativo. Podemos entender este trabalho sobre si mesmo como o constante processo de aprimoração do performer, na percepção de si mesmo para a eliminação de bloqueios e de convencionalismos e para uma potencialização de sua natureza criativa. Diante disso, a expectativa de levar à cena um corpo que em si pudesse ser disparador de experiências sensoriais, que pudesse provocar na sua relação com o público outras formas de apreensão poética de si me instigou a participar do processo de Renato Cohen.

O tipo de criação de Cohen nos permitiu um processo singular. Sua pedagogia, sua forma de pensar a cena, suas propostas de espaços de experimentação eram fascinantes. Acredito que a forma de nós alunos-performers respondermos às suas provocações também possibilitou criarmos um espaço interessante de investigação performática, pois estávamos nos aproximando da formação de um espaço horizontalizado de exercício, onde as relações diretor-ator eram ressignificadas, repensadas, a partir do projeto performático que Cohen nos apresentava.

Esse processo orquestrado por ele carregava certo misticismo. Os encontros eram geralmente a portas fechadas, diversas experimentações aconteciam com todas as luzes artificiais da sala desligadas. O uso de velas, tochas, e outras formas de iluminação, mais primitivas, dava o tom do universo que adentrávamos a cada semana. Estes elementos se relacionavam muito com os textos de Artaud (1982), que ele usou como disparador e que junto com o corpo funcionavam como suporte da cena performática. Importante registrar que estas dramaturgias artaudianas fugiam muito de um modelo de dramaturgia tradicional, pois seus pontos de potência estavam no corpo afetivo, nas ações corpóreo-vocais criadas para a sustentação de uma musicalidade dissonante que compunha a instalação de um espaço-tempo ritualizado. A partir de fragmentos

do texto Heliogabalo ou o Anarquista Coroado, de Antonin Artaud (1982) indicados por Cohen nasceu a performance “Artaud: Um Anarquista Coroado”. Desta forma, pude entrar em contato com procedimentos contemporâneos de criação e atuação na linguagem da performance. Neste processo não havia a criação de personagens tipificadas ou psicologizadas, circunscrito numa estruturação hermética (uma construção com começo, meio e fim) ou a criação de seres ficcionais com características muito específicas, mais próximos da chave realista e naturalista de atuação, mas sim a criação de ações ritualizadas para a afirmação e manifestação do próprio corpo em si, dado a abertura dos acontecimentos, num trabalho em processo, valendo-se dos escritos artaudianos como contexto. Depois de aproximadamente três meses de criações, ensaios e recriações, para maiores aproximações ao universo artaudiano, rascunhei a composição de uma persona² xamânica, meio indígena brasileiro, meio mexicana, meio mulher, meio homem, um transexuado fronteiro, um deformado libertário, um curandeiro insurgente.

Artaud (1987) acreditava no teatro como um espaço de libertação e revelação e o corpo do performer como um território afetivo. Suas crenças aumentavam em mim o interesse em compreender através do teatro e da performance, como uma investigação de si, deste corpo manifesto, poderia ser um caminho para a realização de uma ação performática e como uma forma de apreender o seu próprio universo corporal e espiritual, em que as instâncias do real e do ficcional se diluíssem, ou seja, compreender até que ponto a concepção de um ser ficcional não é uma manifestação própria do eu, trazendo novas atualizações para a cena e para o performer em si. Em outras palavras, uma noção de persona que acessa no artista uma intensidade potencializada deflagradora de encontros provocadores de qualidades de presença do corpo, ou uma materialidade da presença do performer. A intensidade potencializada aqui é entendida como um corpo cênico na busca por uma ampliação da intensidade da ação no ato em si, em outras palavras, um corpo que quanto mais intensifica mais produz força de intensificação e que

² Para a pesquisadora Ana Carvalhaes o conceito de persona deve ser “capturada não exatamente pelo que é, mas nas relações que agencia, como relações de diferenças, entre eu e não eu, eu e outro, pessoas e pessoas. A persona surge com o próprio ato. Trabalha enquanto anda: no percurso. (...). Ao mesmo tempo em que é polivalente (é várias pessoas ao mesmo tempo, administra contradições, vive estados diferenciados e transitórios durante a performance etc.), a persona traduz tudo isso em ambiguidade profunda. E pode, através do processo performático, da travessia artística, construir uma experiência consistente. (...) A persona é o estado performático do devir, da transformação constante, que leva à construção e à dissolução, ao outro. E também a compreensão da perenidade da pessoa. Ao fim e ao cabo, a vida, em sua totalidade, leva ao devir mais forte, à morte. O devir-morte, travessia final, tem o poder de intensificar e condensar a consistência da vida, a experiência do vivido (CARVALHAES, 2012, p. 109-111).

quanto mais força de intensificação tiver, mais intensifica-se, compondo assim um círculo virtuoso.

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

Vem à minha lembrança um dos dias de ensaio quando Cohen nos conduziu por uma experimentação de estados corpóreo-vocais provocados pela qualidade de silêncio e sua duração, pelo calor produzido pelas tochas de fogo, pelos exercícios vocais nas intensas repetições de pequenos fragmentos de textos de Artaud, onde a duração da performance em sala de trabalho possibilitava aos alunos cada vez mais um maior envolvimento neste campo afetivo intersubjetivo. Era fascinante a sensação de me sentir exercendo uma liberdade de criação, e ao mesmo tempo sendo direcionado pela condução de Cohen que parecia ter uma trajetória específica, que parecia saber por onde era necessário passar, mesmo partindo de uma aparente caoticidade. Renato Cohen nos conduzia *in loco*, em outras palavras, no meio dos ensaios ele entrava no campo da cena, provocada e saía. Repetia tal procedimento por diversas vezes. Sua presença não era bloqueadora, muito pelo contrário, era uma centelha de luz, era um coração a pulsar, era uma chama a inflamar os outros corpos. Suas provocações me impulsionavam a me distanciar de uma chave realista de registro, tencionando para um outro formalismo da cena. Era um trabalho em que o processo funcionava como resultado e forma espetacular, tornando-se assim uma linguagem.

Ao pensar o processo como resultado, Cohen não se preocupava com um resultado-fim, mas com novas formalizações que a cena performática poderia produzir na sua tensão com as fronteiras das linguagens. Ele, na prática, se aproximava mais a uma figura de regente que, no ato de orquestrar nos impulsionava para um universo paralelo, muito dissonante para mim. E eis que os corpos em estado performativo respondiam em outra vibração. O teatro de Cohen era vibracional.

Uma primeira perspectiva de que a criação, as apresentações e a preparação são borradas, e funcionam como um treinamento em constante retroalimentação é apontada aqui. Uma vez que a mesma formalização realizada na sala de ensaio se repetiu nas apresentações, com Cohen regendo o trabalho, durante a sua execução. Nossos corpos vibrando em mesma frequência potencializava e era potencializado pelo tempo e o espaço.



Artaud, o Anarquista Coroado. Performers: Gisele Petty, Mateus Zuccolotto e Ronaldo Záphas. Teatro Centro da Terra, 2002. Foto: João Maria.

Mapa 2: a apresentação como criação

O artista Guillermo Gomez-Peña (2005) é um performer ativista mexicano aclamado como uma das maiores referências na arte da performance da atualidade. Autor de vários livros sobre performance, Gomez-Peña, juntamente com seu parceiro de trabalho Roberto Sifuentes³, reuniu num livro a sua pedagogia radical. Nasceu na Cidade do México em 1955 e vive em São

³ Roberto Sifuentes é um artista interdisciplinar e membro fundador do La Pocha Nostra, além de professor assistente em Performance na Escola do Instituto de Artes de Chicago-EUA.

Francisco, na Califórnia, desde 1978. É fundador do La Pocha Nostra e se define como um radar que cartografa utopias num corpo experimental captando territórios fronteiriços onde a arte da performance possa acontecer. Em suas palavras:

Yo me veo a mí mismo como un cartógrafo experimental. En este sentido, puedo aproximarme a una definición del arte del performance trazando el espacio “negativo” (entendido como en la fotografía y no en la ética) de su territorio conceptual: Aunque en algunas ocasiones nuestro trabajo se sobrepone con el teatro experimental, y muchos de nosotros utilizamos la palabra hablada, stricto sensu, no somos ni actores ni poetas. (Podemos ser actores y poetas temporales pero nos regimos por otras reglas, y nos sostenemos en una historia diferente.) La mayoría de los artistas de performance también son escritores, pero sólo un puñado de nosotros escribimos para publicar. Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 202).⁴

Seu trabalho tem sido um dos instigadores para a construção de caminhos performativos e, sobretudo, a sua prática tem redimensionado a perspectiva sobre treinamentos performativos. Durante o intervalo de quatro anos pude ter alguns encontros pontuais e experimentais com o performer Guillermo e pude viver sua pedagogia radical performativa para artistas rebeldes, e perceber a construção deste espaço utópico, defendido por ele. Durante uma de suas oficinas de performance que participei, pude observar o tempo ficar suspenso, as hierarquias serem postas de lado, e uma comunidade temporária se estabelecer. O corpo como *locus* de convívio de tantas diferenças, dissidências e insurgências se estabelece. Os performers criam e são envolvidos por este campo afetivo, e vão produzindo atravessamentos uns nos outros, a partir de suas poéticas. Questões de gênero, de raça, questões de ordem social, biológica, dentre outras, compõem as biografias dos participantes, de suas imersões e são geradoras de tensões. Fui notando que depois de um longo tempo exercitando dentro da oficina, onde os performers ficam mergulhados mais de oito horas diárias criando performances, depois de dois ou três dias de trabalho, os corpos ficam libertos de muitas amarras que imprimimos em nós mesmos. Depois destes corpos soltos, livres e potencializados, alegres, conseguimos adentrar em camadas cada vez mais íntimas, sutis

⁴ “Eu me vejo a mim mesmo com um cartógrafo experimental. Neste sentido, posso me aproximar de uma definição de arte da performance. Traçando o espaço “negativo” (entendido como na fotografia e não na ética) de seu território conceitual: embora em algumas ocasiões nosso trabalho se sobreponha com o teatro experimental, muitos de nós utilizamos a palavra falada, stricto sensu, não somos nem atores e nem poetas. (Podemos ser atores e poetas temporários, mas nos regemos por outras regras, e temos uma história diferente.) A maioria dos artistas de performance também são escritores, porém poucos de nós escrevemos para publicar. Teorizamos sobre a arte, a política e a cultura, mas nossas metodologias interdisciplinares são diferentes das dos teóricos acadêmicos. Eles usam binóculos, nós usamos radares” (Tradução nossa).

e intensivas uns dos outros, criando o que Renato Ferracini chamaria de uma “zona de turbulência”.

[...] ao mesmo tempo que o ator, em estado cênico, está vivendo uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também encontra-se em uma condição de completa “consciência” desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que ao mesmo tempo que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (o ator ou público) esse mesmo outro (ator e público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio estado cênico. A essa zona que está entre minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público, e que afeta e é afetada, chamo de *zona de turbulência*. (FERRACINI, 2003, p. 126)

Submerso nesta zona turbulenta e a partir de um estado cênico/performativo construído por Guillermo e sua trupe, através de diversos exercícios como correr de olhos vendados, como sessões de performance com montagem e desmontagem de personas que misturam todas as questões que os artistas trazem marcadas em seus corpos, depois disso tudo experimentado exaustivamente, o performer pode deixar vir à tona discursos que ficaram encravados no corpo, como que um portal que se abre e liberta aberrações, motivações, desejos, discursos, gestos, ações, movimentos e toda uma sorte de imagens que nos constitui e nos atravessa constantemente, em outras palavras, essências para/da nossa constituição. O performer se percebe dentro de um imenso caos, e esse caos percebido, antes muito internalizado, pode enfim explodir em potencializações, em espasmos poéticos ou delírios de um corpo em (incon)formação.



Laboratório de Pedagogia Performativa. Performers: Lígia Marina, Isai Garcia, Caro Novela e Ronaldo Záphas. Tijuana-México, 2015. Foto: Rodrigo Dorfman.

Gomez-Peña procura, através de diferentes exercícios emprestados da dança, da yoga e do teatro, estabelecer um lugar de investigação performática do corpo dentro de um recorte que intenta dialogar com o mundo, de forma específica. Sua proposta é um treinamento micropolítico performativo, no seu trânsito entre teatro, dança, artes visuais, vídeo, cyber-arte, entre outras novas formas e linguagens artísticas. E tais linguagens funcionam como maneiras dos corpos se relacionarem dentro de uma experiência estética. Esses corpos e suas questões de gênero, de raça, ideologia, nacionalidade, religião e questões de natureza espiritual entram em ebulição. Os discursos vão constituindo os corpos ao mesmo tempo em que os corpos vão revelando seu discurso. Esta marca, Guillermo carrega desde a origem de sua pedagogia performativa, iniciada com o surgimento do seu coletivo de performance, La Pocha Nostra, em 1978.

Em uma destas experiências, que realizei na cidade de Tijuana, no México, em 2015, Guillermo conduziu performers de diversas partes do mundo: croatas, americanos, mexicanos, brasileiros, espanhóis e canadenses, num laboratório intensivo, profundo e afetivo, que promovia

uma colaboração artística como uma forma de comunidade de artistas rebeldes, conforme ele aponta em seu livro “Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy” (2011). Uma forma de, radicalmente, poder mergulhar em nossos corpos, com respeito e alegria, aceitação e escuta, já que éramos até então completamente desconhecidos, para estarmos plenamente abertos, com todos os poros dilatados ao outro, ao espaço e a si mesmo. Guillermo chama isso de comunidades temporárias de rebeldes-semelhantes.

In my vision, the classroom/workshop would become a temporary space of utopian possibilities, highly politicized, anti-authoritarian, interdisciplinary, (preferably) multi-racial, poly-gendered and cross-generational and ultimately safe for participants to really experiment. With these elements, students and young artists could push the boundaries of their fields and identities, take necessary risks, and talk back. For performance to be a successful form of radical democracy performance artists needed to learn to hear others and teach others to hear. If performance was to embody theory, these encounters would have to happen using the whole body in conscious, politicized, and performative way. When British theater theorist and practitioner Sara Jane Bailes read a draft of this introduction, she reminded me: “The body is a way of thinking, and intellectual work can be a creative practice”. (GOMEZ-PEÑA, 2011, p. 3)⁵

Nesta experiência, realizada durante duas semanas e em média de dez horas diárias de trabalho, pude observar um espaço propício para a diluição dos limites entre preparação, criação e performance e qualidades de presença do corpo em estado laboratorial intensivo e extensivo. Uma vez que a razão e os moralismos que nos constituem ficam suspensos, ficamos porosos. As práticas ofereciam campo de abertura, de compartilhamento de poéticas e, ao mesmo tempo, um permanente processo de ressignificação e borramento da dicotomia arte/vida. Neste sentido, estávamos brincando nossas vidas, estávamos treinando. Éramos performers treinando/jogando, se jogando, se revelando, para nos conhecermos e reconhecermos. Ou seja, não há um fim esperado ou resultado final, mas um rever-se a si em movimento espiralado. Quando compartilhávamos com uma audiência, o que apresentávamos eram as práticas. As apresentações eram mais uma etapa do processo de constante recriação. Desta forma, aqui também os campos

⁵ “Na minha visão, a sala de aula/oficina poderia vir a ser um espaço temporário de possibilidades utópicas, altamente politizada, antiautoritário, interdisciplinar (preferencialmente) multirracial, poligênero e intergeracional e finalmente seguro para os participantes realmente experimentarem. Com estes elementos, estudantes e artistas iniciantes poderiam avançar as fronteiras de seus territórios e identidades, assumindo riscos necessários, com discussões. Para a performance ser uma forma bem-sucedida de democracia radical, os artistas performers precisam aprender a ouvir os outros e a ensinar os outros a ouvir. Se a performance era para incorporar teoria, estes encontros teriam que acontecer usando todo o corpo de uma forma consciente, politizada e performativa. Quando a teórica britânica e praticante do teatro Sara Jane Bailes leu um esboço desta introdução, ela me lembrou: “o corpo é uma maneira de pensar, e o trabalho intelectual pode ser uma prática criativa”. (Tradução nossa).

do preparar, criar e performar se perdem, se turvam, revelando que a performatividade pode ampliar a noção de treinamento, resignificando-a como um modo de existir.

Mapa 3: criação e apresentação como preparação: treinamento em processo.

Estas experiências com Cohen e Gomez-Peña possibilitam novas formas de se pensar arte/vida como pesquisador e ser humano. Assim, este artigo procura compartilhar estas reflexões que nascem desse encontro, neste momento da pesquisa, procurando criar um olhar transversalizante, que perpassa o campo do treinamento, ainda enquanto sistematização artística, na criação, como processo disparador de novos ideários para uma linguagem híbrida própria da performance, e no campo da apresentação, enquanto possibilidade de apagamento dos limites entre treinar e criar, tencionando para outras apreensões de qualidades performativas na manifestação artística do performer frente a uma audiência.

Um dos lugares possíveis de investigação, no corpo do performer, é a consciência enquanto dimensão do trabalho que ele realiza sobre si mesmo. O trabalho que o performer pode realizar sobre si mesmo é deslocado da realidade do mundo? Em outras palavras, o contato com o outro potencializa, ou seja, dinamiza uma relação afetiva que se tem consigo próprio? E as fronteiras de linguagens, sexuais, sociais, geográficas, culturais, todas elas, podem ser um campo fértil para um trabalho sobre si ou este trabalho necessita de uma reclusão do performer para o seu cotidiano? O meu contato com estes artistas, Cohen e Gomez-Peña, e suas práticas revelam que as diversas fronteiras ultrapassadas funcionam como catalizadoras de experiências de alteridade que redimensionem questões identitárias provocando novas apreensões do presente. Desta forma, podemos pensar a própria vida como treinamento, o modo de viver num eterno *training in process* (treinamento em processo) como forma de estar no presente do presente.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Heliogabalo ou o Anarquista Coroado**. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo. Max Limonad, 1987.
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na cena Contemporânea**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, Vol. 10 – nº 3, 2010. Disponível em <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso 05/09/2011.
- FERRACINI, Renato. O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência. **Revista Sala Preta**, ECA-USP, Vol. 3, 2003. p.125–131.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo & SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy**. New York, Routledge, 2011.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. En Defensa del Arte del Performance. **Revista Horizontes Antropológicos**, Ano 11, nº 24, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010>. Acesso em: 05/09/2011.
- PAVIS, Patrice. Para Repensar o Trabalho do Ator: Algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje. São Paulo: **Revista Brasileira de Presença**, nº 6, UFRGS, 2016, p. 173-182.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. São Paulo, Civilização Brasileira, 1999.

Recebido em 27/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

GÊNERO E PROCESSO CRIATIVO NA PERFORMANCE
Pedaços de Deformação

GÉNERO Y PROCESO CREATIVO EN LA PERFORMANCE
Pedaços de Deformação

GENDER AND CREATIVE PROCESS OF PERFORMANCE
Pedaços de Deformação

Natalie Mireya Mansur Ramirez – UFES¹

Resumo

Este texto visa desenvolver uma reflexão sobre a performance e as questões de gênero a partir de minha proposta artística Pedaços de Deformação e das referências para meu processo criativo. As aproximações que são feitas servem de base para o aprimoramento reflexivo, poético e contextual dessa performance, a qual é um de meus primeiros trabalhos durante a graduação. **Palavras-chave:** performance arte, gênero, Pedaços de Deformação, Natalie Mirêdia².

Resumen

El presente texto busca desarrollar una reflexión sobre la performance e la question de género a través de mi propuesta artística Pedaços de Deformação y las referencias de mí proceso creativo. Los enfoques que se realizan cumplen la base para la mejora de lo reflexivo, poético y contextual en esta performance, que es uno de mis primeros trabajos durante la graduación. **Palabras-clave:** performance, arte, género, Pedaços de Deformação, Natalie Mirêdia.

Abstract

This text aims to develop a reflection on the performance and gender issues from my artistic proposal Pedaços de Deformação through references to my creative process. The approaches made are the basis to reflective, poetic and contextual improvement of this performance, which is one of my first works during graduation. **Keywords:** performance art, gender, Pedaços de Deformação, Natalie Mirêdia.

¹ Bacharela em Artes Plásticas – UFES (2011/2 – 2016/1). Possui pesquisa de Iniciação Científica pelo CNPq na área de Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea e Performance Artística. Desenvolve trabalhos artísticos com performances, fotografias, vídeos e objetos a partir de sua pesquisa plástica Qual o Resultado da Equação com Elementos Delicados x Agressivos?, de 2014.

² Natalie Mirêdia é o nome artístico da autora do presente artigo. Escreve-se em português a pronúncia correta de sua origem em relação à pronúncia do espanhol panamenho.

Pedaços de Deformação

Este artigo visa abordar o processo criativo compreendido na performance Pedacos de Deformação (Imagens 01 e 02), de minha própria autoria. Utilizo-me da narrativa em primeira pessoa a fim de aproximar as experiências vividas ao interlocutor, para que não haja dissonância em relação ao sujeito que experimenta e o sujeito que narra suas ações, visto que se trata de uma pesquisa em Poéticas Visuais/Contemporâneas. A descrição da ação, bem como referências e influências poéticas junto a análise do processo criativo visam trazer reflexões sobre o corpo feminino e a criação em performance.

Na performance Pedacos de Deformação, eu me coloco diante do público portando um vestido de festa (com paetês). Ao chão disponho inúmeros tubos de batons vermelhos. Pego um batom e passo em meus lábios, o que completa meu traje formal. Porém, após passar o batom nos lábios, começo a me lambuzar de batom, passando-o por todo o corpo; utilizo vários tubos de batom. Após estar toda pintada, tiro de dentro do busto uma tesoura e começo a cortar e destruir o vestido, sobretudo a parte que cobre os seios, os quais também pinto de batom, espalhando-o com as mãos. Ao fim, sugo com a boca o restante do batom dentro dos tubos e começo a salivar uma gosma vermelha. A imagem final da performance se resume em uma mulher desfigurada, babando saliva vermelha e com o vestido rasgado. Uma presença forte e marcante para o espectador, pois é o resultado da desconstrução da imagem inicial, na qual eu estou bem vestida e com batom nos lábios, o que é esperado pela sociedade em relação a estereótipos femininos; a representação social³ do feminino vendido nas imagens publicitárias. Tal representação sugere também a participação em determinada classe social, fator decisivo para o prestígio individual na sociedade de consumo.

³ O conceito de representação social utilizado nesse artigo é embasado nos estudos da especialista Denise Jodelet, sobre o qual ela discorre: “Reconhece-se, geralmente, que as representações sociais, como sistemas de interpretação, que regem nossa relação com o mundo e com os outros, orientando e organizando as condutas e as comunicações sociais, igualmente intervêm em processos tão variados quanto à difusão e a assimilação dos conhecimentos, no desenvolvimento individual e coletivo, na definição das identidades pessoais e sociais, na expressão dos grupos e nas transformações sociais. (...) As instâncias e ligações institucionais, as redes de comunicação midiáticas ou informais intervêm em sua elaboração, abrindo a via dos processos de influência, às vezes de manipulação social - e veremos que se tratam aí de fatores determinantes na construção representativa.” (1993, p.4-5).



Imagem 01

Natalie Mirêdia, Pedacos de Deformação (registros fotográficos).
Festival RECONNECTA, 2016, Vitória – ES. Fotos: Rafael Segatto.
Duração: 30 minutos



Imagem 02

Natalie Mirêdia, Pedacos de Deformação (registros fotográficos).
Festival RECONNECTA, 2016. Vitória – ES. Fotos: Rafael Segatto

As influências⁴ iniciais compreendidas para a elaboração de Pedacos de Deformação (Imagens 01 e 02), são as performances *Cut Piece*, de 1965, da artista japonesa Yoko Ono, o vídeo *Deformation* (Imagem 04), de 1972, da artista norte-americana Martha Wilson e a personagem Marietta Fortuna, interpretada por Diane Ladd, em uma cena do filme *Wild At Heart*, de David Lynch, de 1990.

⁴ Acho importante diferenciar o que entendo como influência e referência para meu trabalho artístico. A influência é aquilo que influi categoricamente em uma determinada escolha para o trabalho, antes mesmo de executá-lo, ou seja, peça fundamental em sua origem visual e/ou conceitual. A referência pode ser feita após a concepção do trabalho, pois fazer referência a algo não significa que ela o influenciou antes de sua execução, ou seja, fazer referência é fazer uma aproximação, e compreender que tal não serviu de base para a execução dele, mas se aproxima em dado aspecto.



Imagem 03
Yoko Ono, (registro fotográfico) *Cut Piece*,
9'00" aprox. 1964.

Fonte: www.news.artnet.com



Imagem 04
Martha Wilson, (frame do vídeo-performance)
Deformation, 7'55", 1974.

Fonte: www.microscopegallery.com

Em *Cut Piece*, Yoko Ono convida o público a participar de sua ação performática intervindo com cortes feitos com tesoura em sua vestimenta, deixando pedaços da mesma pelo chão. Na entrevista concedida à BBC, em 2012, Yoko Ono descreve a diferença ao realizar essa performance nos anos de 1960 e em 2003. Ela diz que ao assistir o registro em vídeo de 1960, a palavra “inocência” lhe vem em mente. Naquela época ela queria mostrar às pessoas como as mulheres são tratadas pela sociedade machista e como conseguem sobreviver mesmo permitindo que as pessoas façam o que elas queiram com elas. Já em 2003, Yoko relata ter a impressão de que alguém entrou em completo choque, uma vida de choque, talvez porque sua relação com a ação performática de *Cut Piece* realizada em 2003 permita que ela, ao assistir a si mesma no registro da performance, perceba uma mulher estática e sem muito reflexo em relação ao que as pessoas a sua volta estão fazendo. No vídeo registro da ação realizada em 1965⁵, é perceptível o desconforto que a artista sente diante da participação de certo indivíduo da plateia, pois ela reage com expressões faciais enquanto tal participante persiste em cortar quase todo o vestido da artista, e não apenas uma parte dele como faziam os outros, impedindo que se aumentasse o número de participantes.

Em *Deformation*, performance de Martha Wilson e direcionada para a imagem de vídeo, a artista utiliza do ato de se maquiar, porém desconstruindo-o, isto é, ao invés de utilizá-lo para rejuvenescimento estético (muitas mulheres utilizam a maquiagem para disfarçar rugas) ela o utiliza para gerar a aparência de envelhecimento, pois o excesso de maquiagem que recobre o rosto da artista é tal que sua face passa a aludir à pele de uma idosa. Nos trabalhos da artista é possível verificar o recorrente uso da maquiagem como elemento irônico em relação aos

⁵ *Cut Piece*, registro do ano de 1965. <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI>

processos de envelhecimento/rejuvenescimento e a apropriação da imagem de um corpo fora do padrão e com pele enrugada, explicitando as marcas do passar do tempo.

A terceira referência para Pedacos de Deformação se trata de uma cena do filme *Wild At Heart*, de David Lynch (Imagem 05). A mãe de Lula, Marietta Fortuna, interpretada por Diane Ladd, é uma mulher rica e egocêntrica que contratou o amante, um assassino a sangue frio, para matar o namorado de sua filha e o próprio namorado.

Essa cena é interessante, pois mostra as oscilações de humor e comportamento pelas quais essa mulher branca, rica e de cabelos loiros passa, por meio do uso do batom vermelho em todo o rosto. Isso me fez refletir por que razão o batom é tido como um elemento transgressor, a depender de seu uso, seja nas artes performáticas, no cinema ou na música, visto que a cantora e humorista brasileira Clarice Falcão também utiliza do batom em seu clipe *Survivor*⁶, de 2015, no qual inúmeras mulheres utilizam o batom vermelho para se borrarem ao invés de passarem-nos nos lábios.



Imagem 05
Frame da cena do filme *Wild At Heart*, de David Lynch.
Fonte: www.hotflick.net

O excesso causado pelo ato repetitivo de me cobrir com o batom remete à violência estética imposta no cotidiano por outro excesso: o midiático, isto é, uma das possibilidades de aproximação do excesso físico do batom em minha pele pode ser feita em relação ao excesso midiático e estético sobre o uso de cosméticos, direcionado, sobretudo ao público feminino, e isso me remete a uma passagem do livro *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, de Roberta Barros: “De tal sorte, para a mulher, não se trata, pois, de usar máscaras de

⁶ Link para o clipe *Survivor*: <https://www.youtube.com/watch?v=NlxFf40Lqx4>

beleza, mas a beleza como máscara.” (2016, p.138). Tal afirmação alude a uma apresentação social e aparente, na qual a maquiagem funciona como um dispositivo de fácil aceitação, ou seja, um distintivo acordado socialmente para que a mulher seja vista como alguém que se cuida e que tem sua autoestima preservada, funcionando quase como uma prestação de contas à sociedade sobre sua conduta moral.

Quando excedo no uso do batom pelo meu corpo e destruo um vestido característico do traje a rigor, a desconstrução do uso de tais distintivos sociais abre espaço para reflexão. O excesso de batom é gesto artístico e político contra o esforço da mídia de impor regras de conduta estética, as quais visam demonstrar que há um caráter moral por trás daquilo, quero dizer, se sou mulher, estou sempre bem vestida e maquiada, significa que tenho uma boa conduta, um bom comportamento, diferente daquela mulher que grita, anda suja, tem cabelos desidratados.

Judith Butler, filósofa canadense e pós-estruturalista, traz uma nova concepção sobre gênero, não mais como dado biologicamente atribuído ao indivíduo, mas como dado socialmente construído, ampliando com isso a discussão feminista sobre o sujeito mulher.

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende a tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. (2003, p.24).

A partir dessa citação, volto a Pedacos de Deformação e reflito sobre a imagem da mulher que inicia a performance e a imagem da mulher que finaliza a performance. A discrepância imagética em relação ao que é tradicional e culturalmente construído e a imagem final de um corpo borrado por excesso de batom vermelho, ainda portando um vestido rasgado em pedaços e salivando batom, pode ser representativa da desconstrução, no caso da performance, não do gênero, mas do estereótipo do gênero, ou seja, aquilo que é esperado da identidade do gênero mulher.

Pedacos de Deformação – “*work in process*”

Minhas performances são experimentos contínuos. Uma ação raramente é executada apenas uma vez. Tomarei emprestado o termo “work in process” do diretor, teórico e performer brasileiro Renato Cohen (2002) para auxiliar em minha discussão sobre a prática do “re-

enactment”, (na tradução literal seria re-encenação), e que discutirei a partir de um texto publicado no site do Hemispheric Institute of Performance and Politics⁷.

Para Cohen (2002, p.80), “o processo de criação e apresentação se organiza dentro do que se tem denominado *work in process*: os quadros são montados, apresentados e vão sendo retransformados a partir de um *feedback*, para futuras apresentações.” Interessante esse ponto de discussão, pois os *feedbacks*, no caso de Pedços de Deformação, são imprescindíveis para a minha própria compreensão de como potencializo a comunicação com o público em uma performance que não há verbalização alguma da minha parte; expressividade e significados que atribuo ao meu trabalho são repassados ao público através de movimentos corporais. Conforme a sentença de Renato Cohen, conversar com alguém do público que tenha assistido a performance, que seja amigo, conhecido ou desconhecido, é importante para se aprimorar as ações futuras e para o processo de compreensão sobre o impacto do que propus compartilhar com o outro através da performance. A necessidade de *feedbacks* se torna importante para o desenvolvimento do trabalho, ao considerar a citação abaixo, na qual Cohen toma o processo criativo em performance como algo individual.

Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sígnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música. (COHEN, 2002, p.100)

O *re-enactment*, segundo a pesquisadora em artes cênicas Tania Alice (2010), é o ato de se reapresentar ou se reconstituir uma ação performática, seja do próprio artista, ou do artista referenciando a outro artista. Um exemplo claro é a mostra *Seven Easy Pieces*, no Museu Guggenheim (EUA), em 2005, na qual a performer sérvia Marina Abramovic reapresenta performances de cinco artistas de sua geração e duas performances de sua própria autoria, sendo uma inédita e a outra reapresentação. A autora cita que a institucionalização do *re-enactment*⁸

⁷ Instituto Hemisférico de Performance e Política.

Fonte: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-81/alice>

⁸ O site de divulgação do livro e da exposição *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, o qual trata da discussão da reconstituição da performance, ressalta que o termo *re-enactment* está ligado ao neologismo inglês *enaction*, cunhado pelo biólogo chileno Francisco Varela. *Enaction* seria desenvolvimento da cognição ligado à interação de um organismo vivo com o meio ambiente, fundamentalmente, pois o organismo não apenas recebe informações do externo, como também o modifica. Fonte: <http://www.reakt.org/>

começou após tal mostra perpetrada por Abramovic, e que em seguida outras mostras com o intuito de se discutir a reapresentação de performances artísticas foram organizadas na Holanda⁹ e na Alemanha¹⁰.

No Brasil, a prática do *re-enactment* é estudada pela autora Tania Alice, a qual através de ações com seus alunos da UNIRIO buscou pesquisar e compreendê-lo no âmbito da arte contemporânea e no diálogo com o teatro. A abordagem foi pautada em ações performáticas de artistas reconhecidos, como os cariocas Marcia X, Ducha e o americano John Baldessari. A pesquisa prática consistiu na reconstituição da performance por parte de alguns alunos, e os resultados eram obtidos à medida em que os participantes se questionavam sobre o que os instigava a realizar tal ação, o que ela traria de reflexão para aquele indivíduo naquele tempo-espço e a impossibilidade de se realizar uma performance identicamente a sua concepção ou de se reconstituir uma mesma ação de uma mesma maneira. Para a autora, o *re-enactement* não trata de conservar a ação performática, mas de alcançar novos desdobramentos através dele. Por exemplo, ela cita que na reconstituição performática da performance para vídeo *I am making art*, de Baldessari, de 1971, a aluna que a reconstituiu repetia a frase em forma de questão interrogativa e não de afirmação, ou seja, “*Am I making art?*”

O questionamento inicial sobre a validade das experiências performáticas serviu de ponto de partida para o questionamento pelo *re-enactment* que, ao invés de trazer alguma resposta, transferiu para o corpo da performer o estado de tensão ligado ao questionamento inicial, revelando sua intensidade. (ALICE, 2012, n.p.)

A importância do *re-enactment* se faz pela produção de presença do performer, do público e do ato performativo em vigor, tendo em vista que cada reapresentação é tida como uma nova possibilidade de troca de experiência entre todos os envolvidos. Logo, a ideia de performance como construção poética e de identidade visual finalizada e fechada sobre si mesma é desconstruída no ato de sua reapresentação. Isto é facilitado pelo abandono dos tradicionais parâmetros teatrais, fugindo da representação mimética.

Farei uma análise de algumas apresentações de Pedacos de Deformação em contextos diferentes. As primeiras ações foram puramente sintomáticas. Meu emocional havia sido afetado pelo entorno, pelo público desconhecido e isto foi fator decisivo para minha movimentação

⁹ *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, 2005.

¹⁰ *History Will Repeat Itself - Strategies of re-enactment in contemporary (Media) Art and Performance*, 2007.

corporal, pois uma miscelânea de sentimentos de raiva, nervosismo e pena pairavam sobre mim. A primeira apresentação de Pedacos de Deformação, ocorreu na mostra de encerramento da disciplina de performance, denominada Tópicos Especiais, ministrada pelo professor e pesquisador Yiftah Peled, no Galpão de Artes da UFES, em 2014. A segunda apresentação se deu no Viradão Cultural¹¹, proposta da Prefeitura de Vitória, a qual lançou um edital para oficializar apresentações. Como eu não havia mandado nenhuma proposta, apenas apresentei minha performance, na calçada da Casa da Stael, espaço cultural na Rua 7 de Setembro, principal rua do centro da cidade.

Em Pedacos de Deformação, no evento RECONNECTA¹² (última apresentação até a data de 03/03/2016), senti que a ação performática passou do puro sintomático para um possível esforço técnico, o que não quer dizer que isso tenha afetado sua veracidade em presença. A velocidade dos movimentos foi alterada e intercalada por velocidades diferentes, conferindo ênfase a alguns movimentos, como o pintar dos braços e pernas, determinando assim um ritmo para tais movimentos.

A reação do público também foi diversa nos diferentes contextos. Apesar disso, sempre há um elemento predominante na reação das pessoas, como o de estarecimento frente à imagem final do meu corpo. Meu conhecimento sobre tal se dá pela possibilidade de diálogo que tenho após a ação performática, em um encontro fortuito com alguém do público ou apenas dando atenção ao meu entorno enquanto permaneço no local da performance.

Em Pedacos de Deformação, realizada em frente à Casa da Stael, espaço cultural, em pleno Viradão Cultural, uma palavra define a reação do público masculino: escárnio. Muitos vieram tirar fotos ao meu lado, rindo de mim, como se eu não soubesse o que estava acontecendo ou como se eu não soubesse o que estava fazendo. Inclusive, um menino com cerca de 20 anos chegou perto de mim morrendo de rir e fazendo perguntas do tipo “você é feminista?”, esperando que eu me autodeclarasse feminista, o que me levou a pensar que se respondido afirmativamente o diálogo seria encerrado. O que quero dizer é que o conceito de feminismo, por vezes, é

¹¹ Viradão Vitória 2015, evento que aconteceu nos dias 12 e 13 de setembro, no centro histórico de Vitória – ES, com atrações musicais e em parte artísticas, e que visa se aproximar da Virada Cultural que ocorre anualmente em São Paulo.

¹² RECONNECTA foi um encontro de potências que reuniu, de 3 a 6 de Março de 2016, na cidade de Vitória - ES, artistas, coletivos, ativistas e pensadores para ocuparem através de intervenções artísticas, palestras e shows, diferentes pontos da capital do ES, tendo sido realizado pelo [Lab.Muy - Arte y Cultura Digital](#) com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura (Secult).

carregado de estereótipos e mal-entendidos, pois muitas pessoas compreendem a prática feminista como um equivalente a prática machista. Naquele momento, tentei desviar a atenção do termo e conversei com ele sobre os elementos que compunham a performance e o que eles traziam de significado possível, apesar de que em nenhum momento a expressão de escárnio dele mudou. Se eu reapresentasse Pedacos de Deformação hoje, um ano e meio após esse evento, sem dúvidas acrescentaria ao debate o conceito de feminismo diário¹³, o que para mim é a busca da emancipação feminina na sociedade, isto é, a possibilidade de travar uma existência, como mulher, sem os parâmetros machistas; a negação do papel social da mulher com base em justificativas biológicas que a inferioriza. Quanto à reação das mulheres, geralmente, o relato delas é de que sentem certo repúdio quando mastigo o batom e quando babo aquilo que mastiguei, a demonstrar que o excesso gestual e material as agride.

Na apresentação de Pedacos de Deformação na abertura do I Performe-se¹⁴ a ação performática se iniciou dentro do espaço expositivo, e terminou na Rua Sete de Setembro, onde há um aglomerado de bares. Ao regressar, ainda em silêncio, para o espaço expositivo, o público o qual havia me acompanhado até a Rua Sete entrou na Casa da Stael com aplausos. Isso é muito significativo se pensarmos no seletor público que compareceu à abertura, não por falta de divulgação, mas por interesse no tema da performance e em respeito ao meu trabalho e o de Geovanni Lima. Dado o contexto, não era de se esperar que alguém cometesse algum escárnio ou expressasse profunda estranheza em relação ao que estávamos fazendo, pois a maioria das pessoas que ali estavam conheciam, em parte, nosso trabalho.

Na matéria da revista CULT, a filósofa e feminista gaúcha Marcia Tiburi, ao discutir sobre o conceito de performatividade de gênero, em Butler, diz que “[...] a ideia fundamental da pensadora é a de que o discurso habita o corpo e que, de certo modo, faz esse corpo, confunde-se com ele” (2014, n.p.). Com essa passagem, pode-se explicitar que o discurso atribuído a um

¹³ Feminismo diário é maneira pela qual encaro a busca pelo respeito em relação as minhas escolhas sem me deixar ser subjugada por um viés machista. Gosto de usar esse termo, pois nem todas as mulheres têm acesso à literatura feminista, mas muitas praticam o feminismo, seja por não aceitar a proibição de uma roupa pelo parceiro, seja por querer trabalhar fora de casa.

¹⁴ I Performe-se foi um evento realizado em parceria com o performer Geovanni Lima e Stael Magesck, na Casa da Stael, espaço cultural no centro de Vitória – ES, em Novembro de 2015. O evento contou com a exposição Corporformer de registros de performances, objetos artísticos de minha autoria, oficinas de performance coordenadas por mim e Geovanni e ações performáticas de performers locais convidados.

corpo de mulher bem vestido e, inicial e igualmente em Pedacos de Deformação, bem maquiado pelo batom, é um discurso que faz parte de certa tradição ontológica e estruturalista de se pensar linguagem e corpo, isto é, tradição que visa manter o poder de decisão sobre o destino dos corpos, seja com a afirmação de gênero pré-estabelecida pelo sexo, seja pela afirmação de estereótipos.

A mulher que finaliza a performance Pedacos de Deformação (Imagem 06) através de uma imagem grosseira de comportamento, aproxima-se do conceito de corpo abjeto de Butler (2003), corpo este marginalizado e para o qual a sociedade não tem um discurso que não seja abjeto, de intolerância, pois esse corpo transgride a construção tradicional e midiática do que é o comportamento e a representação social femininos.



Imagem 06

Natalie Mirêdia, Pedacos de Deformação (registros fotográficos).
Festival RECONNECTA, 2016. Vitória – ES. Fotos: Rafael Segatto.

Referências

- ALICE, Tania. O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil, 2010. **E-Misferica**, 2010. Instituto Hemisférico de Performance e Política. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-81/alice> > Acesso em: Janeiro, 2017.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionart, 2016.
- BBC UK. Yoko Ono's Cut Piece Still Shocks. Agosto, 2012. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/news/world-radio-and-tv-18959341> > Acesso em: Março, 2016.
- BORBA, Jenny Granado Rocha. Publicação de Artista e Performance: Intersecções Entre Visibilidade e Valor da Aparência, **Revista DAPesquisa**, v.9, n.12, p 01 - 14, dezembro 2014.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JODELET, Denise. **Représentations sociales: un domaine en expansion**. Paris: PUF, 1989, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves Mazzotti. UFRJ Faculdade de Educação, dez. 1993. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/36945-Representacoes-sociais-um-dominio-em-expansao-denise-jodelet.html>> Acesso em: Janeiro, 2017.
- TIBURI, Marcia. Judith Butler: Feminismo e provocação, 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/judith-butler-feminismo-como-provocacao/>> Acesso em: Janeiro, 2017.

Recebido em 21/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

**VIRADA PEDAGÓGICA:
o coletivo parabelo e a revolta da carne do assento**

**GIRO PEDAGÓGICO:
el colectivo parabelo y la revuelta de la carne de asiento**

**PEDAGOGICAL TURN:
coletivo parabelo and the insurrection of the seat flesh**

Diego Alves Marques¹

Resumo

O presente artigo discute a chamada Virada Pedagógica na trajetória artística do Coletivo Parabelo. Trata-se de um coletivo de performances urbanas que tem testado o deslocamento de aulas performáticas na cidade de São Paulo. Para tanto, o Coletivo Parabelo propõe o exercício das Errâncias Urbanas como práxis educativa e poetização do urbano, a fim de promover uma crítica ao império do dito *Homo Sedens* na relação corpo, ensino e cidade.

Palavras-chave: aula performática, errância urbana, *homo sedéns*.

Resumen

En este artículo se analiza el llamado Giro Pedagógico en la trayectoria artística de Coletivo Parabelo. Es un colectivo de performances urbanas que han probado el desplazamiento de las clases performáticas en la ciudad de São Paulo. Por lo tanto, el colectivo propone el ejercicio de Andanzas Urbanas como una praxis educativa y poetización del urbano para promover la crítica del dicho *Homo Sedens* en relación con cuerpo, enseñanza y ciudad.

Palabras clave: andanzas urbanas, clases performáticas, *homo sedéns*.

Abstract

This article discusses the Pedagogical Turn in the artistic trajectory of the Coletivo Parabelo. It is an urban performances collective that has tested the displacement of performatic class in the city of São Paulo. To that end, the Coletivo Parabelo proposes the exercise of Urban Errancies as an educational praxis and urban poetization, in order to promote a critique of the empire of *Homo Sedens* in relation to body, teaching and city.

Keywords: *homo sedens*, performatic class, urban errancies.

¹ Performer integrante do Coletivo Parabelo desde 2005. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo, na linha de formação em Performance, pela PUC/SP (2014). É mestrando em Artes pela UNESP, na qual desenvolve a dissertação “Por uma pedagogia do erro: errância urbana como experiência de si”, com orientação da Prof^a Dra. Carminda Mendes André, pesquisa fomentada pela CAPES. E-mail: diegoalvesmarques@hotmail.com

CORPO, CIDADE E ENSINO:

Anestésica Corporal Urbana

Caminhar é um perigo e respirar é uma façanha nas grandes cidades do mundo ao avesso. Quem não é prisioneiro da necessidade é prisioneiro do medo: uns não dormem por causa da ânsia de ter o que não têm, outros não dormem por causa do pânico de perder o que têm. O mundo ao avesso nos adentra para ver o próximo como uma ameaça e não como uma promessa, nos reduz à solidão e nos consola com drogas químicas e amigos cibernéticos. Estamos condenados a morrer de fome, morrer de medo ou a morrer de tédio, isso se uma bala perdida não vier abreviar nossa existência. (Eduardo Galeano, 2010, p. 34)

Há na língua grega um termo para se referir àqueles que sofrem uma espécie de anestesiamento da experiência corporal sensível. A palavra *anaisthitos* é utilizada para referir-se àqueles cujo empobrecimento da experiência sensorio motora promove uma certa anorexia afetiva, cognitiva, comunicativa e social. Neste viés, o arqueólogo grego Yannis Hamilakis (2015) afirma que para o antropólogo estadunidense Allen Feldmann o processo de modernização ocidental configurou nos e pelos corpos aquilo que ele denominou como anestesia cultural. De acordo com o autor, essa anestesia cultural configura o banimento de qualquer presença sensível desconcertante, discordante e anárquica que ameace minar a regulação da sensibilidade corporal na vida cotidiana. Trata-se de um regime sensível altamente controlado por uma dada normatização atualizada no e pelos corpos, a fim de fazer circular uma certa economia do sensível. Dessa forma, averiguamos toda sorte de comoditização da experiência corporal sensível, através da homogeneização, da consensualização e do anestesiamento dos sentidos corporais na chamada modernidade tardia.

Nesse contexto, o corpo cotidiano urbano pode ser lido como uma espécie de anatomia política ao configurar o que temos chamado de Anestésica Corporal Urbana. Isto é, verificamos um certo entorpecimento dos corpos cotidianos urbanos conforme o caminhar pelas cidades se assemelha a uma experiência narcótica. Assim, aquilo que chamamos de Anestésica Corporal Urbana consiste em uma série de estratégias de poder higienistas, disciplinares e espetaculares acionadas no e pelo corpo cotidiano urbano. Tal processo implica no embotamento da experiência corporal urbana sensível, ou seja, acarreta em um empobrecimento sensorio motor à medida que os corpos cotidianos urbanos reduzem a ação corporal à primazia da relação mente-olho-celeridade. Isto porque, os corpos cotidianos são aqueles que circulam automaticamente por

um dado continuum de clausuras urbanas nas quais os regimes sensíveis são excessivamente controlados.

Desse modo, a Anestésica Corporal Urbana provoca uma dada dissociação da relação corpo e cidade, conforme os corpos cotidianos urbanos acionam uma série de privações sensoriais de modo a promover uma certa autopreservação e uma dada particularização. Tais cerceamentos sensórios motores promovem uma espécie de vulgarização da indiferença, que nada mais é do que um desinteresse absoluto por qualquer resquício de alteridade urbana. Esse esforço em manter uma certa identidade referente ao individualismo urbano, consiste em evitar a qualquer custo os riscos de ser expropriado pelo outro urbano. Nessa perspectiva, aquilo que chamamos de Anestésica Corporal Urbana denuncia de que modo o anestesiamento da experiência corporal sensível implica em um dado elogio ao individual, ao privado, ao econômico, ao promover uma imunização da nossa corresponsabilidade em relação ao coletivo, ao público e ao político.

De tal maneira que fazemos do espaço público um mero espaço de passagem no qual tão somente atualizamos o contrato dinheiro e mercadoria, ao não fazermos outra coisa além de afirmar uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência cotidianamente. Diante desse cenário, não é surpreendente constatar que tenhamos nos tornado aqueles cujos glúteos comprometeram a força imanente ao grupo muscular responsável pela extensão, abdução e rotação interna das coxas. Isto pois, embotamos a ignição sensível necessária para a ação de caminhar, sem sermos movidos por uma certa ditadura da razão instrumental, leia-se: pela calculabilidade, pela utilidade e pela eficiência. Dessa forma, nos transformamos naquele que tem sido chamado de Homo Sedens.

De acordo com o professor e pesquisador brasileiro Norval Baitello Junior (2012), as palavras sedar e sentar possuem uma certa intimidade. Ambas derivam da mesma palavra latina Sedere, que significa simultaneamente sedar e acalmar. Daí que Norval Baitello Júnior faz menção ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche e ao que ele denominou como Sitzfleisch. Embora o termo alemão apareça frequentemente traduzido como vida sedentária, Norval Baitello afirma que uma tradução literal do termo para o português seria carne do assento, ou ainda, bunda no português corrente e popular. Ao notar a sobrecarga dos glúteos exigida pela cultura racional, letrada e escolarizada, o autor aponta que Nietzsche foi pioneiro ao ponderar sobre os riscos do sedentarismo corporal para o assentamento do pensamento ao longo do século XX.

Curiosamente, o próprio Norval Baitello Júnior salienta que nossas instituições escolares se tornaram mestras em negligenciar a complexidade da experiência corporal. De maneira que, a primazia da visão e da audição somadas à ênfase na relação olho-mão, tornam-se as principais habilidades sensório motoras levadas em conta no processo de ensino-aprendizagem em diferentes contextos escolares. Ao longo dos séculos, o processo de escolarização aparentemente transformou o assentamento e a sedação em uma espécie de lição magna, ao tomá-los como premissas indispensáveis para a aprendizagem. Logo, em muitas das nossas instituições de ensino aprender pressupõe, antes de qualquer outra coisa, aprender a tornar-se um Homo Sedens. Talvez, tenham sido constatações como estas que tornaram o Coletivo Parabelo em partidários da revolta da carne do assento, o que promoveu o que tem sido chamado de Virada Pedagógica, ou ainda, Virada Educativa na trajetória artística do coletivo, conforme veremos adiante.

OS VAZADORES E A VIRADA PEDAGÓGICA:

Educação como arte, arte como educação

As carreiras estão no prato. Está aberta a temporada dos editais. Existem centenas de fissurados. As carreiras são poucas. As pessoas que se juntaram para reclamar do dono da boca, agora vão se engalfinhar. Cada um por si e contra o outro. Forma satânica de desenvolver a produção artística. De alimentar o ego. Arte está ligada à educação, ao encontro, à conversa, a uma forma mais criativa e digna de todos viverem a vida. Não deve ser um bibelô para decorar ambientes, combinar com a parede ou o vestido. Em vez de editais, bolsas às pesquisas de linguagem e criar um grande circuito universitário colegial de modo que a arte entre nas escolas como forma de potencializar o conhecimento. Aí quem sabe em alguns anos, o artista possa viver dignamente de bilheteria e do reconhecimento do público, numa sociedade mais cordial e bem informada. Enquanto o artista for presa fácil dessa droga, querendo apenas adiantar seu lado, a arte vai ser apenas uma forma de competir, fazer carreira, para o artista se sentir arrogantemente poderoso. Até que passe o efeito da droga e ele tenha que cheirar mais, mais e mais. Quem sabe um dia ele descubra que seu corpo pode produzir essa sensação de prazer. Seu corpo junto com outro, com outro, com outro.

(CHACAL apud GREINER & KATZ, 2013, p.9)

De acordo com a pesquisadora britânica Irit Rogoff (2008), podemos observar uma espécie de Virada Pedagógica na arte contemporânea deste começo de século XXI. Tratam-se de práticas artísticas e curatoriais que instabilizam tanto as premissas da educação para a arte, que visa promover a chamada educação estética, quanto os pressupostos da educação pela arte na qual a educação estética assume um papel basilar na educação. Isto porque, tal Virada Educativa consiste em defender a educação como arte, ou ainda, a arte como educação. Tal prerrogativa faz eco a uma passagem na qual o filósofo alemão Walter Benjamin, afirma que a arte é educadora

enquanto arte e não como arte educação. A partir dessa perspectiva, Irit Rogoff aponta que a Virada Pedagógica pode ser averiguada, em um primeiro momento, numa mudança na relação entre os artistas e a universidade pública. Por conta da chamada Declaração de Bolonha, artistas deixam de entender a academia como um espaço estritamente pejorativo e elitista, ao ocupá-la artisticamente como um espaço público que precisa ser afirmado enquanto tal, em detrimento da sua instrumentalização burocrática pelas políticas privatistas de cunho neoliberal.

Concomitantemente, a autora britânica nota que a Virada Educativa aparece nas práticas discursivas de teóricos, curadores e artistas cujo vocabulário começa a empregar termos como educativo, pedagogias auto organizadas, pesquisa, compartilhamento de pesquisa e produção de conhecimento, em uma tentativa de dissociar-se do ímpeto neoliberal que capitaliza a educação como um produto, ou ainda, como uma ferramenta do que tem sido chamado de economia do conhecimento. Irit Rogoff (2008) salienta que essa Virada Pedagógica na arte contemporânea se deu proeminentemente nas práticas discursivas em detrimento dos discursos práticos propriamente ditos. Sua hipótese é de que tal ocorrência se deu pelo fato de que a Virada Educativa está associada à noção greco-romana de parresía, conforme esta foi preconizada pelo filósofo francês Michel Foucault. Em termos gerais, podemos dizer que a parresía é uma técnica filosófica na qual se lida apenas com a verdade o que, em paralelo, a contrapõe à retórica que presume a persuasão e o convencimento. Assim, a autora elenca os cinco elementos que caracterizam o discurso parresiástico, segundo Foucault: a franqueza (a coragem de dizer qualquer coisa), a verdade (dizer a verdade porque se acredita que o que se diz é verdade), o perigo (dizer a verdade é arriscado), a crítica (não como demonstração da verdade para o outro, mas como função crítica) e o dever (dizer a verdade é considerado um dever).

A autora britânica afirma que esta pode ser uma perspectiva um tanto romantizada para compreendermos as instabilizações que a Virada Pedagógica promove na arte contemporânea. Contudo, a mesma aponta que a noção de parresía nos ajuda a reconhecer nessa Virada Educativa o cultivo de um dado éthos, isto é, a implementação de processos dialógicos no qual o Elenchos socrático é posto em cena, em contraposição a qualquer instrução, explicação ou demonstração da verdade. Nesse sentido, a chamada Virada Pedagógica consiste no exercício da produção de saberes por meio de práticas sociais, que experimentam discursos livres, ruidosos e públicos, conforme articulam verdades locais e circunscritas em determinadas coletividades. Logo, não se trata de postular uma verdade única como a inequívoca, a provável e a fatídica.

Talvez, possamos dizer à luz da experiência do Coletivo Parabelo que a chamada Virada Educativa implica na produção de veracidades, ou seja, modos de pensar, perceber, ver a cidade em si mesmo, modos de ver, perceber, pensar a si mesmo na cidade. Isto pois, o Coletivo Parabelo tem deslocado pedagogias da performance entre o ensino superior e o ensino básico público em São Paulo, a fim de ativar a relação corpo e cidade desde 2012. Nesse sentido, o Coletivo Parabelo se aproxima daquilo que a performeira e ativista brasileira Fabiane Borges (2011) chamou de Vazadores. Quem cresceu perto de açudes e barragens tem familiaridade com o termo. É para onde a água vaza quando não dá conta de sustentar o seu volume. Estamos cientes de que os vazadores não promovem uma mudança radical em nenhuma estrutura institucional, mas dão conta de afrouxar os cinturões divisórios que represam a produção de conhecimento em arte, ao reduzi-la à proliferação de produtos que circulam somente através de um público especializado. Desta maneira, os vazadores procuram instabilizar aquilo que, segundo o pesquisador argentino Jorge Glusberg (2007), o performer alemão Joseph Beuys chamou de dupla solidão: a da própria arte que habita em nichos e que está isolada da vida cotidiana urbana, e a do indivíduo urbano refém da empregabilidade e do individualismo.

Primeiramente, tais vazamentos ocorreram através da pesquisa de mestrado desenvolvida pela performadora do Coletivo Parabelo, Denise Rachel (2014), sob orientação da Prof^a Dra. Carminda Mendes André, no Instituto de Artes da UNESP. Carminda Mendes André é professora da linha de pesquisa arte educação, onde tem testado a hipótese na qual a relação arte e cidade pode ser lida como uma práxis educativa. A perspectiva anunciada pela professora no Brasil, possibilitou que Denise Rachel aproximasse sua atuação como performer do Coletivo Parabelo da sua experiência como professora da rede pública municipal de ensino. Para tanto, sua pesquisa de mestrado propunha a não separação entre artista da performance e professora em sala de aula, ao lançar mão do híbrido professor-performer desenvolvido pela performadora e professora brasileira Naira Ciotti (2014), tal qual veremos a seguir.

AULA PERFORMÁTICA:

Depravação, desvio e vagabundagem

Eu tenho a ideia de que a sala de aula, como um conceito, é um paralelo exato à ideia de um intelectual alienado, assim como a ideia da escola estar isolada da comunidade ser um paralelo racional ao fato de, passados duzentos anos, o intelectual ter sido isolado da comunidade.

(KAPROW apud HOFF, 2014, p.83)

Como vimos anteriormente, a chamada Virada Educativa é localizada por muitos pesquisadores no início do século XXI. Contudo, podemos encontrar vestígios dessa Virada Pedagógica ao longo do século XX, sobretudo, no período que marca a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. De tal modo, observamos ainda na primeira metade do século passado, uma oxigenação dos entendimentos de arte e educação, devido ao impacto de noções como ready made e coeficiente artístico, preconizados pelo autodenominado respirador Marcel Duchamp, assim como, em virtude de uma certa aderência ao conceito de arte como experiência, proposto pelo filósofo e educador pragmatista estadunidense John Dewey (2010). Assim, encontramos desde o começo do século XX experiências embrionárias de educação como arte e arte como educação.

Tal ocorrência pode ser atestada pela criação de escolas de arte como o Colégio de Patafísica na França, como a Bauhaus na Alemanha, ou então, como a Black Mountain College nos Estados Unidos. Ou ainda, com a criação da Escola Brasil: em São Paulo, pelos artistas visuais que formavam o Grupo Rex: Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee e três alunos desse último, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. Para além de escolas de arte, podemos averiguar também a criação de práticas artístico pedagógicas como as atividades de Allan Kaprow, a Rede Eterma de Robert Filiou e os Domingos de Criação de Frederico Moraes. Mais recentemente, podemos mencionar as pedagogias da performance desenvolvidas por performeiros como o mexicano Guillermo Gómez-Peña, a estadunidense Suzanne Lacy e as brasileiras Bia Medeiros, Samira Br e Thaíse Nardim.

Tanto a criação de escolas de arte quanto a criação de pedagogias podem ser lidas como exemplos de arte como educação e de educação como arte que deslocam o entendimento de educação como o exercício de um poder sobre a vida cotidiana, ao propor a educação como o acionamento de potências de vida que reinventam as relações com e na vida cotidiana. Foi a partir desta perspectiva que a performadora e professora brasileira Naira Ciotti (2014),

desenvolveu em sua dissertação de mestrado o conceito de híbrido professor-performer. A hipótese da autora foi formulada ao analisar a experiência de dois artistas específicos, uma brasileira e o outro alemão, Lygia Clark e Joseph Beuys. Ambos experimentaram a educação como arte e a arte como educação em contextos universitários. Assim, foi na tentativa de experimentar o híbrido professor-performer como esse gesto que emerge da necessidade de não separar a práxis pedagógica da artística, que Denise Rachel aproximou sua prática como performadora do Coletivo Parabelo e sua atuação como professora da rede pública de ensino municipal paulistana.

Para tanto, a autora propôs dois modos distintos de se constituir uma aula de artes: a aula de performance e a aula performática. Ambas intentam dismantlar um dado modelo hegemônico de ensino-aprendizagem. Todavia, por conta do contexto que estamos abordando aqui, interessa-nos atentarmos àquilo que Denise Rachel (2014) chamou de aula performática. De acordo com Denise Rachel, em uma aula performática o professor-performer aciona performances que configuram o que a pesquisadora brasileira Regina Melim (2008) chamou de espaços de performance. Tratam-se de espaços que emergem a partir de uma ação performática que ativa outros atos performáticos, ou seja, instruções, tarefas ou proposições artísticas que criam espaços comunicacionais em detrimento de obras de arte propriamente ditas. Assim, uma aula performática propõe espaços de performance que ativam a co-presença corporal em um dado espaço tempo compartilhado.

Baseada na hipótese da co-presença corporal proposta pelo teatrólogo alemão Marx Herrmann, a teórica da performance Erika Fischer-Lichte (2008) considera aquilo que ela chama de Feedback Loop como a força transformadora da arte da performance. Fischer-Lichte afirma que performances emergem através do Feedback Loop, ou seja, por um condicionamento de circulações autopoieticas pelas quais os corpos em ação performática retroalimentam uns aos outros e geram a si mesmos. Nesta perspectiva, performances implicam em uma espécie de jogo configurado por instruções, proposições ou acordos firmados entre os corpos co-presentes em um certo espaço tempo compartilhado, em processos com altas taxas de imprevisibilidade e indeterminação. Desta maneira, Erika Fischer-Lichte elenca pelo menos três modos autopoieticos específicos pelo qual o Feedback Loop ocorre em diferentes proposições artísticas, a saber: a mobilidade dos papéis, a criação de comunidades temporárias e o toque.

Desta forma, a *aula performática* se dá através da exploração das formas de organização das ações dos corpos co-presentes em determinados espaços tempos compartilhados. Em referência à performeira e professora brasileira Eleonora Fabião (2008), podemos inferir que uma *aula performática* implica na ênfase no corpo como tema, matéria e meio, a fim de promover a desconstrução da representação pela valorização da experiência corporal. De tal maneira, a *aula performática* aciona curto-circuitos da representação, ao promover aquilo que a autora denominou como Zonas de Desconforto. Inspirada pelo performer estadunidense William Pope L, a autora defende a hipótese de que a arte da performance suspende categorias classificatórias, ao promover uma série de deslocamentos de referências e signos de seus habitats naturais, conforme instaura situações paradoxais nas quais as lógicas escapam às normatizações da *doxa*, isto é, do bom senso, do senso comum. Para tanto, uma *aula performática* procura escovar a contrapelo na pele: seja através da depravação que suspende a moral, do desvio que suspende a lógica, ou ainda, da *vagabundagem* que promove a suspensão socioeconômica.

Atualmente, o Coletivo Parabelo aciona aulas performáticas nas quais experimenta a depravação, o desvio e a *vagabundagem* com alunos de extensão do Instituto de Artes da UNESP e do CIEJA Ermelino Matarazzo, localizados na zona oeste e na zona leste da cidade de São Paulo respectivamente. Trata-se de uma tentativa de fazer com, em detrimento de um fazer para o outro, ou ainda, de um esforço em experimentar uma *comoção* no mais amplo sentido do termo – mover com, com mover, mover-se com o outro, conforme propõe o performer e professor brasileiro, Lúcio Agra (2012). Assim, realizamos semanalmente *Errâncias Urbanas*, *Escritos Errabundos*, *Leituras Errantes* e *Diálogos Erráticos* com alunos do ensino superior e básico público, de modo a investigar tais práticas errantes como possibilidade de poetização do urbano e como práxis educativa.

CORPOS URBANOS ERRÁTICOS:

Performador como errante urbano, performance como errância urbana

É verdade que a caminhada nos ensina a desobedecer. Porque andar nos obriga a ter uma distância que é também uma distância crítica. No mundo acadêmico, todo mundo é obrigado a provar o que diz. A provocação que faço aos pensadores, é que você não é o que você pensa, mas como você anda.
(Frédéric Gros, 2010, p.46)

Há onze anos o Coletivo Parabelo iniciava uma trajetória artística que desembocaria em uma pesquisa continuada e enraizada na experimentação da relação corpo, performance e cidade. Para tanto, o Coletivo Parabelo tem convivido diariamente com a questão: como desdomesticar a relação corpo e cidade? Ou ainda: como os corpos se movem nas ruas? O que o corpo pode mover na cidade? No limite: que corpo pode mover no espaço urbano? Nesse sentido, o Coletivo Parabelo tem investigado genealogias da arte da performance em contextos educativos, a fim de experimentar de que maneira performeiros tem ativado a relação corpo e cidade.

Seja como uma provocação frente ao processo de modernização das cidades europeias e brasileiras na passagem do século XIX para o século XX, ou ainda, como uma denúncia dos regimes ditatoriais que assolaram a América Latina e o Leste Europeu em meados do século XX. Ou então, como um questionamento à estabilização do mercado de arte no eixo Europa-Estados Unidos neste mesmo período e, mais recentemente, como crítica ao processo de gentrificação do espaço público que tenciona a vida urbana neste começo de século XXI. Há pelo menos cem anos podemos verificar a emergência de performers como Errantes Urbanos, ou seja, da performance como Errância Urbana.

De acordo com a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques (2012), Errâncias Urbanas implicam na arte de andar pelas ruas por meio de usos desviatórios da cidade frente ao planejamento urbanístico, conforme constrói dissensos na corrente assepsia, vigilância e privatização do espaço público. Dessa maneira, tais experiências erráticas configuram micro resistências urbanas ao articularem pelo menos três aspectos importantes: a crítica à espetacularização urbana, a vitalidade dos usos informais do espaço público e a complexidade da relação corpo e cidade. Através do processo de orientação, desorientação e reorientação corporal pelo espaço urbano, as Errâncias Urbanas testam a emergência do que temos chamado de Corpos Urbanos Erráticos (2014).

Para o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2011), aquele que estamos chamando aqui de Corpo Urbano Errático (2014), tem provocado uma espécie de deslocamento na historiografia da arte, semelhante àquele promovido pelo ready made duchampiano no início do século passado. Isto pois, acreditamos que os Corpos Urbanos Erráticos são aqueles que deslocam os espaços da artisticidade conforme potencializam a politicidade do corpo, ao exercitarem um certo deslocamento do corpo pela cidade, assim como, um dado deslocamento da cidade pelo corpo. Ou seja, trata-se da experimentação de estados corporais errantes que

emergem na ativação da co-presença corporal com o outro urbano: moradores em situação de rua, transeuntes, ciclistas, vendedores ambulantes, prostitutas, policiais, flanelinhas, motoristas, catadores, etc. Dessa forma, o exercício das Errâncias Urbanas implica no exercício de uma certa alteridade radical que desautomatiza a percepção dos corpos cotidianos urbanos.

Assim, os Corpos Urbanos Erráticos expõem, experimentam e extraviam-se de si mesmos, ao afirmarem o ato de virar à esquerda ou à direita como via privilegiada de poetização do urbano, ou ainda, ao perderem-se pelas ruas conforme são interpelados pelas presenças das outridades urbanas. Portanto, os Corpos Urbanos Erráticos emergem a partir de uma certa reconfiguração da experiência corporal urbana sensível, que, por sua vez, pode ser lida como espécie de trunfo do corpo nos espaços higienizados, disciplinados e espetacularizados da metrópole. Isto porque, os Corpos Urbanos Erráticos consistem em uma espécie de desobediência à ditadura da razão técnico instrumental, que arregimenta as caminhadas pela cidade em termos de calculabilidade, utilidade e eficiência. Neste sentido, os Corpos Urbanos Erráticos fazem uma interrogação política para as cidades contemporâneas, como por exemplo: o que devolverá o corpo aos sentidos? O que poderá tornar as pessoas mais conscientes umas das outras, mais capacitadas a expressar fisicamente os seus afetos? Ou ainda: que tipo de cidade produzirão as pessoas que tem medo de caminhar?

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Como chocar os ovos das experiências erráticas?

Perder-se também é caminho.
(Clarice Lispector, 1998, p. 47)

A partir do contexto que apresentamos acima, talvez não seja difícil imaginarmos o que levou o filósofo alemão Walter Benjamin (1994) a postular uma certa relação entre as chamadas Errâncias Urbanas e a educação. De acordo com o autor, orientar-se por uma cidade não exige um esforço rigoroso, entretanto, perder-se por uma cidade, como quem se perde em uma floresta, requer toda uma educação, isto é, perder-se por uma cidade demanda alguma diligência. Nesse aspecto, o ato de errar pelo espaço urbano pode ser lido como uma espécie de exercício democrático no qual a alteridade é deslocada da sombra da cidadania. Isto porque, errar pode revitalizar a experiência corporal urbana sensível à medida em que a ativação da co-presença

corporal diminui os níveis de medo em relação aos outros urbanos. Trata-se da experimentação de uma dada ociosidade criativa que desmantela a construção social e midiática da insegurança. Dessa forma, concluímos que o exercício das chamadas Errâncias Urbanas pode ser lido como uma espécie de práxis educativa, conforme exige uma educação de si exercida sobre si mesmo a partir da ativação da co-presença corporal com os outros urbanos.

No entanto, vale frisar que não se trata de uma tarefa fácil. Ao longo das aulas performáticas ministradas tanto no Instituto de Artes da UNESP, quanto no CIEJA Ermelino Matarazzo, por vezes verificamos um certo estado de desânimo, dúvidas sobre aquilo que estávamos fazendo, ou ainda, um dado receio de estarmos perdendo tempo. Contudo, se retomarmos o sentido da palavra grega Scholé curiosamente lembraremos que a escola enquanto forma é o tempo do ócio por oposição ao tempo do negócio, ou seja, a negação do ócio. Assim sendo, o tempo na Scholé grega é ditado por aqueles com tanto tempo que não se importam em perdê-lo, enquanto o tempo fora da escola é submetido ao rendimento, ao lucro, ao ganho que se obtém ao ocupá-lo. Nesse contexto, as Errâncias Urbanas podem ser lidas como práxis educativas à medida em que propiciam uma certa ociosidade criativa, ao reconfigurarem a experiência corporal urbana sensível através da ativação da co-presença com os outros urbanos.

Dessa maneira, as Errâncias Urbanas podem mobilizar uma certa revolta da carne do assento como práxis educativa, ao promover um certo prazer em se perder pelo espaço urbano para conhecer. Conforme apontamos anteriormente, semanalmente temos nos reunido com estudantes do ensino público básico e superior, a fim de realizarmos Errâncias Urbanas, Escritos Errabundos, Leituras Errantes e Diálogos Erráticos, ou seja, práticas errantes intimamente ligadas a uma certa ociosidade criativa através da qual maturamos nossas experiências erráticas. A partir de Walter Benjamin (1985), podemos inferir que tais práticas errantes acarretam em uma ociosidade criativa, que nada mais é senão o pássaro do sonho que choca os ovos das experiências erráticas. Para o filósofo alemão, tal ociosidade criativa pode ser lida como uma espécie de ninho que foi extinto da vida cotidiana urbana. Desse modo, o autor salienta que a extinção desses ninhos implica no desaparecimento de uma certa escuta corporal, isto é, no esvanecimento de uma dada comunidade dos ouvintes.

Nesse viés, ao associarmos a ação de colocar um pé após o outro com o ato de colocar uma palavra atrás da outra, buscamos chocar nossas experiências erráticas à medida em que cavamos na materialidade do corpo lugares de escuta, seja através do ato de errar, de escrever, de

ler ou mesmo de escutar – nas plantas dos pés, nas pontas dos dedos, no céu da boca, no oco dos ouvidos. Trata-se de um esforço para ouvir nos passos que escutamos, os ecos das falas dos passos perdidos, ou ainda, dos passos daqueles que perderam. Assim sendo, se estivermos de acordo que de certa forma o ato da leitura implica em escutar a voz do outro, convidamos o leitor a ouvir os ecos da fala dos passos perdidos no escrito errabundo que apresentaremos a seguir:

Corpobueiro – a rua grita – “Nas margens da rua interrompida de caminhos, os dejetos transbordam, em vozes e línguas desossadas, vozes nascidas em exílioescapular, presença atravessada de gritos nas calçadas sugadas, a unha da rua é vermelha e corroída, na rua de cidade dor mente nas linhas veias de trilhos, tem pele cinzenta em dentes que habitam a boca da rua. Corpobueiro, mastiga o grito, contempla de joelho, as entranhas do que não habita, corpobueiro, canteiro de sobras. Escoando os fluídos dos ossosferros roídos, nos fios cortados em postesesqueletos de promessas, no alto da cabeça bueiro, quebrei a clavícula na face, em lágrimas de rua que dói, o osso externo da rua ondula nas curvasesquinadas, escutem a voz do corpobueiro transbordar nos ossos entupidos, em cíliostímpanos de ouvidosurdos de um olho só, errante e cego é o olho da rua... Argamassa cinzenta transgressora da pele desalojada, em fibras feridas de corte na pelecaos de concreto fresco e frestas abertas em nervos expostos, da voz trovão de mulherrua, do corpobueiro as fossas nasais entopem os errantes, batizados de ausência a carne de paredes frouxas, cidade esqueleto se recolhe em ruídos , em corpos perdidos, as mãos rompem da pele parede o vergalhão que recolhe o alheio da cidade, acampados em costelasruas, dormem nas escápułasavenidas, e sonham nos pulmõesbecos, os cospobueiros respiram nos quadris do céu, errantes , escovam os dentes da rua e sonham com beijos da boca do corpobueiro...”²

Referências

- AGRA, Lúcio. **Performance e alteridade**. Texto inédito apresentado na IV Semana de Estudos Teatrais – Urdaduras da Performance, UNESP, São Paulo, 2 de julho de 2012.
- BAITELLO JR., Norval. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense. 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Mágia, Técnica, Arte e Política**. 1ª Edição. São Paulo, SP. Editora Brasiliense. 1985.
- BORGES, Fabiane Moraes. Os Vazadores (Os ladrões da galeria). In: **Na Borda** – nove coletivos, uma cidade. São Paulo, SP: Invisíveis Produções. 2011, p. 9-14.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal, RN: EDUFRN, 2014.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 235-246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.
- FISCHER-LITCHE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.
- GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. São Paulo: L&M Pocket, 2010.
- GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. O espiralamento monoteísta entre imunização e apatia: o caso do prêmio governador do estado 2012. **Anais do III encontro científico nacional dos pesquisadores em dança 2013**. Disponível em: <<http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/2-2013-07.pdf>>. Último acesso em 10/05/2016.
- HAMILAKIS, Yannis. **Archaeology and the senses: human experience, memory, and affect** (Topics in contemporary Archaeology). New York: Cambridge, 2015.
- HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Dissertação de mestrado vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

2014. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>> Data de acesso: 10/05/2016.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KOHAN, Walter. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro, RJ; Editora Rocco. 1998.

MARQUES, Diego Alves. Errantes, erráticos, errabundos: performador como errante urbano, performance como errância urbana. **Conceição**, Revista de Artes Cênicas, v. 3, nº 2, p. 63-74. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2014. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/239>>

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor performer. São Paulo: Edunesp, Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=467>

ROGOFF, Irit. Turning. **E-Flux Journal**, New York, n.11, 2008. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/turning/>> Data de acesso: 10/05/2016.

Recebido em 29/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

DESMEDIDAS COTIDIANAS
fricções entre vídeo e performance

DESMEDIDAS COTIDIANAS
fricción entre el video y el performance.

DAILY UNMENSURED
frictions between video and performance

Tiago Samuel Bassani¹

Resumo

Este texto apresenta algumas reflexões levantadas a partir de dois trabalhos realizados com vídeo e performance verificando as possíveis fricções entre tais modalidades artísticas, bem como as relações entre o corpo e suas condições e obrigações sociais abordando os ideais programados como tempo nos afazeres e compromissos diários e que estão presentes nas intersecções entre arte, vida e experiência

Palavras-chave: ação, corpo, experiência, vídeo, performance.

Resumen

El siguiente texto presenta algunas reflexiones desarrolladas de dos trabajos echos con el video y el performance verificando las posibilidades de fricción entre las dos modalidades artisticas, bien como las relaciones entre el cuerpo y sus condicionamientos y obligaciones sociales abordando los ideales programados como el tiempo de los afeceres y compromisos diarios y que están presentes en las intersecciones entre el arte, la vida y la experiencia.

Palabras clave: acción, cuerpo, experiencia, video, performance.

Abstract

This text presents some reflections based on two works carried out with video and performance, verifying the possible frictions between these artistic modalities, as well as the relations between the body and its social conditions and obligations, addressing the ideals programmed as time in the daily tasks and commitments and which are present at the intersections between art, life and experience.

Keywords: action, body, experience, video, performance.

Habita em nós inquietações permanentes motivadas tanto por questões íntimas quanto pela conjuntura que estamos sujeitados. Rodeados por possibilidades inconstantes de um ambiente sociocultural, que possui a natureza do incerto, reagimos. O artista como sujeito que

¹ Artista Visual, Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP; Contato: tiagobassa@gmail.com. Pesquisa em andamento orientada pela profa. Dra. Marta Luiza Strambi e financiada pela CAPES.

habita um corpo social movimenta-se e vive paradigmaticamente ou não as determinações destes territórios nos quais está inserido e que estão ligados a um contexto político vigente.

A condição de uma vivência incerta e mutável dá suporte a uma existência ativa, pois pode provocar questionamentos e desassossegos em relação aos paradigmas instaurados dando margem ao desvio. É o desvio do paradigmático na vida que pode tratar as desmedidas. Estas podem estar imbuídas de intenções políticas.

É preciso adquirir uma lucidez maior e multiplicar as iniciativas na difícil posição daquele que, ao mesmo tempo em que está imerso em uma determinada realidade social, e ao mesmo tempo em que compreende sua situação, tenta tirar partido das possibilidades que se apresentam para produzir mudanças. (LE PARC, 2009, p. 200).

Le Parc nos chama atenção para o reconhecimento do ambiente no qual estamos inseridos, evocando a necessidade de compreensão a respeito de suas particularidades, a fim de que esta percepção seja uma possível fonte geradora de transformações. Neste contexto, a postura do artista em um determinado trabalho pode marcar “uma interrupção ou intenção de usar o que é reconhecido como um meio para algo” (DEWEY, 2010, p.91), articulando trabalhos com o cotidiano vivenciado e inter-relacionando seus anseios a respeito do meio no qual está inserido a fim de possibilitar transgressões.

Estas questões apontam uma potência transgressora para a criação do artista, que tem a seu dispor as experiências cotidianas imbricadas com as possibilidades tecnológicas.

Tratando especificamente de trabalhos em performance, é possível observar que uma grande parte destas ações são registradas, neste caso em específico o vídeo, no entanto, o registro não é um mero registro para posteriori, mas é assumido como obra. É neste contexto que é formulado neste texto uma fricção entre estas plataformas utilizadas numa produção em arte, ou seja, a performance e o vídeo.

A partir destes apontamentos primordiais são tramadas reflexões sobre uma prática pessoal, especificamente sobre uma série de trabalhos que friccionam o vídeo e a performance, concebidos a partir de práticas de ações da vida, que trazem como conceito assuntos metafóricos ligados ao nosso cotidiano, como por exemplo, os ideais que nos são “impostos” no dia a dia, minuciosamente programados como ‘tempo’ nos afazeres e compromissos diários e que aqui estabeleceram relações com as questões intrínsecas às formulações iniciais deste texto e estão presentes nas intersecções entre arte, vida, experiência, vídeo e performance.

Os estímulos à criação no processo desses trabalhos ocorrem a partir das situações em que o corpo vivencia e processa, não de maneira objetiva, mas de forma afetiva as práticas rotineiras. Deste modo, a percepção do mundo e sua ressignificação acontecem através de uma apropriação íntima e individual do universo que circunda os indivíduos; o cotidiano inscrito no corpo que resiste e persiste, existindo e criando. Pois “em nossos próprios meios, podemos questionar a estrutura social e seus prolongamentos no interior de cada especialidade” (LE PARC, 2009, p.201).

Nos trabalhos presentes neste artigo, o corpo é um elemento fundamental. Nota-se que o corpo é assunto recorrente na arte desde muito tempo, no entanto sua aplicação foi ressignificada, deixando de ser puramente tema para tornar-se o próprio trabalho, primeiramente nos *happenings* nas décadas de 60/70 e, posteriormente, na performance. Historicamente a performance, a *bodyart* e o *happening* estão ligados primordialmente às apresentações futuristas das vanguardas europeias no início do século XX (GOLDBERG, 2006, p.67). Não é incomum no campo da arte que fatos da vida se reconfigurem em obras em diversas modalidades. Neste contexto, Goldberg (2006) aborda em *A arte da performance*, que em meados dos anos 1970 vários artistas recriaram, manipularam e transformaram fatos de suas vidas e os materializaram em obras de arte, dando destaque à performance.

O vídeo, por sua vez, outrora empregado em diversos usos como registro e reprodução de imagens, foi incorporado pela arte como um meio expressivo para produção artística e aponta seus antecedentes neste mesmo período, nas experimentações de artistas brasileiros como as de Antonio Dias, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarella, Ana Bella Geiger, entre outros².

Já existia nos trabalhos destes artistas primórdios de uma fricção entre a performance e o vídeo, ou seja, tratavam-se de ações corporais gravadas em vídeos e posteriormente editadas. Alguns destes trabalhos invocavam *fatos vivenciados num determinado contexto histórico, político e cultural, por meio* de uma integração com as condições sociais por meio de seus corpos através de uma percepção de um universo exploratório amplo no âmbito que os

²Arlindo Machado apresenta no artigo *As três gerações do vídeo brasileiro* um panorama geral da videoarte no Brasil, tais artistas são mencionados nesse artigo de 2001: São Paulo: Revista Sinopse, FAU, USP, v. 3. n. 7, p. 22-33.

circundavam. Deste modo, já demonstrava um polo inesgotável de experiência e possibilidades criativas que eram partilhadas através dos vídeos.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente como um *comum* se presta a participação e como uns e outros tornam-se parte nessa partilha. (RANCIÈRE 2009, p.15).

Assim, uma obra deve partilhar, em sua unidade, com os indivíduos de maneira geral, por meio de um pensamento sensível comum em um determinado tempo e espaço. Esta relação de partilha é também política, tendo em vista, no que concerne esta reflexão, o vídeo pode ser um meio para esta partilha.

Tendenciado com a compreensão de uma partilha íntima em relação ao meu corpo em ação no vídeo os trabalhos se formaram, como num “vão” por onde eles eclodiram de maneira visceral, não estanque, feito um escorrimento, como o defluir das percepções e, sobretudo, dos sentimentos, como em “Ao pé do ouvido”(fig. 1).



Fig. 1 – Tiago Bassani. *Stills* do vídeo “Ao pé do ouvido”, 2016. Arquivo pessoal.

O vídeo “Ao pé do ouvido”³, de 2016 (fig. 1) apresenta uma ação na qual é utilizado um objeto construído através de um exercício de deslocamento por equivalência, ou seja, há uma substituição da forma do cabo da xícara por uma orelha construída em resina. A ação consiste numa fala ao pé do ouvido pregado na xícara enquanto ela se enche de chá até ocasionar um transbordamento.

Os pensamentos que precedem este trabalho são sobre os modos de constituições dos objetos cotidianos de utilidades domésticas que possuem capacidades limitadas de contenções, e que também são forjados mediante às necessidades corporais. É perceptível que nossos corpos modelam e servem como referência para a produção voltada às necessidades mais básicas como beber por exemplo.

Neste caso, a xícara é um recipiente fabricado industrialmente, que possui uma capacidade de contenção de líquido precisa. No entanto, na ação, este limite é ultrapassado, quando um transbordamento sucede. Ao objeto (a xícara) é atribuído uma característica humana, a fim reforçar a relação com o corpo e também afirmar que ela serve às funcionalidades dele. No entanto, elas são produzidas em um processo industrial que tem objetivos claros de padronização e produção em massa e também relação com o consumo.

Pensando por outro viés podemos traçar uma relação com a sociedade, que elabora processos formais para um estabelecimento de padrões, que se estende em todos os “lugares” da vida. A padronização é reflexo de um contexto que possui regras e valores determinados. Muitas vezes temos a necessidade de seguir alguns padrões ou modo de vida para podermos conviver socialmente, no entanto, estamos tendenciados, na vida como artista, ao desvio e proponho deste modo, uma ação que transpassa um limite determinado, por isso este trabalho apresenta as desmedidas cotidianas presentes nas ações mais banais.

³ Disponível em <<https://youtu.be/3LVWEsdMpa>>



Fig.2 – Tiago Bassani, *Stills* do vídeo “Um tempo e meio”. Arquivo pessoal.

Estes processos da vida estão firmados num determinado tempo e espaço que marca historicamente a cultura de um povo. Deste modo, o tempo e suas tecnologias são processos que passam por uma sistematização de contagem numérica entre épocas, períodos e tempos.

O trabalho “Um tempo e meio”⁴ (fig.2) apresenta a apropriação de um objeto que está geralmente relacionado aos afazeres cotidianos manuais de costura, uma fita métrica que é utilizada para tirar as medidas corporais de pessoas. No entanto, este processo de medidas corporais está ligado, principalmente na atualidade, a um ideal de beleza que está arraigado na sociedade e é massivamente disseminado pelas mídias.

As questões que dizem respeito à saúde e à estética perpassam o discurso sobre o culto ao corpo na mídia [...] que podem ser atribuído à maneira como historicamente os conceitos de saúde e beleza foram sendo construídos e tendo seus sentidos entrelaçados. (CASTRO, 2007, p.63).

Este vídeo trata de acionar questões a respeito de um corpo indeterminado, sem grandezas específicas fazendo alusão a sua fisicalidade, jeitos, modos, formas, etc. No vídeo “Um tempo e meio” a ação consiste numa retirada pela boca, em ordem decrescente, de uma fita métrica de costura, demonstrando assim uma contagem em regressão que se inicia em seu número máximo de cento e cinquenta centímetros até chegar no zero.

⁴ Disponível em <https://youtu.be/9V7bGGj_Jfw>

Esta ação pode enunciar um fim, mas também a tentativa de revolver uma contagem, um número ou uma mensuração, metáfora de um reverso do tempo e/ou de medidas, numa investida arquejante de trazer de volta algo, seja ela uma memória ou um fato; uma ação ritual.

O desejo de segurar o tempo, de um tempo que demora, está assegurado na vagarosidade do vídeo, deste modo o vídeo evidencia uma brevidade pela curta duração de seu tempo, amalgamado a ideia de uma brevidade também da vida.

O poder de voltar no tempo é um dos mais épicos dos desejos humanos, e está atrelado a uma vontade incessante de continuidade da vida, cada vez mais desejamos obter mais tempo, no entanto, reclama-se da falta do mesmo. Todo anseio pelo tempo extra, que necessitamos na vida cotidiana, é característica da contemporaneidade, de um tempo que é tomado por completo por questões poucos prazerosas.

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. (CALVINO, 1990, p. 55).

Num primeiro momento, como afirma Calvino, um turbilhão de informações e/ou ideias – característica dos tempos atuais/contemporâneos - pode parecer algo apazível aos indivíduos, pois traz consigo a ideia de fartura de “conhecimento” e possibilidades, no entanto, esse excesso de informação causa uma impossibilidade de absorvê-las com certa profundidade.

Neste contexto, os vídeos podem funcionar, aqui, como uma crítica à condição do “tempo contemporâneo”, aos desvios alheios à nossa própria vontade, censurando-o como tempo/recurso; “suspendendo-o” como tempo/desejo.

“Um tempo e meio” (fig. 2) é uma contagem regressiva que dura um metro e meio. É uma alteração de medidas que transforma o tempo em medidas, que podem durar horas, minutos e pode transformar segundos em milímetros, centímetros e metros. Tudo diz respeito ao tempo que é medido, mas pode ser modificado e transformado. É uma confissão que o tempo é mensurado, mas que é também desmedido.

Esta persistente desmedida, como algo que nos foge do controle, é algo que está presente em nossa vida cotidiana e que pode gerar certa ansiedade pelo que virá, muitas vezes nos amedrontando, pois sentimos a necessidade de estar sempre no comando, tendo nas mãos as

rédeas de nossas vidas. No entanto, essa vontade de seguridade nem sempre é possível, uma vez que a vida hesita.

No mundo moderno, notoriamente instável e constante apenas em sua hostilidade a qualquer coisa constante, a tentação de interromper o movimento, de conduzir a perpetua mudança à uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível. (BAUMAN, 1998, p. 21).

A indagação de Zygmunt Bauman, encontrada no seu livro “O mal-estar da pós-modernidade”, anuncia certo desejo de controle dos fatos da vida, fazendo com que repensemos sobre a forma como conduzimos nossas vidas, em referência às obrigações sociais, com um abundante anseio de ordem que alicerça e estabelece uma vida estável e segura; uma utopia contemporânea.

É uma imprecisão pressupor a exatidão na classificação da totalidade dos aspectos da vida, pois existem lacunas da vida que não serão decifradas, definidas ou organizadas. Para tanto é uma suposta exatidão e certeza da vida, um desejo quase fetichista de ordem e de infalibilidade do corpo, que se desarranjará num movimento de curto espaço de tempo.

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona aqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza. (CALVINO 1990, p. 58).

Sobre a rapidez Calvino descreve o tempo como sinônimo de progresso. Atualmente a mensuração destes tempos atuais é contada monetariamente, pois como ouvimos “tempo é dinheiro”, porém, ele não tem sido uma busca pela subjetividade humana, mas sim como “quantidade e heteronomia imposta pela temporalidade do capitalismo” (MATOS, 2013, p.13).

Ademais, sobre este ideal, está colocada uma concepção de progresso pela quantia de dinheiro acumulado e esta noção de progresso “traz consigo a ideia de superioridade do presente em relação ao passado” (ibidem, p.12). No entanto, o que vivemos no presente são desdobramentos do passado, ou seja, não deveriam existir distinções de valores entre o passado e o presente, mas sim uma equivalência entre eles. Na atualidade, o tempo parece correr sem rédea, veloz ele pode ultrapassar tudo o que pode existir de afeto incorporado em nós.

No entanto a velocidade mental e sensível, que fazem parte do desejo, não pode ser mensurada, por isso este trabalho apresenta uma metáfora de uma desmedida, que apesar de numérica, vem do interior. A fita sai do interior de minha boca de maneira lenta e vai, numa constante, se exibindo em *looping*, o que dá a ideia de continuidade.

O influxo e a incontinência presentes em ambas ações nos vídeos tratam de uma manifestação de desaceleração, apesar de denunciar uma contagem regressiva, pois “a morte está oculta nos relógios”, a “[...] morte que é o tempo, tempo da individualidade, da separação, o tempo abstrato que rola em direção ao fim [...]” (CALVINO, 1990, p. 62). A desaceleração, neste caso, é uma necessidade de demorar um tempo de duração, é uma vontade iminente de prolongar o tempo, que neste caso é regressivo, uma possível fuga demorada.

Esgotamento e transbordamento de um corpo podem tratar de muitas significações, mas com eles é possível a abertura para algumas percepções sobre os desvios de um corpo condicionado. Esta é uma possível percepção e aproximação de uma análise conceitual dos trabalhos, mas que tem rebatimentos em nossas vidas cotidianas, tendo em vista as políticas do corpo que nos são impostas.

Dentre tantas definições possíveis a partir das palavras esgotamento e transbordamento, como: gastar-se totalmente até o fim, acabar-se, exaurir-se, chegar ao ponto final, entre outras, esta reflexão trata metaforicamente sobre as vazantes do corpo, sobre seus esgotamentos, tratados a partir das ações no vídeo.

Através de outro olhar, tendo em vista as desmedidas em relação à contagem que fazemos na vida e que também dizem respeito aos nossos acúmulos, é possível vislumbrar que tudo o que vivemos, apesar de somarem experiências, é um esgotamento do tempo que nos resta viver. Este pensamento pode parecer, à primeira vista, pessimista, mas trata-se de uma reflexão sobre a condição humana e as funcionalidades do corpo. Faz-se presente, então, a ideia de término, um tempo de vida vertido; atingindo o ponto final. Este esgotamento é contado num tempo que é desmedido e que não possui uma linearidade como muitos pensam.

Nossas experiências tecem redes de afetos que nos ligam a uma coletividade. Esse fio alinha nossa existência e dá sentido a ela e, sempre quando nos referimos às experiências, tendemos a nos aproximar da ideia de ganho ou de seu acúmulo, no entanto, quando proponho uma desmontagem de uma contagem acumulativa ou um transbordamento coloco em cheque

esse ideal positivista que se tem sobre uma existência controlada e coesa, assegurando a ideia de instabilidade contida na existência.

Estes pensamentos permitem o rompimento de um corpo social condicionado, que desprendido de regras muito bem fundamentadas socialmente e apegado mais as experiências, que parte de um pensamento não só racional, mas também emocional, possa criar possibilidades de caminhos nos quais possam existir demandas sociais, mas que elas possam ser facultativas e não impostas, pois a vida e nossas experiências seguem um fluxo desnivelado.

O intuito de experimentar duas modalidades, o vídeo e a performance, em busca de um estado “entre”, tendo como mote um descontentamento a respeito de um cotidiano banal esteve sempre em função de entender como o corpo pode vivenciar maneiras distintas de sobrevivência num âmbito social e suplantar tais condições por intermédio da arte.

Os experimentos articulados por meio da fricção entre o vídeo e a performance revelaram percepções sobre a vida contemporânea de maneira crítica, mas também poética, tendo em vista seu ritmo e também suas obrigações. Eles demonstraram que o fazer artístico e seus impulsos criativos podem gerar enunciações críticas reveladas a partir da experiência cotidiana. Estas reflexões que surgiram num intuito inicialmente experimental e se apoiaram nos autores supracitados por certo continuarão se reconstituindo em outras propostas de trabalhos, pois os modos que envolvem o fazer artístico e seus rebatimentos estão sempre em processo e formação.

Estes trabalhos estão num espaço de intersecções e hibridizações entre meios, processos, procedimentos, vida e arte e podem se constituir a partir de crises, instabilidades ou subordinações que nosso corpo experiencia. Deste modo, as desmedidas se apresentam como formas de atuações desviantes que manipulam percepções sobre a vida e experiências no fazer artístico. São, para tanto, condições inseparáveis entre processos de criação e a vida. Estes experimentos podem nos atentar sobre um tempo vertiginoso no qual o corpo inserido pode experimentar uma condição inanimada de existência. Os procedimentos adotados nestes experimentos, nos quais são utilizados percepções de um cotidiano para a praxis artística, são formas de resistência num processo de devir, que relaciona aqui as condições de um estado entre a vida e a arte.

Referências

- BAUMAN, Zygmund. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ana Lúcia de. **Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo**. São Paulo: Annablume: 2007.
- DWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LE PARC, Julio. Guerrilha cultural? In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**. São Paulo: Zahar, 2009, p.198-202.
- MATOS, Olgária Chaim Féres. O malestar na contemporaneidade. In: **Tempo e performance**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2013, p.11-20.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Exo Experimental; Ed. 34, 2009.

Recebido em 30/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

TEXTO TECIDO:
ensaio sobre memória em desmontagem na vertical

TEXTO ELABORADO:
ensayo sobre la memoria de extracción en vertical

WOVEN TEXT:
rehearsal on memory in vertical disassembly

Diana Alves de Souza Magalhães¹

Resumo

Este texto foi tecido na intenção ou tentativa de compartilhar um processo prático/teórico e suas nuances, analisado em minha pesquisa de mestrado. Partindo da memória e de jogos de improvisação, vivencio uma nova forma de composição no tecido acrobático, um método sensível e subjetivo para uma modalidade objetiva e de risco. Realizo o registro a partir de três diferentes formas: digital, cursiva e corporal. Para a digital utilizo o ensaio, na cursiva faço uma escrita manual na malha que uso também para registrar a escrita corporal.

Palavras-chave: circo, desmontagem, espaço, *ductus*, maternidade.

Resumen

Este texto fue tejido con la intención o intento de compartir un proceso práctico / teórico y sus matices. A partir de la memoria y de juegos de improvisación, experimento una nueva forma de composición en telas aéreas, un método sensible y subjetivo para una modalidad objetiva y de riesgo. Realizo el registro a partir de tres formas diferentes: digital, cursiva y a través del cuerpo. Para el digital uso el ensayo, en letra cursiva, hago una escritura en la malla que también yo uso para registrar la escritura del cuerpo.

Palabras clave: circo, desmontaje, espacio, *ductus*, maternidade.

Abstract

This text was written with the intention or attempt of registering the practical/theoretical process and the nuances of my masters research project. Based on memory and improvisation games, I experience a new form of composition on the aerial silk; a sensitive and subjective method for an objective and high-risk modality. This process is presented in three written formats: typed, manually and corporally. For the typed format I wrote an essay, for the manual format I write on the fabric used also to register the work corporally.

Keywords: circus, disassembly, space, *ductus*, motherhood.

¹ Atriz e Artista Circense da cia Cartas. Mestranda do PPGAC - Universidade Federal de Uberlândia. Área de estudos: Teatro-Dança. Orientador: Professor Dr. Narciso Telles. Bolsa de Fomento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

1 SUBJETIVIDADES TECIDAS

O universo do circo não é apenas o da ficção, ou o ambiente lúdico onde este nos transporta, tem a ver também com um espaço e um tempo onde o corpo se move e se expressa de uma maneira totalmente distinta do habitual, e por isso se torna um ótimo veículo para a improvisação e a descoberta de novas representações do mundo que nos cerca.

Mas para que isso ocorra, o artista que faz uso da técnica circense, tem que estar sensível para ser além do que simples agente da exibição, e ser veículo portador de uma emoção consciente, como sugere Ritis (2009, p.136): “Os tempos são finalmente maduros, sem dúvida, para que os técnicos e os intérpretes do circo possam ser os vetores de estados de alma”.

Somos infindos de possibilidades corporais, e o circo sempre esteve presente para nos lembrar disso. Por isso, “a exploração dos limites de cada corpo e sua corporalidade é um desafio que a consciência do artista desenvolve para descobrir como se mover e inventar dentro desses ‘espaços apertados’, caracterizando a improvisação” (MUNIZ, 2014, p.101 e 102). A grande vantagem de quem trabalha com o circo, é que seu corpo está desenvolvido para atingir limites ainda maiores, e ter mais opções para habitar esses espaços apertados. Mas o que se intitula como a grande vantagem, também se formula como o grande desafio. Ir mais profundo do que a forma e tentar produzir movimentos recheados de emoções e histórias pessoais, “um corpo de memória que funciona no espaço da improvisação” (MUNIZ, 2014, p.107). Para isso, “a técnica precisa desaparecer diante dos olhos do público para que possa acontecer a troca efêmera e potente entre palco e plateia” (PROENÇA, 2014, p.36).

Mas como trazer este resultado através de uma arte de risco, onde a perfeição da técnica e um corpo disciplinado não diz respeito apenas à estética, e sim à sobrevivência do artista? Uma “liberdade de criação através da submissão a restrições fortes e consentidas”. (VALLIN, 2009, p.129)

Como alcançar este corpo expressivo, essa técnica viva e mutável, dentro de um campo que, como diz Rocha (2013, p.221), “[...] há todo um trabalho de ‘fabricação do corpo’ no qual os movimentos são milimetricamente calculados, os gestos são longamente estudados, os atos são enfadonha e repetidamente ensaiados, enfim, os corpos são cotidianamente disciplinados”?

Não simplesmente podemos retirar essa disciplina e este cuidado técnico, pois disso depende a vida do artista. Diferente do teatro e da dança, onde a técnica está muito mais a favor

da estética do que da segurança, o domínio técnico, mais do que nunca é exigido para este indivíduo que deseja utilizar o circo como expressão seja onde for. Deve-se mesclar este domínio do corpo dentro da disciplina estudada e pesquisada, com a expressividade e vivacidade do movimento adquirido.

É relevante, então, entender os limites e as possibilidades de trazer uma expressividade teatral, não somente em cena, mas durante o processo de pesquisa dentro deste campo que sugere riscos em todo instante. Não apenas um movimento ou truque circense, mas ações físicas que, para alcançá-las, são imprescindíveis duas condições: “a precisão, fruto do trabalho técnico, que garante a congruência formal e a organicidade, além de permitir a coerência interna e a presença integral da ação.” (FERNANDES, 2010, p.204)

Bogart (2011, p.54) diz que deste conflito entre o risco e a organicidade podem surgir materiais interessantes: “O esforço para representar de forma articulada a partir de um estado de desequilíbrio e risco transmite à ação uma energia extraordinária”.

Por isso, experimentar essa maneira tão usual hoje, a improvisação, de se conceber cenas e preparar performers dentro desta arte do risco torna-se tão interessante. Rabiscar movimentos na vertical, sabendo da possibilidade dos riscos.

Pretendo fazer um recorte deste mundo de possibilidades, o circo, por estar consciente de minhas limitações enquanto pesquisadora. Interessa-me muito as modalidades com aparelho, por fazer surgir mais um ponto de relação, além do corpo e do espaço.

Chego então ao chamado Tecido acrobático, não por preferência, apesar de achar uma modalidade esteticamente linda, mas pela acessibilidade que cresceu muito nos últimos anos, e por ser uma das modalidades onde podemos obter um resultado mais rápido. Como explica Bortoleto (2008, p.138): “o tecido é um dos aparelhos de mais fácil aprendizagem, sobretudo porque o material se molda ao corpo e se adapta de acordo com as características do praticante”.

O tecido é relativamente novo dentro do circo. É uma modalidade que não existia aqui no Brasil, veio mais ou menos há umas duas décadas. Não se sabe ao certo quem a inventou, tem-se registros de imagens há séculos atrás de acrobatas homenageando o imperador da china em tecidos.

Por outro lado, alguns relatos indicam que foi na França que o tecido circense foi aprimorado após pesquisas com diferentes materiais (cordas, tecidos, correntes, etc.), realizadas pelo francês Gérard Fasoli nos anos de 1980. (DESIDERIO, 2003) Neste período, chegou-se à utilização de um material bastante resistente no comprimento e, ao

mesmo tempo, com elasticidade na largura, o que lhe confere grande plasticidade e leveza. Este moderno material denomina-se Liganete. (BORTOLETO, 2008, p.137).

Como professora da modalidade, o interesse maciço pela modalidade é positivo, mas como artista e profissional, me inquieta. No sentido de entender qual a diferença de quem simplesmente usa a técnica como mais uma opção fitness de encontrar a melhor forma física e daquele que a usa para expressar suas inquietações como cidadão e artista, ampliando o máximo suas possibilidades cênicas para tal atividade, se tornando então um “... intérprete de práticas híbridas.” (FERNANDES, 2010, p.200)

Por isso, me desafiei a escolher tal modalidade, pensando em como posso trazer esta modalidade que hoje de certa forma já está no cotidiano, ou seja, saiu do mundo exclusivo do circo, e abstrair dela emoções, histórias e relações. Como seria ressignificar este objeto, trazer ele de volta ao cotidiano e experimentar novas relações, podendo chegar às acrobáticas, porém de forma natural e pessoal? Como trazer para a virtuosidade do tecido, o cotidiano?

Dessa forma, esse trabalho se justifica pelo crescente interesse nas atividades circenses, inclusive dentro das faculdades de artes cênicas. Uma busca em cena de uma poética dentro da linguagem circense, através de instrumentos como improvisação e o uso da memória já utilizados no teatro e na dança. E como estes podem instrumentalizar tanto professor, como diretor e/ou artista pesquisador, para a composição de um material cênico pessoal, carregado de memórias e riscos.

Na tentativa de responder à estes questionamentos, propus como parte da minha pesquisa de mestrado, dois laboratórios. O primeiro que denomino como meu espaço de memória, iniciei no primeiro semestre de 2016 e pretendo desenvolvê-lo durante o período da minha pesquisa do mestrado. A partir de vivências com meu filho no tecido, e memórias pessoais, construo um ensaio que escrevo à mão, nessa mesma malha que uso como tecido acrobático, onde apresento as partituras corporais elaboradas através dessas vivências e que culminou em uma desmontagem apresentada em uma conferência que cito adiante.

O segundo laboratório realizado no segundo semestre de 2016, em meu estágio docente². Com um grupo de 16 pessoas trabalhei noções básicas do corpo em movimento no Tecido Acrobático, pesquisando atividades de expressão corporal, individuais e em grupo, aplicadas à

² Disciplina ofertada juntamente com meu orientador, Prof. Dr. Narciso Telles, para alunos do curso de graduação em teatro na UFU: Tópicos especiais em técnicas Artísticas: Circo e Criação.

atividade circense tendo como base os fatores espaço e tempo. Inter-relacionamento da percepção do corpo e sua expressão em uma situação de risco. Observação, criação, reprodução e análise dos movimentos no Tecido Acrobático. Com o uso de jogos de improvisação e da memória biográfica para a expressividade e criação de movimentos neste aparelho circense.³

Neste texto relato um pouco da minha experiência em meu Espaço de memória pessoal. Escolho o formato de ensaio para permitir que as palavras flutuem e encontrem seus lugares na transcrição de subjetividades. A ideia da memória inscrita e transcrita no e através do corpo em um espaço na vertical que é o tecido acrobático. Este processo se apresenta em três formatos de escrita: digitada, cursiva e corporal.

2 TECENDO E ENSAIANDO



Imagem 1 – Eu e a rede. (1985)

Fonte: Autora⁴

Início do meio, sou ser em construção, em processo, sem introdução. Entro de sola, sou assolada. E assim como devaneia as memórias, deixo a pena me guiar, me escrever. Tenho grande dificuldade com inícios, talvez pelo fato de sempre existir algo antes e em continuidade,

³ Este segundo laboratório ainda estou no processo da escrita final a partir dos registros do diário de bordo, feito por mim durante as aulas, análise de imagens colhidas durante as aulas e do compartilhamento e também dos materiais escritos pelos alunos.

⁴ As imagens minhas de infância e do meu filho foram usadas em projeção na desmontagem.

não existe um ponto zero, existe o a partir de. Às vezes me encontro refletindo sobre a origem de alguma ideia que veio como pensamento, não tem fim minha busca, então desisto e fico com o último. Assim são nossas memórias. Elas flutuam em nossa mente de maneira aleatória. Como páginas de um livro, soltas e ao vento. Pego uma e é sobre essa que escrevo. Agarro-me a ela, pois sei que se amanhã fizesse a escolha seria outra página, afinal, como fala Larrosa (2004) foi esse o tempo que me tocou pensar, que me tocou escrever. Mas como registrar memórias na escrita?

Em minha conversa com Larrosa (2004, p.31), ele me escreve: “No meio disso tudo, estava buscando a mim mesmo, pensando em quem eu era e no que eu queria fazer comigo mesmo. Estava começando a ensaiar e a ensaiar-me.” Ensaio! Li uma vez numa camiseta: Não posso, estou ensaiando. Ri pela veracidade da sentença. Passei maior parte da minha vida em ensaios de teatro, de dança e de circo, porque não dizer de vida. A vida é um ensaio, nada está pronto e já peço desculpas pelo transtorno, estou em montagem.

Escolho essa maneira de escrita, o ensaio, como registro de minha memória, da minha pesquisa. Então Larrosa ainda me escreve:

Poder-se ia dizer, talvez, que o ensaio é uma atitude existencial, um modo de lidar com a realidade, uma maneira de habitar o mundo, mais do que um gênero da escrita [...] Poder-se ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose. (LARROSA, 2004, p.32)

Atrevo-me a dizer que o que escrevo é um ensaio por não ter um compromisso com ele. Só preciso de algo que me permita expressar questões subjetivas, que eu não precise finalizar ideias. Se chamam de ensaio, e o homem tem essa necessidade de colocar nome em tudo, ousou dizer se tratar de um.

2.1 Quem é este ser tecido?

O ensaio aparece com o eu, com o sujeito, com o sujeito moderno, mas não em sua força, em seu orgulho, mas em sua precariedade, em sua relatividade, em sua contingência (LARROSA, 2004, p. 36)



Imagem 2 – Eu e minha mãe (1985)

Fonte: Autora

Foi na maternidade que descobri que aquele que me sugaria e que consumiria meu tempo, me colocaria frente ao espelho. O sujeito em sua precariedade. Apesar de amar meu filho, ainda tenho a necessidade de sempre me justificar e lembrar a mim mesma disso, neguei a maternidade. Temi ser como minha mãe que abandonou tudo para nos formar. Neguei, mas era impossível fugir da responsabilidade e da pessoinha que necessitava tanto de meus seios, meus cuidados. Fui literalmente e metaforicamente sugada. Nunca precisei cuidar de ninguém, nem mesmo de mim. Mas neste estado corpóreo e orgânico habitei e me deixei ser habitada por ele. E em alteridade, descobri o eu e o outro e este entre que me faz ser quem sou. É na relação que somos construídos, tecidos.

Hoje⁵ sou mãe, de um menino de dois anos. Até sua chegada, eu tinha controle, tinha domínio, sabia qual era o próximo movimento. Minha vida era segura e organizada. Mas ele chegou, e foi no parto que descobri que dali pra frente tudo mudaria. Ainda por dois anos, quis preservar áreas da minha vida mesmo que pequenas sem a intervenção dele. Uma delas era meu pequeno caderno artístico, sem pauta, onde escrevia de forma aleatória, porém organizada, pensamentos e registros de meus dias. Até que, sem pedir licença, ele veio e com uma caneta rabiscou minhas páginas sem linhas. Não tive forças para impedir, pois algo forte era lido em seus rabiscos, sua vida ainda tão curta atravessaria toda minha tentativa de manutenção da ordem e segurança. E assim surge o nome de minha pesquisa *Rabiscos Verticais*, A ideia de uma

⁵ Escrito em junho de 2016.

criança que rabisca algo sistematizado e seguro, que não pensa, mas cria em um caderno aparentemente artístico, livre, mas cheio de normas e regras.



Imagem 3 – Anthony no tecido. (2016)

Fonte: Autora

3 DUCTUS⁶

Não importa como eu sento, o importante é que eu sente. Meu glúteo dói, meus tendões se encurtam assim como minha liberdade e criatividade. Não interessa, desde que eu me sente e me conforme à essa rígida cadeira, de madeira, de plástico, de ferro. Pronto, sentei. Assim está melhor, agora posso escrever.⁷

⁶ Termo usado por Ginsburg (2007, p.162): “As qualidades que asseguravam o sucesso de uma letra chanceleresca cursiva no mercado escriturário eram, além da elegância, a rapidez no *ductus* (condução da pena)”.

⁷ Texto escrito por mim, em um momento de ruptura violenta do processo de criação devido a necessidade de ter algo, dito concreto, escrito deste artigo.

Imagem 4 – Eu sentada (2016)⁸

Fonte: Autora

Imagem 5 – Eu e cadeira (2016)

Fonte: Autora

“Você é da prática?” Fiquei surpresa e respirei por alguns segundos com os olhos fixos em quem me fazia tal pergunta refletindo na possível resposta. “Sim sou da prática”, respondi pensando em quem não seria naquele espaço de ensino e pesquisa em artes da Universidade Federal de Uberlândia e se estaria eu desqualificada para a teoria. Resgatei em minha memória um trabalho realizado para a conclusão de uma disciplina que cursei em minha graduação na UNIRIO, oferecida pela professora Tânia Alice. Entreguei-o em formato de um caderno de registros do meu processo enquanto aluna de tal disciplina. Dividi-o em duas partes onde em uma eu tratava meu percurso acadêmico e em outra o artístico. Recebi uma pergunta retórica sobre o porquê da divisão, e carrego esse questionamento em mim até hoje: É possível separar a prática da teoria? Ou a pesquisa de uma prática?

Segundo Baldi (apud GINSBURG, 2007, p.161), “‘caráter’ designa ‘a figura e o traçado da letra, que se chama elemento, feito com a pena sobre o papel.’” E a elegância e beleza dessa letra se assegurava a partir da agilidade de quem conduzia a pena. Os traços são únicos e

⁸ Fotos tiradas no VII Interfaces Internacional de 10 a 12 de junho de 2016, realizado pelo GEAC (Grupo de Estudos e Investigações sobre criação e Formação em Artes Cênicas)

carregam em si, características e qualidades do condutor. Talvez por isso o nome de caráter ou caractere. O escritor deixa rastros de si em sua escrita. Assim como o bailarino, ator ou artista circense deixa um pouco dele em cena, rabiscando o espaço com seu corpo. Talvez mais intencionalmente do que outros, ele responde ao mundo e às suas questões de forma corpórea. E por isso a sua pesquisa passa e atravessa o seu corpo, este como “plataforma, mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal...” (DIÉGUEZ, 2014, p.8). E essa escrita subjetiva perpassa não só pela cena, mas também pela pesquisa, ora através da mão e ora pelo corpo, quando as palavras não possuem força para definir ou explicar. Como diz Contreras (2013, p.85):

Existe un residuo de la experiencia que habita en nuestro cuerpo individual y también en nuestros cuerpos sociales que es irreductible a la palabra. Los saberes del cuerpo son otros tipos de conocimientos que pueden ampliar, airear, expandir los horizontes epistémicos a los que la academia eurocéntrica nos ha acostumbrado.

Ou mesmo quando o corpo em seu devaneio necessitar sintetizar e registrar-se na ordem das palavras como borda o artista Bispo do Rosário a frase tema de sua vida e obra: “Eu preciso destas palavras – Escrita.” (apud HIDALGO, 2009)

Por isso, a pesquisa em artes algumas vezes necessita visitar outros formatos de expressão para conseguir acompanhar aquele que conduz a pena, que realiza este movimento denominado *Ductus*. “Apropriar-se do mundo pela linguagem, aproximar-se das coisas, com o corpo, tê-las com o olhar e o pensamento” (FISCHER, 2005, p.137) e transitar neste corpo, em uma batalha quase irreconciliável, trazer sentido e direcionamento a essa mão, esse corpo que insiste em deslizar e se rebelar da forma.

Para isso, proponho em minha pesquisa de mestrado, três tipos distintos de escrita, a fim de conseguir abranger minhas possibilidades de rabiscos. A escrita digitada, a cursiva e a corporal. Dentro de um processo onde as palavras escolherão seu formato e o formato escolherá as ideias e impressões, ou seja, aquilo que será expresso seja digitado, caligrafado ou corporificado poderá ser o condutor da pesquisadora para uma ideia, ou que foi conduzido pela pesquisadora para expressá-la.

Busco materiais que possibilite o sensível em uma prática objetiva e repetitiva que é o circo. E em uma autoetnografia procuro debruçar sobre mim mesma, fazendo uso de ferramentas etnográficas como diários de bordo, manuscritos, imagens, para garimpar na memória e na

autobiografia, elementos para a pesquisa se precavendo para não “cair em devaneios contemplativos, autocomplacentes e narcísicos...” (LEAL, 2014, p.29).

4 DESMONTAGEM TECIDA

A desmontagem vem surgindo como uma “prática de mostrar os processos de trabalho”. Um desejo de alguns artistas da América Latina de apresentarem não apenas o resultado de um trabalho, mas compartilhar a busca, a investigação, o treinamento antes de chegar ao resultante. E assim trazer uma vivência de um “evento artístico pedagógico”. (DIÈGUEZ, 2014, p.5-6)

Como parte de minha pesquisa de mestrado está no momento do processo e não apenas no resultado final, em como alcançar um movimento resultante de uma pesquisa corpórea pela memória, arrisco-me a enveredar nesse novo caminho. Utilizo este procedimento metodológico para minha pesquisa, não como uma desmontagem de algo já finalizado, mas do caminho que me leva a um resultado. Que não encontro nos “espaços convencionais ou seguros, das bibliotecas ou arquivos que tanto e erroneamente separam atores, investigadores e teóricos.” (DIÈGUEZ, 2014, p.6), mas encontro na prática do corpo suado e marcado.

Assim começo em um processo de desmontagem revisitar meu caminho até a pesquisa. No meio do meu caminho encontro meu filho que me menciona nesse ser pesquisadora. E então revisito as memórias arquivadas por meio de vídeos meus enquanto criança e de Anthony (meu filho). E faço memórias no presente com ele e meu espaço. Então nasce o *Texto tecido*, início minha pesquisa com rascunhos amassados e indícios de pequenos inícios. Sou eu enquanto filha, e eu enquanto mãe.

Aplicadas à problemática da memória, as relações entre investigação e criação estão também atravessadas pelas singularidades das memórias. A obra como arquivo, como acumulação de documentos e pertences familiares, como registro de memórias, bem como a obra como situação, pode ser um *corpus* que resiste a uma montagem final, ao ordenamento necessário para ser classificada como produto artístico. (DIÈGUEZ, 2014, p.11)

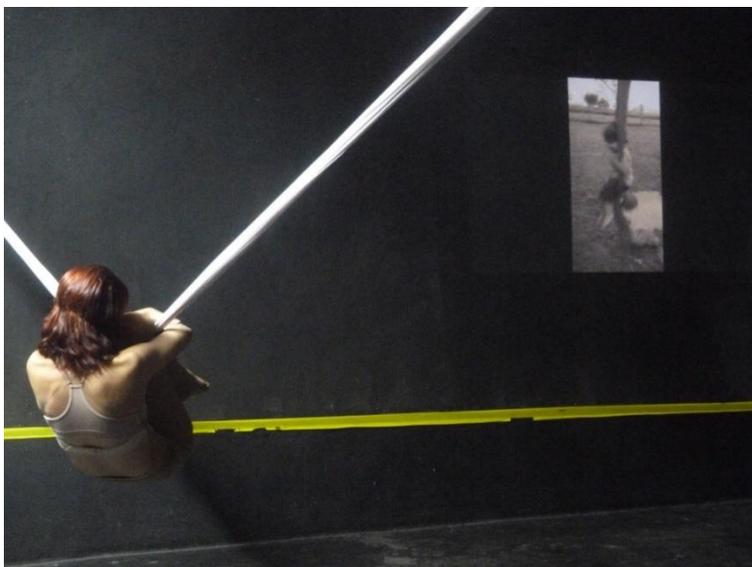


Imagem 6 – Espectadora da memória. (2016)

Fonte: Autora

Sem a pretensão de construir um espetáculo ou uma cena, realizo um memorial, onde fotos e vídeos projetados, se cruzam com textos escritos, falados. E movimentos oriundos de uma experiência sensorial e imagética, se concretizam em um tecido branco também rabiscado e escrito durante o processo de minha pesquisa de mestrado.

4.1 Espaço de memórias



Imagem 7 - Espaço de Memória (2016)

Fonte: Autora

Amo rabiscar, amo reescrever e descobri que não preciso apegar-me às minhas anotações. Elas são efêmeras. É por isso que anoto, registro em um tecido branco. Nunca será editado, nunca alcançará multidões, talvez nunca contribuirá para um pobre pesquisador que como eu busca material para pesquisa, mas é nele que me apego, que me rasgo, que me marco, que meu corpo se forma, que o corpo do texto se estrutura. É nele que sou e que vivo, pesquiso. Transfiro meu escritório, minha mesa, minha cadeira para o alto, para o risco, me arrisco. Não há conforto, mas me absorvo na vivência, experiência. Ali surge e ressurge, o método, a vida, o conflito. Arte, artista, pesquisa, docência, vida, não sei se posso separar, não sei se quero separar.

E nesse vagar de pensamento, nesse embaraço de escrita ora acadêmica, ora poética, às vezes prática, às vezes teórica, nasce a primeira proposta de memória no risco. Apenas uma malha branca de 18 metros (Liganete, usada para tecido acrobático) e uma cadeira. O tecido já rabiscado por rascunhos de uma pesquisa é dobrado ao meio e pendurado em uma estrutura metálica a 5 metros de altura. Em uma extremidade deixo-o vertical, e na outra amarro como uma rede, no que sobra dessa rede, penduro uma cadeira.

É neste espaço que trabalho minhas memórias de infância, de artista de circo, de mãe, filha e pesquisadora. Transições nada estáveis. Nessa malha branca são escritas e registradas memórias e pensamentos de um processo além-pesquisa acadêmica, questões e conflitos pedagógicos ou de vida. Me visto no tecido e sou vestida por ele. Na vertical o corpo aquece, a mente ilumina, corpo balança, menina balança, mãe embala, memória ativa. E na transferência da cadeira para a prática, sem ordem de hierarquia, o texto é tecido, o tecido é o texto.

4.1.1 Memórias no Espaço



Imagem 8 – Eu e Anthony no tecido. (2016)

Fonte: Autora

Hoje (19.05.2016) tive minha primeira vivência em meu espaço de memória e pesquisa com meu filho. Propus-me a experienciar com ele e registrar a partir dessa relação movimentos e ações no tecido. Como mãe e pesquisadora, estava preocupada em sua segurança e em vivências que me levassem a algum resultado prático. E por diversas vezes teve ruído em nossa comunicação, pois ele insistia em repetir as mesmas ações de jogar o tecido para mim e receber gritando: Peguei! E outra de colocar o rosto no tecido mostrando o formato de seu rosto e então se aproximar de mim e me beijar. Movimentos sem beleza estética ou risco, uma brincadeira com uma malha qualquer e não um aparelho virtuoso circense. E eu, uma ávida pesquisadora da prática, insistia que ele subisse no nó e se balançasse. Opa! Parece que meu filho de dois anos entendeu melhor a proposta dessa pesquisa do que a própria pesquisadora. Na inocência e no lúdico presente na criança se extrai os mais belos e simples movimentos atravessado da pureza de um relacionamento. Quando percebi isso, simplesmente me sentei humildemente como uma aluna para aprender com o mestre como pesquisar, como não me preocupar com o resultado, mas deliciar com o processo. Como simplesmente estar presente e me relacionar com o espaço, com o

outro. E então vi a beleza de sua pequena face contornada pela malha branca, recebi seu toque através da suavidade dessa. Consegui me aquietar e receber dele aquilo que tentava insistentemente me passar. Dessa vez quem gritou: Peguei! Foi eu

4.2 Livro tecido



Imagem 9 - Livro tecido. (2016)

Fonte: Doni Malta⁹

Escrevo no tecido para me tirar do ritmo, aquietar meus anseios. É delicado o traçado como outrora, no uso da pena e do tinteiro. Não é automático como digitar, onde cada letra se coloca de forma simétrica e idêntica, o que é impossível com pincel em uma malha. Minha mão quer se apressar acompanhando meus pensamentos, mas a cada tentativa, um rabisco, uma falha que não se apaga com o *Backspace*, um borrão que não se concerta e uma palavra que pode nunca ser lida. Me treina, me irrita, me disciplina. Faz parte do processo.

Lembro de quando estava na ENC (Escola Nacional de Circo, 2008-2012) e treinava o tecido acrobático. O professor explicava o truque, os alunos sentavam ao redor do picadeiro e eu ansiosa esperava a minha vez. Quando chegava, me levantava, posicionava o meu corpo para a

⁹ Foto tirada no compartilhamento do processo realizado para a conclusão da disciplina Criação e composição (2º sem 2016). Na foto Rosana meistranda lê um texto escrito por mim no Livro tecido.

subida clássica, mas assim quando tocava o tecido, olhava para cima, parecia que de lá do alto vinha sobre mim uma mescla de sentimentos – cansaço, desânimo, vontade de ter escolhido outra profissão. Acontecia o mesmo com os meus colegas, e suspirávamos tentando retirar do íntimo a força necessária para mais uma subida. Subíamos, nos enrolávamos como explicado pelo professor, para montar o truque, e depois sendo firmados apenas por uma mão ou uma perna, estávamos prontos para a queda. Confiar na minha memória quanto à explicação, no processo da montagem, no professor? Não tínhamos como pensar muito, afinal o tecido apertava e machucava a carne já tão maltratada, e então sem racionalizar soltávamos, dando piruetas no ar. Todo esforço era superado por essa sensação de liberdade, de enfrentamento de medos e da gravidade. E com essa adrenalina voltava para o arredor do picadeiro e esperava minha vez onde vivenciaria tudo novamente.

Essa memória veio de súbito à minha mente quando sentei frente ao tecido, para remendar estes retalhos de palavras tecidas. Não é diferente no ato da escrita. Os riscos são diferentes, mas a sensação de incapacidade de início ou continuidade são os mesmos. Por isso gosto de partir de uma memória, de uma sensação, ou até mesmo da ação, para que as palavras não venham descansadas e imóveis, mas venham suadas, vivas, ágeis e espertas. E assim sigo o fluxo, tento acompanhar, às vezes me perco, mas sempre sigo, até que minha mente diga: Basta!

Escrever com minha carne, com o que há de vivo em mim, meu material orgânico, tem sido um risco que decidi enfrentar. Sei sobre a possibilidade do uso da intuição e percepção como um método de pesquisa das artes, porém também reconheço que devo buscar um rigor nas relações que estabeleço como fonte. A necessidade de um cuidado diário no processo, uma limpeza mental para não cair no engano de minhas emoções. Mas como pesquisar arte sem deixar ser afetada pelo que é sensível?

Nunca quis uma dissertação que não se movesse primeiramente em mim. Que fosse automatizada por minha pressa de ser. E essa escrita, este Livro tecido revela a essência do que pesquiso. Não pesquiso pra mim, de forma narcísica, mas pesquiso entre eu e o outro. Por isso digito, para que não se morra no meu ventre, mas teço manualmente para que se entranhe e a partir daí seja vivo, corporal tenha o suor de uma pesquisa prática e os traços de um caractere.

Para isso tento fazer de minhas linhas traçadas manualmente o meu rito. Do meu corpo sacerdócio santo, para que minha ancestralidade diga me atravessando e afetando. Se na *Palavra*

ação tudo se fez¹⁰, eu simplesmente me reconecto ao passado e trago à memória o que foi esquecido, e assim me faço, refaço.

4.2.2 *Tecido no ventre*

Tu criaste o íntimo do meu ser e me teceste no ventre de minha mãe.
(BÍBLIA, Salmo, 139, 13)



Imagem 10 - Tecido no ventre. (2016)¹¹

Fonte: Doni Malta

Quando jovem estamos atrás da essência, do néctar que preenche a taça. Ao sair do ventre nos desligamos de uma outra vida, e também ao dar luz à uma vida, esta é desligada do nosso ventre. O que nos resta são memórias que nos instigam a revisitar e estar em espaços vivenciados através do corpo porém distanciados e esquecidos. O que fica entre, são espaços vazios à serem reconectados com a essência de origem fetal. Uma peregrinação a começar.

Evoco o meu eu, para resgatar a consciência ampliada sobre mim. Descubro o que em mim precisa morrer para que o novo nasça, perpasso o desconhecido, celebro aquilo que me

¹⁰ Referência à narrativa da criação por meio da Palavra dita por Deus, registrada na Bíblia (Gênesis, 1)

¹¹ Foto tirada no compartilhamento do processo realizado para a conclusão da disciplina Criação e composição (2º sem 2016). Na foto eu recolho o tecido usado pela mestrandia Letícia na performance, que faz parte de sua pesquisa de mestrado.

dizem para esquecer, a dor, perturbação, a morte que me liberta de mim mesma e volta o meu olhar para a ancestralidade que me carrega, reverencio-a a fim de me reencontrar sem carcaças. Carrego apenas o que necessito e início a jornada.

“Somos todos produtos da associação das nossas tradições e das nossas necessidades” (GROTOWSKI, 2001, p.4). É por isso que o tecido se entranha em mim, preenche o ventre, me emprenha e novamente sai, nasce. Alguém morre para que outro viva. Uma hora filha, outra mãe, pesquisa, pesquisadora. Busco no ser mãe e no ser filha, minhas memórias, teço no papel, no tecido e no corpo. Se hoje desejo pesquisar, não há como fugir do tempo agora que me rodeia, com blocos de montar espalhados pela casa, com livros e cadernos rabiscados de canetinha, giz de cera. Seria injusto comigo, seria injusto com ele¹². E quem me legitima é Grotowski (2001, p. 7): “De qualquer modo, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação é, na verdade, simplesmente a resposta. Começa com o esforço de não se esconder e de não mentir”.

E para não me ocultar na objetividade de uma pesquisa, revelo-me. Sou este encontro de linhas tecidas e emaranhadas. Às vezes faço trança, às vezes dou nó, não se encontra o início e se perde no entre. Não sei mais o que me afeta e em quantas me divido e já cansei da minha tentativa nula de me repartir, e assim me entrego inteira, atravessada por pessoas, processos livros e rabiscos. Me monto e me desmonto a cada segmento do dia, também inutilmente fragmentado, não sei se sou ou se me invento a cada relação, sou essa persona reinventada a cada raio de luz que me penetra, me ilumina me colore. Tecido maleável que o uso trata de enrijecer. Me enrosco me enrolo, me perco novamente em seus nós, já não sei se sou ou se estou. Se habito ou sou habitada.

E sendo habitada, eu não crio, abro canais para forças criadoras perpassarem em mim. Por isso preciso me conectar à elas, visitar minhas crenças, rituais e a partir destes, escrevo uma nova página em branco, sem linhas sem pontilhados. Um novo rascunho a ser pensado. Um novo/antigo modelo a ser buscado. E as palavras sujeitarão ao Verbo¹³ e assim rabiscos de crianças surgirão de uma nova maturidade. Passar a limpo de acordo com o modelo do céu, guiados unicamente pela Palavra. Rabiscos que dão acesso, que constroem pontes entre a terra e

¹² Referência ao meu filho Anthony de 2 anos (2016)

¹³ Referência à expressão dada para Jesus, tirada da Bíblia (João, 1,1)

o céu, para proporcionar um lugar de encontro e descanso na presença de Deus, na presença do outro.

4.3 Desmontagem - texto tecido



Imagem 11- Eu e tecido. (2016)

Fonte: Autora

Memórias não estão no passado, mas é este ressignificado pelo presente. Encontro a oportunidade para iniciar a trança das minhas memórias resgatadas e vivências no VII Interfaces Internacional, realizado pelo GEAC (Grupo de Estudos e Investigações sobre criação e Formação em Artes Cênicas da UFU), de 10 a 12 de junho de 2016. Ao me inscrever passo a sintetizar e organizar meu espaço de memória como minha primeira experiência de compartilhamento. Me desmonto em um processo ainda desconhecido e começo a me montar em processos alheios. E saio de lá muda, mas com meu corpo falante.

4.3.1 Rabiscos de um programa da desmontagem *Texto tecido*

Sou uma pessoa metódica e desorganizada, não sei se tal mistura é possível e lógica. Apesar de não conseguir usar até o fim a mesma proposta de método, insisto em escolher ou

formatar uma para qualquer coisa que desejo fazer, como qual melhor caderno e formato de anotações que devo usar para anotar registros de tal disciplina. Até que eu descubra, já comprei três cadernos, com pauta, sem pauta, empresarial. (Fato ocorrido em meu primeiro semestre do mestrado). Como organizar meu tempo: casa, marido, filho, mestrado, ensaios e treinos, lazer, coisas de mulher. Desisti de agenda e hoje tento fazer uma listinha por dia, já que no outro é certo que a mudarei. Mas amo sentar, planejar, organizar, por mais desorganizada que eu seja, amo programar.

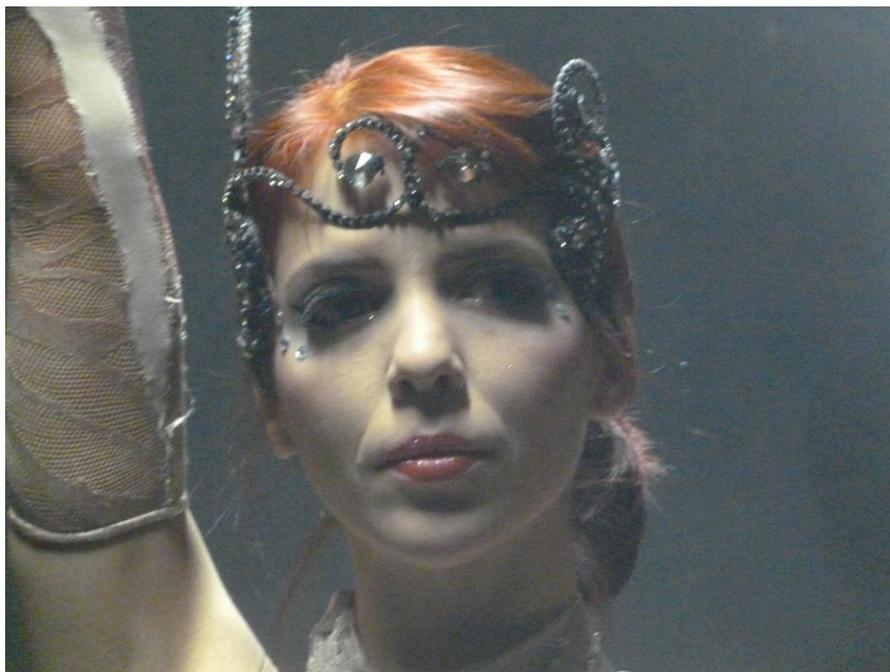


Imagem 12 - Transvestida. (2016)

Fonte: Autora

Transvestida de circense, com um figurino sucateado pelo uso, permaneço ali, frente à malha em postura de agradecimento de picadeiro, e sobre mim, imagens de memórias do ofício, um tempo marcante e único da formação da prática da lona e da teoria do picadeiro.

Aplausos!

O figurino ou costume como é chamado pelos tradicionais é retirado e assim, fico eu, de meia americana¹⁴ costurada e remendada e roupas de baixo de cor nude para não destacar, para evidenciar o brilho que se esvai.

¹⁴ Meia usada por circenses tradicionais.

Quatro quilos de academia postos no abdômen, ou mais precisamente 3,740 kg (peso que Anthony nasceu). O que dá força, também pesa, ou porque pesa da força. Subo exaustivamente na malha, e assim escorrego para a rede.

Ao som de uma cantiga de criança ouvida como filha, cantada como mãe, sou embalada e embalo o anjo que roubou meu coração¹⁵.

Silêncio!

E nesse espaço apertado do tempo, transito da maternidade para a pesquisa, da prática para a escrita, da malha para a cadeira. Transações nada estáveis e tampouco duradouras.

Então de volta a rede, iconografias de memórias de mãe e filha, filha-mãe, mãe e filho, ao som de Coração Vagabundo (Caetano Veloso), rabiscam o vertical junto com a artista que agora atravessada por experiências e vivências tenta se redescobrir na malha.

De cabeça para baixo, ao som de uma leitura de fragmentos de meu ensaio escrito, tranço o tecido, como uma mãe trança o cabelo de sua filha.

Desço, e num último movimento ensinado por uma criança, jogo a malha branca.

Peguei! E deixo para quem quiser também pegar o fato de que não somos um eu, mas vários construídos e reformulados por relações.

¹⁵ Referência à cantiga “Se essa rua”

Referências

- BÍBLIA sagrada: Nova Versão Internacional. Tradução de Comissão de tradução – SBI. São Paulo: Editora Vida, 2004.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução Anna Viana; revisão de tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2011.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho (org.). **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiaí-SP: Fontoura, 2008.
- CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In: TELLES, Narciso (Org.). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- CONTRERAS, María José Lorenzini. La práctica como investigación: Nuevas Metodologías para la academia Latinoamericana. **Poiésis**, n. 21-22, pp.71-86, jul.- dez. 2013.
- DIÉGUEZ, Lleana. Desmontagem cênica. **Rascunhos**. Tradução de José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins. Uberlândia, v. 1, n. 1, pp. 5-12, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/download/27217/14875>> Acesso em: 06 jun. 2016.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: BUJES, Maria Isabel Edelweiss; COSTA, Marisa Vorraber. **Caminhos investigativos III**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2005.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Cia das letras, 2007.
- HIDALGO, Luciana. As artes de Arthur bispo de Rosário. **Scientific American. Mente Cérebro**: Psicologia,/ psicanálise/ Neurociência. Set/ 2009. Disponível em: http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html Acesso em: 10 de out 2016.
- KOLANKIEWICZ, Leszek. Resposta a Stanislavski. **Folhetim**. n. 9, p.03-21, jan/abr.2001.
- LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, e na escrita e na vida. **Educação e realidade**. N. 29, pp.27-23. Jan/jun 2004. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25417/14743>>. Acesso em: 06 jun 2016.
- LEAL, Mara Lucia. **Memória e[m] performance**: Material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir camada por camada. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas.** [online]. V.1, n.2, 2014 Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU, jul/ dez 2014 p 93-112. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1228>>. Acesso em: 23 de setembro de 2015.

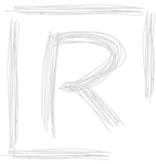
PROENÇA, Luana. Esconder e revelar: comentários sobre viewpoints, teatro e strip-tease. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas.** [online]. V.1, n.2, 2014 Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU, jul/ dez 2014, p 28-36. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1228>> Acesso em: 23 de setembro de 2015.

RITIS, Raffaele. Às origens da *Mise em Piste*. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte.** Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 133-140.

ROCHA, Gilmar. **A magia do circo: etnografia de uma cultura viajante.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

VALLIN, Béatrice. A busca pelo intérprete completo. In: WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte.** Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 125-131.

Recebido em 01/12/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017



LABORATÓRIO DE CONVIVÊNCIA EM CAMPO
preâmbulos de *cambana*¹

LABORATORIO DE CONVIVENCIA EM CAMPO
preâmbulos de *cambana*

LABORATORY OF COEXISTENCE
preambles of *cambana*

Maicyra Teles Leão e Silva²

Resumo

O presente texto apresenta percursos na construção do conjunto de intervenções urbanas denominado *Cambana*, realizado a partir de pesquisa de campo acerca do convívio com comunidades Calóns (etnia cigana) no Recôncavo Baiano, entre 2010 e 2012. O convívio com essa comunidade se deu a partir de um impulso fotográfico-documental inicial e culminou numa delegação criativa que deu origem às intervenções. Nesse processo, o convívio entre pesquisadora e “pesquisado” destacou-se enquanto âmbito da investigação desafiando compreensões sobre alteridade, diferença, nomadismo e amizade. **Palavras-chave:** Cambana, Calóns, convívio, amizade.

Resumen

Este artículo presenta caminos en la construcción del conjunto de intervenciones urbanas llamados *Cambana*, realizado a partir de una investigación sobre lo convivio con comunidades Calóns (Roma) en el Reconcavo Baiano, entre 2010 y 2012. La asociación con esta comunidad empiezo com un impulso foto-documental y culminó con una delegación creativa que dio origine a las intervenciones. En este proceso, la interacción entre el investigador y "investigado" se destacó como parte de la investigación desafiando la comprensión acerca de la alteridad, la diferencia, el nomadismo y la amistad. **Palabras clave:** Cambana, Calóns, la convivencia, la amistad.

¹ Este texto não equivale exatamente ao conteúdo de minha participação/fala no Interfaces – Performance e Pedagogias: poéticas e políticas do corpo, mas é um recorte da proposição estético-vivencial que manifestei no evento.

² Doutora em Artes Cênicas, Professora do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, coordenadora do Grupo de Pesquisa Arte, Diversidade e Contemporaneidade UFS/CNPq e pesquisadora do GIPE-CIT/UFBA.

Abstract

This text presents routes in the construction of the set of urban interventions called *Cambana*, based on field research about conviviality with Calóns communities (gypsy ethnicity) at Recôncavo Baiano, between 2010 and 2012. The conviviality with this community started with a photographic-documentary impulse and culminated in a creative delegation that gave rise to the interventions. In this process, the relationship between researcher and "researched" stood out as the scope of the research challenging understandings about alterity, difference, nomadism and friendship.

Keywords: Cambana, Calóns, conviviality, friendship.



Foto-colagem de Manuela Eichner

A epígrafe deste texto não poderia ser uma frase escrita. Afinal, entre eu e as minhas ciganas Calóns³, a palavra no papel nunca foi meio de interlocução. Ultrapassamos a nós mesmas por sobreposições de suores, olhares, cores, sotaques e, assim, nada mais justo do que uma imagem-colagem, a partir de fotografias que nos aproximaram, para iniciar nosso breviário de convívio.

³ Termo utilizado por estudiosos para designar a etnia cigana que chegou ao Brasil a partir da península Ibérica e que, juntamente com os Roms e Kalderash, formam os principais grupos ciganos do Brasil. Na linguagem dos grupos Calóns, com os quais convivi, essa palavra significa cigano.

A palavra *Cambana* é uma homenagem ao “português da língua cigana”, como eles a nomeiam para indicar: cabana, barraca, rancho; tenda na qual Calóns acampados habitam, sem divisórias ou portas. Assim, o laboratório criativo que tratarei aqui intitulou-se *Cambana*, como maneira de iluminar o elemento material símbolo de seu refúgio e provisoriedade, a “casa”.

Como evento artístico, *Cambana* concretizou-se como um arranjo de ações artísticas discutidas colaboratorialmente e criadas através de um processo de contar e mostrar imagens, estáticas e em movimento, oriundas da pesquisa de campo. Apresentou-se sob o formato de dez intervenções artísticas ocorridas simultaneamente nas feiras livres das cidades nas quais a pesquisa de campo margeou-se, tendo sido realizadas por um grupo misto de criadores, autodenominado de “bando”: fotógrafo, atriz, cenógrafo, bailarino, escritora, arquitetos, performers. As intervenções ocorreram em março de 2012, especificamente nas cidades de Cachoeira, Muritiba, São Felipe e Salvador, todas no estado da Bahia.

O laboratório de criação iniciou-se em julho de 2011, quando estruturei o formato de delegação criativa (BISHOP, 2012), convidando outros criadores a materializar obras a partir de meus relatos e registros documentais da pesquisa de campo. Esta última, por sua vez, teve início em outubro de 2010, quando eu e Márcio Lima, fotógrafo profissional, iniciamos aproximações para desenvolvimento de ensaio fotográfico acerca de comunidades Calóns na região do Recôncavo Baiano. A partir de então, seguimos todos os meses para determinadas localidades, quando passei a entender que aquele contato reverberava vestígios e rastros em minha vida, de forma a não poder mais me furtar ao convívio.

[Um mínimo de localização prévia]

“Vimos do Egito”⁴. De forma endógena, era assim que me indicavam a ancestralidade, dita num sotaque de difícil regionalização, misturado a palavras de uma língua própria, o *xibe*⁵, como chamam. Pouca precisão histórica e localizações dispersas amparavam a defendida

⁴ Apesar de divergências, grande parte dos pesquisadores indica que o povo cigano, em virtude de suas proximidades linguísticas, é proveniente do nordeste da Índia. No entanto, os Calóns com quem convivi se afirmam do Egito e desconhecem como seus ascendentes chegaram ao Brasil.

⁵ Das comunidades que percorri, todas falam a língua portuguesa, mas com um acento rítmico muito particular, talvez em virtude da conjunção com o *Xibe*, língua mantida principalmente pelos mais velhos. Maiores informações e uma catalogação de palavras com seus significados podem ser encontradas em MELO, 2005.

tradição cigana, registrada de forma genérica em livros de estudiosos, que contrastam com aquela grande maioria analfabeta.

Por outro lado, apesar do discurso pouco elaborado e muitas vezes contraditório, era a dinâmica de convivência que mais me inflamava o espírito: empréstimos, trocas, amarrações e arranjos efêmeros, babados, doirados, poucas divisórias e um alto índice de vizinhamento poroso circundava as condições hostis de saneamento e segurança.

Foram em entrecortados vinte meses que percorremos agrupamentos onde se revelavam primos, vós, tios e sobrinhos, desnudando-se a esperteza para com certos riscos e a ingenuidade para sutis descobertas, que geravam risos. Trocamos algumas fotografias e, aos poucos, um circuito mutante foi-se tracejando, literalmente às margens daquele Recôncavo dos sambas e capoeiras.

“Brasileiros”. É assim que chamam, em nossa língua, aos não ciganos. Mantêm-se em bando, em defesa e como sociedade, convivendo com a brasileira de forma nominalmente divorciada, apesar da mútua dependência. Afinal, consomem a cultura padrão, servindo também aos endividados e aos fetiches exotizantes.

No entanto, data de 1574⁶ o exílio do primeiro cigano para território brasileiro e, de 1718, o decreto de D. João V informando que o “aprouve banir para essa cidade [Salvador] vários ciganos”⁷ (TEIXEIRA, 2009, p. 30). Chegavam como degredados ou escondidos nas embarcações vindas do além-mar, tendo sido a Bahia uma das principais pontes de entrada no Brasil Colônia⁸.

Marginariamente e além da lenda, os Calóns rondavam a oficialidade da boa ordem cívica denunciando uma presença incômoda, rasteira, mas almejada enquanto oráculo pela alta classe umbandista. Pintados de ladrões, assassinos, sedutores dançarinos e místicos, assumiram

⁶ Dado extraído do registro de prisão do cigano João de Torres e sua esposa Angelina, no Reino de Portugal, exclusivamente porque eram ciganos. Ver em: COELHO, 1995. p. 199-200.

⁷ Mesmo antes desse período, documentos expedidos pelo Reino de Portugal indicavam, ainda no século XVII, o envio de ciganos com a missão de povoar a Capitania do Maranhão e lutar contra os índios daquela região.

⁸ O Rio de Janeiro também se destacava e vários ciganos instalaram-se na capital vendendo escravos de segunda mão, trabalhando como “meirinhos” (semelhante ao atual “oficial de justiça”), dentre outras funções e serviços.

folcloricamente esses extremos de suas diferenças, que também os serviram como estratégia de sobrevivência.

“Ciganos brasileiros”. Assim se apresentam esses velhos baianos, músicos que tocam, cantam e dançam...arrocha⁹. Que assistem à novela das oito, repleta de mulheres que têm cabelos curtos e vestem calças e minissaias, mas se dedicam aos quase um metro e vinte de cabelos e três metros de tecido para a confecção dos vestidos. Que moram em barracas, acampados, sem portas e sob/sobre o sereno, e que apesar de almejavam o conforto da casa, como alguns de seus parentes e iguais já adotaram, insistem na provisoriidade do habitar. Que navegam e negociam carros e motos e comunicam missivas pelo celular.

“Baianos”. Por outro lado, apesar de ícones do nomadismo e frequentemente mudarem-se para outros municípios da região, nunca foram além de um raio aproximado de 300 km, esses Calóns do Recôncavo. Pelo menos, não neste século. Estão ligados por uma herança sem verbos inscritos e circulam por uma rota previamente reconhecida, para que a recepção e a partida sejam suavizadas. Portanto, estiveram sempre, de um modo ou de outro, por ali, mesmo que invisíveis aos olhos vestidos.



Figura 1: Imagens de barracas nos acampamentos percorridos durante a pesquisa de campo.¹⁰

[Rastros do convívio como Assumira]

Nunca a história compreendeu o nomadismo. (Gilles Deleuze)

⁹ Estilo musical bastante popular no nordeste brasileiro, tendo dentre seus ícones cantores ciganos como Tayrone, Silvano Salles, Vanoli, Maciel Cigano, dentre outros.

¹⁰ Crédito de todas as imagens: Márcio Lima.

A partir de outubro de 2010, acompanhada e acompanhante de um fotógrafo fotodocumentarista, Márcio Lima¹¹, também acariciado pelo princípio nômade, iniciamos uma série de incursões a comunidades ciganas, no interior do estado da Bahia. Até então, o ato ingênuo tinha como objetivo registrar visualmente a forma de habitação simbólica dessas comunidades, tidas como nômades, mas cada vez mais sedentarizadas, em parte, já habitante de casas de alvenaria.



Figura 2: Barraca Calón, em Santo Estevão – BA.



Figura 3: Barraca ao anoitecer, em Muritiba-BA.

Por que ato ingênuo? Fico me perguntando qual foi a premissa inicial que me fez enxergar essa possibilidade a priori. Como fomos parar ali? Como afirma Luigi Pareyson, a “eleição é um discernimento que já pressagia o feliz resultado para julgar a prova, já presente a realização quando o processo ainda está em curso, já vislumbra a conclusão para consolidar o já feito” (1993, p. 74). Ou seja, apesar de uma relação no começo ainda desprovida de um objetivo criativo, de minha parte, o germe do convívio já se apontava como determinante nesse processo de aproximação, como é possível verificar também no tratamento retratual dados às fotografias iniciais e a diluição da pose no decorrer do envolvimento.

¹¹ Mais fotos referentes a essa primeira etapa de convivência podem ser visualizadas no site www.arcapress.org/opovocigano, referente ao trabalho de Márcio Lima e o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia – FUNARTE, 2010.

Conforme mais adentrávamos, evidenciava-se a curiosidade e a vontade em querer compreender minha conficção¹² com aquelas comunidades na construção de uma alteridade, estabelecida a partir de um princípio de jogo, onde “é necessário, antes de mais nada, saber colocando-se no lugar daquilo que observa” (MAFFESOLI, 1998, p. 124).



Figura 4: Retrato de casal dentro de sua barraca



Figura 5: Adolescente com primo no braço

Sabendo que se tratava de uma organização social fechada¹³ e restrita aos seus próprios, com pouca comunicabilidade com brasileiros, como nos chamam, o primeiro contato foi de grande suspeita: quem éramos nós e porque buscávamos a eles?

Da parte brasileira, ouvia dizer que cigano é desconfiado. Da parte cigana, ouvia dizer que cigano é medroso. Tudo para concluir que “eu não estava no coração deles e eles não estavam no meu”. Sendo assim não tínhamos nada em comum que garantisse a confiança no trato. Com a delicadeza de alguns sorrisos, mesmo sob suspeita, fui aos poucos “abrindo” as portas de algumas casas e me misturando àqueles vestidos coloridos e crianças ávidas. Concomitantemente, em meio às pesquisas bibliográficas, descobri que o Brasil está grávido de uma nação cigana e ao mesmo tempo as comunidades ciganas carregam sobre suas cabeças a sociedade brasileira. Suas barracas, apesar da marginalidade em que vivem, marginalidade no

¹² O termo conficção não possui nenhuma vinculação conceitual específica, mas se trata de um termo conjugado, onde o prefixo “con-” remete a “em comum” ou “em conjunto”. Assim, conficção quer dizer construir uma ficção conjuntamente.

¹³ Evitarei incluir os nomes de cada um visto nos retratos, para preservá-los, mesmo que meu impulso seja mais íntimo e queira citá-los pelos nomes.

sentido de periferia do funcionamento maquínico da sociedade, estão cobertas por lonas das mais variadas empresas multinacionais. Não há antropofagia poética que suporte o slogan da Toyota, dos Piratas do Caribe, da Nova Schin ou da Shell V-Power lhes cobrindo o teto onde habitam, protegendo do calor do sol ao meio dia.



Figuras 6 e 7: Ao fundo, lonas reaproveitadas com temas comerciais

Estima-se que, no Brasil, exista em torno de um milhão de pessoas ciganas. A precisão é dificultada pela falta de registro civil e também pela impermanência do estilo de vida. É difícil contabilizar o que se desloca.

Evitamos conviver com ciganos. Lembro-me (e a memória da infância é a casa onírica saudosística evocada às quatro direções por Bachelard, onde se repousa sobre o passado) de avistar ciganos nas redondezas, mas ser claramente orientada a não me aproximar e a não me relacionar. Trapaça e destino foram os substantivos que registrei sobre esses povos, mas ainda assim era uma imagem velada, laçada por uma tarja. E não fazendo parte dessa minha vida cotidiana, as imagens se perderam nesse campo imaginário poroso e sem dono. E talvez por isso perambulava, vagabunda imagem, em mim.

Seria incapaz de debulhar, nessas curtas páginas, a experiência do contato que transformou essa imagem vagabunda em imagem afetiva, construindo uma conficção de mim. Mesmo tentando verdadeirar o testemunho convivial sou incapaz de defendê-lo. Demagoga que sou. Pois:

Em toda palavra estão penduradas mil mentiras (escreveu Dieter Roos). O testemunho de mim é confiável – eu ponho em risco minha reputação de mim mesmo para defendê-la. E só pode testemunhar quem pode inventar. Mas ainda assim, eu testemunho. Em cada mentira estão penduradas mil verdades (continua Dieter Roos). (BENSUSAN, 2013, s/p)

De fato, do que dizem sobre os ciganos, pouco é mentira e pouco é verdade. Enquanto dado social, o que me serve apresentar nesse momento é que em todas as casas há baús. Em cada um deles, pertences de uma pessoa e, todos eles, jamais ficam à mostra. Estão todos cobertos, resguardados pelo mistério necessário ao fugidio do imperativo da ordem voraz. São misteriosas adolescências.

Enquanto experiência em mim mesma, me surpreendi pela exigência que aquele ato ingênuo inicial, de curiosidade pelo outro, desconhecido e par, me acarretou. Como pude imaginar que sairia impune?

Para garantir suportar o forte impacto da alteridade que me propus acariciar, o método que utilizei foi o de osmose afetiva. Porque sei que quando algo reverbera em nós, escapa, sem pedir licença. Talvez seja interessante realçar o escape momentâneo citando Maffesoli sob o meu discurso, quando ele propõe que essa osmose afetiva “melhor percebe a vivência social e a complexidade da vida cotidiana” (MAFFESOLI, 1998, p.138). Essa é a técnica que vislumbra o instante como real fluxo de uma razão sensível (MAFFESOLI, 1998) onde não apenas objeto se faz parte observante e protagonista, mas o próprio sujeito se reverte em segunda existência (LYOTARD, 1996), na qual o silêncio penetra os canais vazios e o faz ensurdecer.

Sob os efeitos permanentes dessa segunda existência que se estabeleceu conjunta, sinto como é melancólico entrar em contato com esse imaginário. Melancólico, “pois supre a realidade” (idem, p. 97). Depois de cada estadia nessas localidades, eu sonhava por pelo menos três noites com aquelas pessoas, e os sotaques de uma língua estrangeira rebatiam em mim de forma estridente.

Durante os dias seguintes às imersões de convívio (essas idas e vindas aos acampamentos), já em minha casa, na capital, me utilizava por vezes de um aparelho móvel, celular, para viabilizar o contato à distância, reativando a lembrança do sotaque. No

acampamento, esses pequenos aparelhos, além de moeda corrente, já que também são fonte de negociação financeira, ficavam agarrados aos peitos, presos aos vestidos na altura dos seios, e considerando que em sua grande maioria são analfabetos e não possuem endereço, nem geográfico nem eletrônico, é através da oralidade que se comunicam com parentes de outros acampamentos. No entanto, os números de contato são muito variáveis e nômades...

São de uma escapatória tão escorregadia que só pude compreendê-la quando me deparei com o acampamento vazio. Tinha ido a Muritiba há quinze dias antes e em nenhum momento me havia sido mencionada a possibilidade de mudança de local, apesar de intimidade já evidente. Ali, naquela cidade, tinha estabelecido os dois principais contatos afetivos com os Calóns, Sielma e Criola. As mulheres, mães, de mesma idade que eu, com as quais me divertia em nossas (in)diferenças.



Figura 8: Vestígios de barraca retiradas, em acampamento vazio

A sensação foi de desolação. Como rastro, existia apenas a grama queimada com a marca das barracas, as quais eu bem conhecia cada localização, e restos de brinquedos, embalagens e utensílios domésticos. Como perseguir um percurso? Os números de celulares já não existiam ou pertenciam a brasileiros. Para onde foram? Martelava em minha mente o discurso de Deleuze e Guattari acerca da desterritorialização.

Em primeiro lugar, o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e “marginal”, isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. Em segundo lugar, a desterritorialização, por sua vez, é inseparável de reterritorializações correlativas. (1997, p. 227)

Era mais poético ler sobre a desterritorialização do que propriamente vivenciá-la de forma concreta e crua. Por outro lado, o discurso movia-me a buscar essa outra reterritorialização. A vizinhança, embora apartada, tinha notícias e possibilidades de destinos para aquelas famílias, já que alguns poucos brasileiros mantinham negociações de serviço com eles, como a manicure. Assim, uma pista: uma cidade chamada São Felipe.

O reencontro foi arrebatador. Criola derramava lágrimas e logo me pediu que tocasse seu coração, dizendo: “Achei que nunca mais iria te ver”. Aquilo me sustentou o peito e firmou a garantia que me faltava. Havia legitimidade em minha presença entre eles.

Retomamos o convívio, entre imersões e agora pernoites já mais frequentes, onde a relação com a cama (ou com o colchão no chão), com o amanhecer, com o banheiro, com o alimento a ser preparado começavam a se rascunhar como cotidiano também meu.

Demorei meses de contato com esse povo para discernir onde queria chegar ou mesmo o que faria daquela colaboração equânime. Achava que não havia me dedicado suficientemente à contemplação (MAFFESOLI, 1998) necessária ao espaço do repouso para “sonhar em paz” (BACHELARD, 1989, p 26), já que para sonhar, é necessário repousar para advir o devaneio. Mas de fato, a experiência do convívio se apresentou tão potente que me sentia incapaz em querer revelá-la porque estaria sempre aquém da convivência. Talvez por isso a opção pelo formato de delegação que adotei em *Cambana*: porque de minha parte, diretamente, seria incapaz de eleger sem passionalidade.

Lancei para eles a proposta de realização de um trabalho artístico¹⁴, informando a possibilidade aberta de participações diretas deles e a realização, possivelmente, de cenas na

¹⁴ Sempre me preocupei com o tipo de linguagem utilizada, pois sabia que a grande maioria deles nunca ouviu falar ou utilizou o termo Arte ou Teatro, muito menos Intervenção Urbana. Esse aspecto cognitivo me foi bastante marcante quando, num dia descontraído, desenhei uma cadeira num papel e as crianças e adultos ao redor se espantaram, pois estavam visualizando uma cadeira que acabara de ser “feita”, coisa que para eles só existia no

feira da cidade, já que a feira era o local onde se encontravam, com as devidas permissões, ciganos e brasileiros. Assim, *Cambana* queria se colocar ali, na margem, mas de onde era possível conviver sociografias.

A aceitação da proposta foi unânime. Mas ao mesmo tempo pareciam não entender muito bem. Diziam sim, como quem confia e aceita, mas não sabiam muito bem ao quê. Tecu, no decorrer do tempo, algumas articulações necessárias, também por meio de imagens e vídeos, já que quase todos possuem televisão e aparelho de reprodução de DVD, no entanto, a presença direta deles na ação, parecia inviável. Não queriam se expor diretamente na feira e frente aos brasileiros. Preferiam mesmo estar à margem, apesar de desejarem a visibilidade que eu estava propondo com *Cambana*. “Grava um vídeo ou tira foto”. Era assim que queriam ser vistos, por vergonha ou pelo risco real da exposição, pois as relações, principalmente masculinas, envolviam em alguns casos desafetos. Aceitei, mas não sem insistir.

Aproveitando que o marido de Sielma era cantor “nas horas vagas”, sugeri que ele cantasse nos dias de intervenção. Ele vaidosamente aceitou e já começou a articular seu trio de músicos. Esteve bastante entusiasmado com a ideia, mas num dado momento me relatou que não poderia mais participar porque teve que vender o violão. Ofereci a ele um novo violão, para que sustentasse a ideia, e nos comprometemos a nos reencontrar em quinze dias para estudar o repertório. Conforme combinado, lá estava eu, mas não mais o segundo violão. Renê havia alegado que tinha emprestado o instrumento e dali em diante eu sabia que não mais poderia contar. Acostumei-me com a escapatória.

universo palpável. A partir daí, assumi comigo mesma o compromisso de, a toda imersão de convivência, contar histórias dramatizadas às crianças, que se divertiam e queriam sempre mais.



Figura 9: Eu e ciganas Calóns coletando água pública, em dias de imersão

Ali eu já era Assumira. Nome/apelido ofertado a mim, já que a maioria ali é chamada não por nome de batismo, mas apelidos, também escorregadios. Testemunhei a mudança da cor de minha pele, envernizada pela água não encanada, transportada diariamente, em contato com o sol rachante. Aquelas mulheres de etnia Calón, dos vestidos coloridos, que andam em bando, com cabelos longos sustentados por pentes emborcados, sustentam a lida básica diária apartada dos afazeres masculinos de negociação e agiotagem. Conviver cigana era também me entender mulher, brasileira, com lata d'água na cabeça.

[A Distribuição da Criação]

Tudo que não invento é falso. (Manoel de Barros)

Para quem me circundava, os efeitos da convivência eram notáveis em meu comportamento, ao ponto de eu não querer elaborar discurso ou obra artística sobre ela. Por um tempo, me identificava com a personagem Fred Murdock, de Jorge Luís Borges (1969). Ao mesmo tempo, a experiência convocava a um compartilhamento dela enquanto experiência poética que me soava injusto não corresponder a ele, pois “até mesmo uma experiência simples, se for uma experiência autêntica, é mais adequada para dar uma pista à natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto já colocado à parte de qualquer outro modo de

experiência” (DEWEY apud TURNER, 2005, p.178). Nesse sentido, compartilhar a experiência, mesmo que não fosse diretamente em campo, mas sim por meio dos efeitos de meu próprio atravessamento, me soava uma possibilidade de estimular rotas alheias de reações.

Decidi, então, buscar essas rotas estimulando caminhos para chegar ao “segredo”. Primeiramente, convidei uma videoartista, Manuela Eichner, para que junto comigo e Márcio realizássemos uma imersão de cinco dias consecutivos no acampamento de São Felipe, para que pudéssemos gerar material documental para a fase que se seguiria. Realizada a imersão, passamos por um longo processo de edição e seleção conjunta de material, até produzirmos um vídeo-arte-documental de aproximadamente 22min.

Na sequência, convoquei um grupo de amigos de especialidades diversificadas, que faziam parte de meu círculo de convivência diária e, portanto, estavam familiarizados com a experiência tornada visível em meu próprio corpo e comportamento, com a intenção de iniciar encontros de criação. Nesses encontros compartilharia histórias, relatos, e materiais documentais (fotos, vídeos e áudios) sobre a convivência com os Calóns, além de recursos complementares (livros, artigos, vídeos) de pesquisa sobre o assunto, para que encontrassem o seu próprio caminho de busca.

Além desse grupo, com o interesse de estabelecer um contraponto de estrangeirice ao processo criativo, já que foi assim, como alteridade, que me dispus ao convívio, convidei outra equipe, argentina, que viria a Salvador, local onde realizávamos esses encontros. Numa primeira fase, esse contato entre mim e os criadores argentinos ocorria apenas via reuniões em teleconferência e, um mês antes da execução de fato das ações, esses últimos se juntaram aos demais.

Durantes esses encontros e reuniões, minha intenção como arranjadora desses agrupamentos era oferecer material e estimular uma convivência imaginada, através de relatos, observações, comentários e invenções, sem pretensão de apreensão exata sobre o universo cigano. Para isso, alguns elementos e pontos de incômodos foram expostos para servir como ponto de partida para a criação, diante do que se reverberaria na particularidade de cada criador. Não sendo relevante por ora abordá-los, vale mencionar que alguns desses pontos reaparecem de

forma evidente nas intervenções realizadas no evento, enquanto outros não encontraram reverberação.

Ainda, já entendendo a criação direcionada para um tipo de local específico (próximo à ideia de um *site specific*), no caso feiras a céu aberto, as intervenções voltaram-se também à sobreposição da referência visual e dinâmica funcional das feiras, em contraste com a própria organização cotidiana dos acampamentos Calóns. Assim, barracas que se montam e desmontam, gambiarras, engates e desengates e aderências a esse espaço foram quesitos requeridos para a criação, já que o sentido de itinerância permeia ambos os contextos e, conseqüentemente também o evento.



Figura 10: Imagem geral da feira de Cachoeira-BA.

De toda sorte, cinco princípios regeram a criação: a provisoriedade entendida como integrante da construção de suas rotas, demarcadas por estadias temporárias; a presença marcante de arranjos e amarrações; o aproveitamento da estrutura existente nos locais de habitação; a observação das relações de estranhamento e afinidade no confronto de alteridades; a amizade a partir do convívio.

Este último, gostaria de adentrar como gatilho da proposta poética em torno da convivência em campo.

[a Amizade]

Em *Cambana*, a amizade se destacou como motivação relevante. Apesar de poder soar como uma atitude de mera facilitação ou amadorismo trabalhar com amigos, de fato, há uma potência disruptiva nessa escolha. Talvez, do ponto de vista da exigência profissional, a relação de amizade pode comprometer certas reivindicações, mas, por outro lado, o engajamento é favorecido pela cumplicidade imanente da comunidade provisória formada, já que está implícita a acolhida do outro enquanto outro. Como elucidada Agambem:

Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política. (2009, p. 92)

Nesse sentido, a reunião em torno das relações de amizades embute um compartilhamento favorecido pela *condivisão* da vida. Para além do sentido de fraternidade, que implica uma busca por fusão, incorporação e aceitação na prerrogativa de partilha, a amizade respeita a condição da pluralidade e busca uma estimulação recíproca, que não quer dizer necessariamente transparência na comunicação ou verdade de informação. Como afirma Michel Foucault, um dos pensadores que a partir de 1970 fez florescer o discurso político da amizade¹⁵, neste caso citado através do discurso de Francisco Ortega:

A amizade representa uma relação com o outro que não tem a forma, nem de unanimidade consensual nem de violência direta. Trata-se de uma relação agonística, oposta a um antagonismo essencial, uma “relação que é ao mesmo tempo incitação recíproca e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente quanto de uma provocação permanente”. (FOUCAULT apud ORTEGA, 2009, p. 88)

¹⁵ Além dele, destacam-se ainda Jacques Derrida, Hanna Arendt e Giorgio Agambem.

A partir disso, sua repercussão como atitude política instala-se em sua proposição como alternativa às formas de relacionamento prescritas e institucionalizadas, como a família ou o matrimônio, por exemplo.

Considerando o convívio cigano, ainda, essas relações de amizade misturam-se à de parentesco numa dissolução da cadeia de nivelamento estratificado, o que dificulta uma localização hierárquica interna ao grupo. Essa dificuldade torna-se então o artifício facilitador do escape e da atitude escorregadia, de difícil apreensão. É comum, então, recorrentemente encontrarmos o termo Bando, sendo utilizado para localizar agrupamentos ciganos, formados de maneira mista entre familiares amigos.

Da mesma forma, a equipe de criação de *Cambana*, formada por mim, Márcio Lima, Manuela Eichner, Clara Pignaton, Carolina Fonseca, Laura Castro, Tiago Ribeiro, Clara Pássaro, Marcos Nunez, Valéria Cotaimich, Carlos Enrique Alvarez e Karina Juric, se autoconvocava como um Bando ou, numa associação direta com o nome do projeto, como uma “Cambada”. Retomando Hankim Bey, acerca da formação de Zonas Autônomas Temporárias:

O bando é aberto - não para todos, é claro, mas para um grupo que divide afinidades, os iniciados que juram sobre um laço de amor. O bando não pertence a uma hierarquia maior, ele é parte de um padrão horizontalizado de costumes, parentescos, contratos e alianças, afinidades espirituais, etc. (BEY, 2001, p. 9)

Apesar da insistência e a aparente homogeneidade implícita na noção de bando, como afinidades que não se discordam, a ambivalência dos contrastes e confrontos mantém-se como dinâmica interna do conjunto. Em *Cambana*, a equipe argentina, por exemplo, descontextualizada da convivência já estabelecida previamente pela equipe soteroforasteira¹⁶, aderiu ao bando, mas mantendo sempre seu contraponto demarcador do distanciamento necessário. Esse distanciamento, que gerava incômodo, mas ao mesmo tempo rearranjos internos ao grupo, era favorável, portanto, à manutenção de diferenças e momentos de individuação, como já pregava Barthes (2003).

¹⁶ Refiro-me aqui à equipe formada pelos integrantes que moram em Salvador, já afetivamente instalados na cidade, mas que são oriundos de outras localidades e que resguardam ainda um aspecto de estrangeirismo em relação à própria cidade.

Dessa forma, “a amizade supera a tensão existente entre o indivíduo e sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva), passível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação” (ORTEGA, 2000, p. 91). Essa interação intersticial ocorria na própria configuração do Bando, já que não havia um espelhamento nas relações, mas uma defrontação, da mesma forma em que servia como filtro articulador entre o grupo e sua rede externa de relações.

[*Cambana*]

Cambana aconteceu e não irei aqui apresentar o evento. Não citarei sequer uma das intervenções. Escaparei à honra da coerência. É preciso lidar com os rastros de um acampamento vazio. Quando o que me interessa, foi como eu cheguei ali ¹⁷.

*

Assumir o convívio como poética indica deslocá-lo de sua ocorrência imanente e disponibilizá-lo como laboratório de criação. A dinâmica relacional e de troca foi disposta como procedimento base da constituição artística, favorecendo des e reterritorializações dos sujeitos-criadores diante da alteridade que se revelou. Nesses ajustes de localização, a interferência foi regida não apenas pelas subjetividades em mutualidade, mas por situações contextuais demarcadas por uma espacialidade contingencial, e também por uma durabilidade prevista na ocorrência.

Dessa forma, acentuam-se as ocorrências de artistas que optam por estar em convívio criativo e mesmo, mais diretamente, utilizar pessoas e suas manifestações de compartilhamento por vários motivos, dentre eles ainda: desafiar o critério artístico tradicional reconfigurando ações cotidianas como material artístico; dar visibilidade a certas constituições sociais, demonstrando suas complexidades internas; apresentar efeitos poéticos ao acaso e ao risco;

¹⁷ Aos ávidos: www.cambana.wordpress.com

problematizar oposições entre o processo de condução criativa e o evento em si; além de examinar dinâmicas alternativas que lidam com a autonomia privada e a confluência coletiva.

No que diz respeito à função autoral da obra, a concepção central e de condução assumem o local da propriedade, não mais como espaço de exclusivo de coerência identitária, mas como agenciamento de fontes e recursos humanos criativos. Assim, o compartilhamento pode ser encarado como um convite ao estar junto e, ao mesmo tempo em que sugere a participação conjunta, busca resguardar o distanciamento do si, como tentativa idiorrítmica (BARTHES, 2003), já que não há uma dissolução da função guia em virtude de uma horizontalidade supostamente uniforme.

Por outro lado, ao estabelecer essa conexão convivial, o material documental produzido passa a ser entendido não exatamente como registro de processo, mas como parte integrante e derivada do mesmo já que na própria condição de efemeridade do projeto se reconhece a necessidade de sua derivação, para maior durabilidade. Assim, há uma mescla entre o dado real ou a evidência de convívio e a construção ficcional e inventiva dele, sem uma preocupação exata com a veracidade a termo. Nesse sentido, “não sabemos mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, nem mesmo há lugar para a pergunta” (DELEUZE, 2007, p. 16). Do ponto de vista do espectador do evento, esse material documental reforça um local de compartilhamento gerando cumplicidade para com o projeto.



Figura 11: Eu e Criola dançando arrocha no casamento de sua filha

Entre mulher cigana e brasileira, nos encontramos numa “partilha de subjetividades, que só é possível quando duas pessoas podem reconhecer o mesmo impossível” (BARTHES apud PHELAN, 1997, p. 175). Ser a brasileira vestida de cigana, manifestou-se num atravessamento de nossas tradições que confundiu o lugar estável entre poder ou não ser um Outro.

Poetizar o convívio, portanto, valoriza a experiência do estar junto e reafirma a coligação entre a produção artística e a dimensão vivencial humana, estabelecendo pontos de contato transversais entre esferas do cotidiano, particular e coletivo, e habilidades e interesses poéticos específicos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009. Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/o-que-e-um-dispositivo/>>. Acesso em 30/10/2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENSUSAN, Hilan. **Confissão – teses sobre a demagogia de si**. Notas de palestra, 2013. Disponível em: <<http://bucalumbrello.blogspot.com.br/2013/11/conficcao-teses-sobre-demagogia-de-si.html>> Acesso em 18/11/13.
- BEY, Hakim. **T.A.Z – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Coleção Bardena, 2001. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf> Acesso em 30/05/2014.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells – Participatory art and the politics of spectatorship**. London/New York: Verso, 2012.
- BORGES, Jorge Luís. El etnógrafo. In: **Elogio de la sombra**. Buenos Aires: Emecé, 1969. Disponível em: <<http://cdn.pijamasurf.com/wp-content/uploads/2013/03/1969-Elogio-De-La-Sombra-Poes%C3%ADa.pdf>> Acesso em 16/07/2014.
- COELHO, Francisco Adolfo. **Os ciganos de Portugal: com um estudo sobre o calão**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- LYOTARD, François. **Moralidades Pós-modernas**. Campinas: Papyrus, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MELO, Fábio J. Dantas de. **Os ciganos Calón de Mambái – A sobrevivência de sua língua**. Brasília: Thesaurus, 2005.
- ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault**. Rio de Janeiro: Sinergia: Relume Dumará, 2009.
- PAREYSON, Luigi. **Estética - Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de**

Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.
TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **Ciganos no Brasil:** uma breve história. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência. **Revista Cadernos de Campo**, n. 13. São Paulo, 2005, p.177-185. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50265/54378>.> Acesso em: 23/05/2014.



Recebido em 03/12/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

ENCONTRO DE COMPARTILHAMENTO

ENCUENTRO PARA COMPARTIR

AN ENCOUNTER TO SHARE

Eleonora Fabião¹
Mara Leal²

Resumo

Registro audiovisual do *Encontro de Compartilhamento* com Eleonora Fabião, Mara Leal, participantes do evento e transeuntes, sob mediação de Paulina Caon. O *Encontro* aconteceu durante o *VII InterFaces Internacional Performance e Pedagogia: Poéticas e Políticas da Cena*. A opção foi realizar uma mesa itinerante. Cada participante recebeu das palestrantes uma cadeira na saída do auditório do MUnA (Museu Universitário de Arte) e, por cerca de duas horas, caminharam todos juntos pelo bairro do Fundinho. Pararam em pontos específicos previamente definidos pelas performers para conversar sobre temas como autobiografia, performance na rua, pedagogia e encontro. Mara, Eleonora e todos os presentes trocaram experiências e memórias de vida em performance.

Palavras-chave: conversa, encontro, performance, rua.

Resumen

Registro audiovisual del *Encontro de Compartilhamento* con Eleonora Fabião, Mara Leal, participantes del evento y transeúntes, mediado por Paulina Caon. El *Encontro* se llevó a cabo durante el *VII InterFaces Internacional Performance e Pedagogia: Poéticas e Políticas da Cena*. Se optó por realizar una mesa móvil. Cada participante recibió una silla de las conferencistas en la salida del auditorio del MUnA (Museo Universitario de Arte) y, durante aproximadamente dos horas, caminaron todos juntos por el barrio del Fundinho. Se detuvieron en puntos específicos previamente definidos por las performeras para hablar de temas como la autobiografía, performance en la calle, la pedagogía y el encuentro. Mara, Eleonora y todos los presentes compartieron experiencias y memorias de vida en performance.

Palabras clave: conversación, encuentro, performance, calle.

¹ Performer e teórica da performance. É professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Graduação em Direção Teatral e Pós-Graduação em Artes da Cena, onde coordena a linha de pesquisa Experimentações da Cena: Formação Artística. Realiza performances, exposições, palestras e workshops internacionalmente. Desenvolve pesquisas sobre performance no Brasil e performance nas ruas: estratégias artísticas e imaginação política. Pesquisa de pós-doutorado em andamento: Performance, Democracia e Aventura – trabalho artístico, corpo político e novos materialismos.

² Performer, pesquisadora e docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia. Desenvolve pesquisa sobre memória, performance, cena contemporânea e desmontagem cênica. Pesquisa de pós-doutorado em andamento: Criação, performance e pedagogias: poéticas e políticas do corpo. Integrante do GEAC/CNPq e do grupo Berros.

Abstract

Video record produced in the event *Encontro de Compartilhamento* with Eleonora Fabião, Mara Leal, participants and passersby, mediated by Paulina Caon. The *Encontro* took place during the *VII InterFaces Internacional Performance e Pedagogia: Poéticas e Políticas da Cena*. The option was to perform an itinerant round table. Each participant received from the speakers a chair in the exit of MUnA's auditorium (University Museum of Art) and, for circa two hours, they all walked together around Fundinho's neighborhood. They stopped at specific spots, previously defined by the performers, to talk about subjects such as autobiography, street performance, pedagogy and encounter. Mara, Eleonora and everyone present exchanged experiences and life memories in performance.

Keywords: conversation, encounter, performance art, street.

Quando pensei em realizar o *InterFaces* sobre Performance, a primeira pessoa que quis convidar foi Eleonora Fabião, devido a importância que seu trabalho tem para as atividades de ensino e pesquisa que venho realizando.

Ao entrar em contato com ela por e-mail, fazer o convite e explicar a proposta do evento – de que não queríamos palestras ou mesas temáticas, mas sim criar espaços de compartilhamento –, Eleonora aceitou prontamente e já lançou a ideia do encontro itinerante. Ela já havia proposto a realização de uma mesa nesse formato num evento na UFRJ e gostado do resultado. Marcamos, então, encontros virtuais para organizar a ação. Definimos que faríamos quatro ou cinco paradas e, a cada parada, lançaríamos perguntas uma para a outra. Importante: não revelaríamos de antemão as perguntas e a conversa estaria sempre aberta para quem quisesse participar. Esse seria o nosso programa.

No dia da mesa, pela manhã, demos uma volta pelo bairro do Fundinho, onde fica o Museu. Mostrei para ela alguns lugares que tinha pré-selecionado e fechamos o itinerário.

Daqui em diante, introduzimos juntas, a quatro mãos, aquele *Encontro*.

*

Dia 10/06/2016, 14h: iniciamos a ação no auditório do MUnA onde nos apresentamos e propusemos o programa. Em seguida, passamos para o hall do auditório e entregamos uma cadeira para cada participante. Cadeiras de plástico branco foram entregues para cerca de 60 pessoas. Dali, saímos todos juntos rumo às seguintes paradas: 1) escada da Praça Cícero Macedo; 2) ponto de taxi da Rua 15 de Novembro; 3) terreno baldio (de prédio recém demolido) na

esquina da Rua 15 de Novembro com Rua Vigário Dantas; 4) área em frente ao Museu Municipal, ao lado do coreto, na Praça Clarimundo Carneiro. Finalizamos a ação com a entrega das cadeiras no Teatro Círculo, um dos lugares onde aconteceriam encontros do *InterFaces* no dia seguinte.

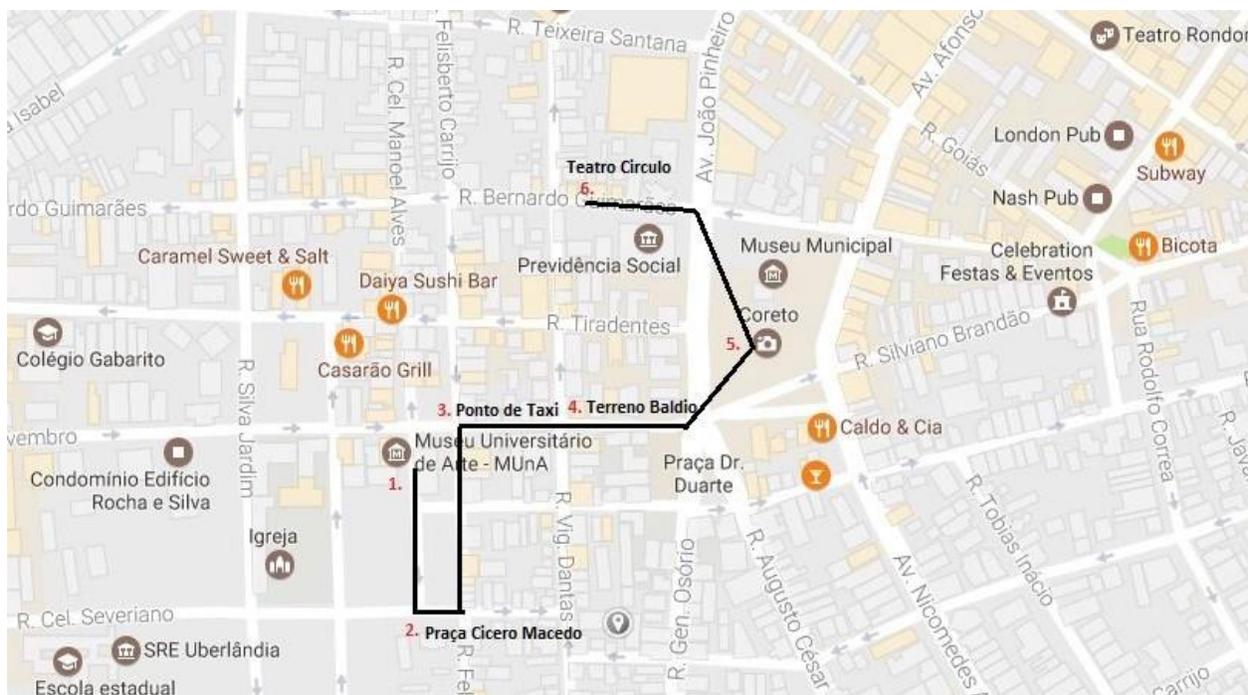
Segue abaixo, o mapa do caminho percorrido e fotografias da itinerância. Segue também, o link do registro em vídeo desse *Encontro* (com 90 minutos de duração). Trata-se de um registro incompleto. Por questões técnicas as seguintes partes não foram gravadas: o início da ação dentro do auditório do MUnA, o diálogo no terreno baldio, o fim da conversa na última parada e a entrega das cadeiras no Teatro Círculo.

Entretanto, essas lacunas não nos parecem um problema mas, tão somente, o resultado de um imprevisto, uma casualidade, um fato que passa a fazer parte dessa história. E, de qualquer maneira, não temos a menor ilusão ou pretensão de que seja possível abarcar inteiramente uma ação por meio de sua documentação em vídeo. Em primeiro lugar, considerando-se aquilo de que ações são feitas, tal inteireza não é sequer concebível (quanto mais se tratando de ações na rua e coletivas). Ações são assim: acontecimentos espaço-temporais-relacionais múltiplos e irrepetíveis. Em segundo lugar, considerando-se aquilo de que vídeos são feitos, uma gravação é um registro e não uma reprodução do acontecimento. Como a palavra diz, um “registro” é uma inscrição, um lançamento, um documento. Ou seja, mesmo se tivéssemos imagens de todos os momentos gravados dos mais diversos ângulos, os pixels e seu suporte, os cortes e os enquadramentos não reproduziriam o que vivemos juntos naquele dia. O vídeo, isso sim, produz junto com quem o assiste um “aquele dia”. “Um aquele dia” que chega até aqui como imagem, som e tela, e convida quem o assiste a fazer um “agora mesmo”.

Portanto, o que compartilhamos nessa plataforma, e com muito gosto, é um registro da ação em sua integridade explicitamente incompleta. O que compartilhamos é a performatividade da ação, do registro e do ato de registrar. Importante dizer que todos aqueles que participaram diretamente da conversa, contando histórias e elaborando os temas conosco, foram contatados e cederam à *Rascunhos* permissão de uso de imagem. Esse é um componente ético importante dessas imagens e do entendimento de registro em questão.

Segue aqui o link do vídeo:
<<https://www.youtube.com/watch?v=K8nde3UUhww>>. Caso haja interesse, desejamos muito bom percurso para você.

Registros
Fotos: Mara Leal
VÍdeo: Rodrigo Müller















Recebido em 06/12/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA
da partitura coreográfica às objetivas da câmera

CREACIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA
el marcador coreográfica para lentes de las cámaras

CRICATION IN CONTEMPORARY DANCE
from the choreographic score to the objectives of the camera

Ana Letícia Aires Ribeiro Ricco¹
Isabela Maria Azevedo Gama Buarque²

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar os desdobramentos da experiência entre criação artística e a fotografia, a partir do projeto de pesquisa "Arriscado: um diálogo entre dança e acrobacia", buscando ampliar as concepções acerca das possíveis criações em dança contemporânea. A hipótese desta análise se concentra na ideia de que o diálogo entre fotografia e dança permite que as fotos não sejam percebidas apenas como registro do espetáculo, mas também como criação e performance.

Palavras-chave: cena, imagem, pesquisa, performance.

Resumen

El propósito de este artículo es presentar el desarrollo de experiencias entre la creación artística y la foto del proyecto de investigación "de riesgo: un diálogo entre la danza y la acrobacia.", Tratando de ampliar las concepciones acerca de posibles creaciones de danza contemporánea La hipótesis de este análisis se centra en la idea de que el diálogo entre la fotografía y la danza permite que las imágenes no sólo se perciben sólo como espectáculo del registro, sino también como la creación y el rendimiento.

Palabras clave: escena, imagen, investigación, performance.

Abstract

The objective of this article is to present the unfolding of the experience between artistic creation and photography, starting from the research project "Risky: a dialogue between dance and acrobatics", seeking to broaden the conceptions about possible creations in contemporary dance. Focuses on the idea that the dialogue between photography and dance allows the photos not only to be perceived only as record of the show, but also as creation and performance.

Keywords: scene, image, search, performance.

¹ Membro da Associação Brasileira de Antropologia, Doutoranda em Antropologia pela UFF (pesquisa em andamento), Mestre em Ciências Sociais pela UERJ, Bacharel em Dança pela UFRJ. Bailarina e Fotógrafa. E-mail: airesricco@gmail.com. Área de estudo: Antropologia da Performance.

² Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e Doutora em Memória Social pela UNIRIO. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Mestre em História Comparada - IFCS/UFRJ. E-mail: isabelambuarque@ufrj.br

A cidade do Rio de Janeiro é, ainda hoje, considerada uma capital cultural do Brasil onde há uma diversidade de eventos artísticos permeando seu cotidiano. A partir desta afirmação observam-se duas questões importantes para refletirmos sobre o campo da dança e suas manifestações. O primeiro vem em decorrência da dança enquanto divertimento e lazer que ocupa espaço nos muitos eventos culturais e artísticos, ou seja, os indivíduos dançam em diferentes situações sociais; o segundo ponto trata sobre a oferta de eventos de dança cênica na cidade, pois há diversos em equipamentos culturais específicos, contudo a ocupação desses se dá por um público, geralmente, pouco diversificado.

Sobre a primeira questão, percebe-se que eventos como shows de músicas com apelo de consumo de massa, festas e programas televisivos contam com a participação de bailarinos e coreografias de fácil acesso, o que gera um consumo indireto da dança e permite pensar que aqueles passos ou coreografias são incorporados porque têm algum tipo de significado para os indivíduos que as executam. Há uma relação direta entre essas danças popularizadas e os sujeitos,

[...] dança e cultura são conceitos relacionados [...]. Entender uma dança implica dominar o código cultural no qual ela se insere: movimentos dançados contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou mesmo de origem urbana contemporânea (SIQUEIRA, 2006, p. 72).

Sobre a segunda questão é possível dizer que os festivais³, eventos específicos e temporadas de companhias profissionais de dança cênica ocupam diferentes espaços culturais na cidade do Rio de Janeiro, porém o público que frequenta estes eventos, em geral, é um público especialista, que possui previamente alguma relação com a dança cênica, ocasionando pouca diversificação de espectadores para a dança cênica na cidade. É possível apontar para alguns fatores responsáveis por isto, como o processo histórico de formação do campo da dança cênica no Brasil, a falta de incentivo, e a divulgação da linguagem da dança. Soma-se a estes, a pouca identificação do público leigo com os espetáculos de dança,

Há proximidade com as danças populares; já com a dança cênica a relação é praticamente inversa, com pouquíssima transmissão de espetáculos em grandes veículos

³ Nos referimos aqui aos principais eventos de dança que ocorrem no país e que circulam pela cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo, Festival O Boticário na Dança e Festival Panorama de Dança. Também nos referimos à circulação de temporada de espetáculos de companhias profissionais de dança como Grupo Corpo, Deborah Colker, que realizam temporadas nos grandes teatros da cidade, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Municipal João Caetano.

de comunicação de massa, como a televisão⁴, por exemplo, já que não se encontra grande público consumidor. Para que a dança cênica dialogue com o público são necessários: a incorporação de códigos, o despertar do interesse pelo espetáculo, o incentivo, além de políticas de formação de plateia concretas. Se não existe entendimento de que o espetáculo de dança cênica pode ser apresentado de formas diferenciadas e executado por profissionais, há o enfraquecimento do campo (BUARQUE, 2014, p.10).

Pelo apresentado, demonstra-se que é interessante pensar em ações que ajudem no fortalecimento e diversificação do público⁵ para a dança cênica na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no que diz respeito ao investimento em formação de plateia. A partir do exposto, o projeto de pesquisa "Arriscado: um diálogo entre dança e acrobacia" iniciou a proposta de criação de espetáculos e oficinas que trabalhem com uma linguagem virtuosa, lúdica, como instrumento para o alcance de uma maior identificação com o público, motivando os espectadores.

A sociedade passa por uma série de mudanças e transformações que interferem no conhecimento e "visão de mundo" de cada pessoa. Nesse conjunto de transformações pode-se perceber uma extrema valorização do corpo e sua imagem. Este é espetacularizado de tal forma que o virtuoso tende a chamar a atenção e identificação.

Assim, o espetáculo de dança pode constituir-se como uma ferramenta para ampliação de horizontes em relação a diferentes assuntos da sociedade, propiciando diálogos entre as lógicas sociais e a arte. Mas para isso é necessário que exista um público que deseje e que tenha acesso a este, que possua códigos e saiba dialogar com a cena.

Percebe-se que há uma dificuldade em formamos um público que possa perceber as diferentes possibilidades e nuances que a dança pode ter. A dança contemporânea, especialmente, em função de suas características e peculiaridades, parece ainda não conseguiu democratizar seus espetáculos a um público não especializado ou a grande parcela da sociedade.

⁴ Em canais abertos há muito pouca divulgação para a dança cênica. Em canais fechados, ou seja, pagos, há programas que falam de arte e transmitem dança, o que já pode ser considerado uma primeira distinção.

⁵ Pensamos aqui diversificação do público como uma circulação de diferentes públicos nos mais diversos espetáculos de dança. Se há oferta de diferentes estéticas nos espetáculos, é preciso dar condições de o público dialogar com estes espetáculos. Acreditamos que para isso é preciso primeiro aproximar o público leigo da dança e depois, buscar ações para que este público transite por diferentes espetáculos. Para tal, iniciar trabalhos de formação de plateia com espetáculos de estética virtuosa, por tudo que já expomos, parece ser uma possibilidade fecunda.

Em termos de lazer e acesso a instrumentos culturais, compreende-se a necessidade de tornar os espetáculos mais próximos do público em geral.

A partir do momento em que o espetáculo "Rotas em Risco" entrou em cartaz em diferentes equipamentos culturais e educacionais, principalmente nas lonas culturais e arenas localizadas na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, percebeu-se que seria interessante registros fotográficos que pudessem compor um material de divulgação e acervo. Entretanto, após a divulgação das imagens, as fotografias tiveram grande aceitação e "curtidas" nas redes sociais, por meio da internet. Neste artigo é apresentado um relato das experiências iniciadas no ano de 2015, buscando reflexões possíveis sobre a relação entre a fotografia e a dança no processo de criação artística.

O projeto "Arriscado: um diálogo entre dança e acrobacia", iniciou em 2013 e pertence ao Departamento de Arte Corporal (DAC) inserido na Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e conta com a participação de onze alunos das três graduações em dança: Bacharelado (em interpretação); Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança.

Os principais objetivos deste projeto de pesquisa são: fortalecer os estudos acerca da dança contemporânea em sua relação com o diálogo de linguagens; criar possibilidades de construção coreográfica enfocando o diálogo entre dança e acrobacia; contribuir para as reflexões sobre estética e dança, ministrar oficinas de dança e saúde para crianças e, especialmente, investir na formação de plateia para dança a partir da circulação de espetáculos.

Nesse sentido, o projeto de pesquisa propõe um diálogo entre teoria e prática para pensar a dança contemporânea e seus diálogos com diferentes manifestações corporais, no caso a acrobacia, e a sua relação com a sociedade atual. Um dos principais questionamentos que este projeto vem trazer é sobre como um espetáculo de dança que é mais virtuoso e acrobático poderia contribuir para que a dança ganhasse maior espaço no cotidiano dos indivíduos sendo percebido enquanto linguagem geradora de questionamentos e de lazer, já que estes espetáculos têm uma maior aceitação de um público que é "leigo".

Ao longo dos anos de 2013 e 2014 o grupo que integrou o projeto, transformado em uma companhia de dança, trabalhou no desenvolvimento do roteiro do espetáculo, bem como no desenvolvimento de técnicas acrobáticas de solo. A partir dos estudos e laboratórios para cena chegou-se a um roteiro onde seriam apresentados os sentimentos cotidianos que pudessem

dialogar com o tema principal do projeto: O Risco. Acreditou-se que atrelar a dança à acrobacia pode gerar uma estética virtuosa no espetáculo que dialogando mais diretamente com o público tornaria possível corroborar para construção de plateia na dança.

Ao pensarmos um espetáculo de dança virtuoso, pensamos em um espetáculo que trabalhe com imagens extra - cotidianas (no caso específico, acrobacias), já que estas acabam por chamar a atenção do público de forma imediata, em função de serem diferentes, precisos e, portanto, de rápido acesso. Paul Schilder (1994) trata o conceito de imagem corporal como "*a figuração de nosso corpo formada em nossa mente*" (p.11). Esta figuração se forma de maneira individual e é influenciada pelo meio no qual se está inserido e pensamos, então, a imagem corporal que se forma, por consequência, também é. Se vivemos em uma sociedade onde a imagem é tão valiosa e a imagem dos corpos é muito ligada à virtuosidade, acreditamos que as imagens nos espetáculos de dança que dialoguem com este virtuosismo (no caso através da acrobacia), têm potencial para dialogar de forma mais clara com o espectador, especialmente leigo.

Nos espetáculos de dança contemporânea há diferentes possibilidades de o corpo se movimentar; quando essas formas são virtuosas podem afetar o espectador de modo diferente e este pode, ali, diante do espetáculo, "*ser sensibilizado a pensar e elaborar reflexões acerca destas imagens, destes corpos. É fundamental pensar que a partir de reflexões sobre corpo e imagem o indivíduo poderá se perceber e perceber suas relações com o ambiente de outra forma*" (BUARQUE, 2006, p.58.).

Quando optamos por este tipo de criação, buscamos ampliar os olhares sobre o processo e entendemos que levamos ao espetáculo uma característica importante para a formação de plateia para dança, portanto, para o campo em si: a possibilidade de apresentarmos este espetáculo em diferentes locais e equipamentos culturais, para todas as idades, principalmente pela linguagem que usamos, onde o virtuosismo, o extra cotidiano, o que aparenta ser difícil, está explícito na movimentação, na concepção estética, nas escolhas. Acreditamos que, a partir destas possibilidades, seja possível contribuir para aprofundar as reflexões acerca da dança contemporânea e seu público. Ou seja, a estética trazida pode romper com estereótipos e imagens sobre a dança contemporânea ser "algo que não se entende", já que ainda hoje não é tarefa fácil conceituar o que é essa dança contemporânea e do que ela trata, como apontado por Helena Katz, e Ana Maria de São José. Estas aberturas e flexibilidades trazidas pela contemporaneidade da

dança geram, muitas vezes, espetáculos com estéticas diferentes e performances muito conceituais, distanciando o espectador leigo do diálogo com a obra. Helena Katz (2003) diz que o que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que este faz, ou seja, “*é preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato*” (p.1).

Justamente por tratar de tantas possibilidades, que é preciso que se invista em formação de plateia para dança, para que o público que é leigo comece a criar códigos para dialogar com as obras. Ao identificar-se com um espetáculo, o espectador pode desenvolver curiosidades, sensibilidades e tornar-se um novo público para outros eventos de dança em função de uma experiência bem-sucedida. Desta forma, a identificação com a obra, no caso o espetáculo de dança, gera [...] *a possibilidade de criar, inovar, romper com normas, regras e padrões hierárquicos, de se diferenciar e ser diferenciado [...], demonstrando seu modo de ver-sentir-pensar e estar em comunicação com a realidade e com o mundo* (DE SÃO JOSÉ, 2011, p.2). Torna-se, então, produção de conhecimentos em encontros com diferentes tipos de sensibilidades.

Essa diferenciação abre portas para um “pluralismo” estético, assim, “Rotas em risco” foi um espetáculo que apostou nas imagens acrobáticas como uma possibilidade de diálogo próximo ao público, ou seja, na medida em que imagens “extracotidianas” são geradas, poderia haver um interesse do espectador. O release do espetáculo diz:

A partir desta linha de pesquisa, foram sendo criados fragmentos coreográficos voltados para os riscos relativos às escolhas e caminhos que são traçados ao longo da vida. Vários laboratórios de pesquisa foram trabalhados, permeando os riscos diversos que podem cruzar nossas vidas. As cenas exprimem tanto o risco individual, quanto o risco coletivo que se vivencia em meio às escolhas, as relações de confiança e nos relacionamentos interpessoais.

Buscaremos arriscar através da técnica e da teoria encontrar a poesia que possa expressar de forma mais íntima o estudo da expressão artística que nos instiga: o diálogo entre dança e acrobacia. Buscaremos desvendar questões na poesia das formas, nas variações das dinâmicas, nas combinações de tempos. E nessa busca constante, sabemos que as rotas são sempre arriscadas, mas precisam ser traçadas (2015).

Em um primeiro momento, a fotografia pode ser diretamente relacionada à manutenção para acervo do grupo. Assim, é possível destacar que no próprio Plano Nacional da Dança

(PND)⁶ como parte das políticas culturais do Brasil, diretamente subordinado ao Plano Nacional da Cultura (PNC) prevê no eixo de número dois, que haja o registro e a memória da produção brasileira em dança, com a futura criação de banco de dados regionais. Essa política incentiva a ordenação e a manutenção de um patrimônio fotográfico sobre a elaboração artística em dança no território nacional.

A fotografia apareceu em um contexto instrumental que deu suporte ao mapeamento da diversidade de projetos realizados em todo país. É essencial salientar a ênfase sobre a pesquisa que envolve a companhia de dança em questão, pois este é um projeto desenvolvido no âmbito acadêmico, no qual os pilares do ensino, pesquisa e extensão estão em evidência. Pode-se perceber que o registro da produção artística do grupo permitiu ampliar o material de manutenção de memória da própria UFRJ em seu Departamento de Arte Corporal.

A partir da composição de uma agenda de apresentações foi imprescindível que o grupo criasse também um material de divulgação com imagens do espetáculo, como já mencionado anteriormente. Inicialmente a ideia de trazer um fotógrafo para o grupo foi pensada no sentido mais restrito de nos aproximarmos de um profissional que pudesse captar boas imagens para divulgação e registro. Conforme a parceria entre fotógrafa e a companhia foi se estreitando, tornou-se possível ampliar as perspectivas em relação ao papel da fotografia no espetáculo, inclusive percebendo as imagens como uma construção artística. A partir deste momento houve o aprofundamento no diálogo e perspectivas não só do espetáculo, mas do papel da fotografia à cena.

A imagem como registro apareceu como meio eficaz para a documentação de fatos e aspectos visuais. Entretanto, é necessário destacar que este é um debate bastante consolidado no campo acadêmico. A exemplo da Arquivologia, o documento fotográfico deve preencher requisitos específicos, além de ser analisado segundo aspectos de conteúdo e mensagem,

⁶ “O Plano Nacional da Dança - PND faz parte do Plano Nacional de Cultura, o qual tem como objetivo atender dispositivos legais presentes na Constituição Federal e na Emenda Constitucional no. 48/ 2005, e visa promover o planejamento e implementação de políticas culturais para a proteção e promoção da diversidade cultural brasileira através do Sistema Nacional de Cultura. A elaboração do PND teve como pressuposto atender as demandas de todas as manifestações artísticas de dança, valorizando a produção brasileira em sua diversidade estética e levando em consideração seus diferentes contextos regionais, sociais, econômicos, políticos e artísticos. Com esse instrumento, espera-se que os benefícios das políticas culturais implementadas sejam acessadas pelos agentes da dança de todo o país” (PSD, 2015 p. 260).

Para o senso comum, uma imagem fotográfica pode ser considerada um documento por levar-se em consideração sua relação inicial com o referente que esteve à sua frente no momento da tomada da imagem. Essa é a condição fundamental que está na base da ‘crença’ na objetividade da representação fotográfica. Para que a imagem possa ter a capacidade de documentar o que foi impresso do mundo externo, ela precisa também ‘significar’, ou seja, possuir as necessárias conexões identificadoras com os elementos desse referente. [...] Quando consideramos essas várias facetas que regem a economia da produção de conjuntos de registros fotográficos, por pessoas ou por instituições, percebemos por que não é tarefa simples tentar rotular os diversos ‘tipos documentais’ fotográficos em categorias padronizadas. [...] Dessa forma é possível descobrir que uma única imagem pode ter estado envolvida em múltiplos atos de criação, como, por exemplo, se tiver sido utilizada em diversas situações de comunicação (LACERDA, 2012 p. 295).

Entretanto, compreende-se que analisar a fotografia apenas em seu aspecto documental é sem dúvida limitar todo o potencial semiótico e artístico deste campo. Ao considerar os processos criativos em dança contemporânea, principalmente por seu frequente trânsito entre as fronteiras das diversas linguagens artísticas, foi proposto que este intercâmbio viabilizasse o uso das imagens não apenas como registro, mas incluindo-as no espaço de criação da cena e na análise do processo da performance.

É importante considerar a apresentação da dança como uma prática performática de espetáculo (SCHECHNER, 2012, p. 81), pois a relação entre o bailarino e sua plateia apresenta-se fundamentalmente pela manutenção da relação na interação entre ambos pelo decorrer das cenas. Assim, o olhar do fotógrafo, aparece privilegiando recortes desta interação que não deixa de ser o resultado da apresentação do bailarino/performer para uma audiência específica. Visto que a imagem capturada é um olhar dentro dos diversos enquadramentos da cena, em razão da fotografia resultar da interação que privilegia um recorte peculiar do espetáculo, ela é “capaz de capturar o acaso, eternizar determinado instante, a fotografia representa uma visão simbólica da imagem original, a partir do olhar de quem produziu aquela imagem” (COUTINHO, 2006, p. 339).

Com tal característica, a imagem funciona como um retorno para o bailarino ao momento da cena, permitindo-o se vê. É através desta que ele pode ter uma outra percepção sobre um resultado específico no espetáculo apresentado. Se por um lado a dança é efêmera, respondendo ao tempo do presente, a fotografia tem a capacidade de congelar e eternizar o momento. Isso permite ao artista se perceber no pós-espetáculo, como em um balanço do resultado de sua performance uma vez que,

As fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente [primeira realidade] que as originou: são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória. A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível (KOSSOY, 2007, p. 139).

Portanto, considerando a análise do espetáculo “Rotas em Risco” como uma performance segundo Richard Schechner (2011), é essencial que a observação se coloque para além da cena em si, pois a construção desta se inicia antes do espetáculo, e permanece depois dos aplausos no teatro. Para o autor, toda performance responde a uma “sequência total” de eventos,

De modo geral, acadêmicos prestaram atenção ao show, não à sequência total de sete partes, de treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e balanço. Pessoas do teatro investigaram treinamento, ensaios, e performances, mas deixaram passar as oficinas, aquecimentos, esfriamentos, e balanços. Assim como as fases da performance pública em si fazem um sistema, toda a ‘sequência de performance’ faz um sistema maior, mais inclusivo. Em alguns gêneros e culturas, uma ou outra parte da sequência é enfatizada (SCHECHNER, 2011, p. 222-223).

Assim, à finalidade deste artigo, procurou-se privilegiar a fotografia de modo a evidenciar essas etapas e criar uma relação entre os intérpretes e as imagens da cena, destacando como uma continuação do processo performático. No caso desse espetáculo, a experiência fotográfica da primeira turnê foi realizada no teatro do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ), localizado na Praça da Bandeira, bairro da Zona Central da cidade e no Teatro Miguel Falabella (TMF) localizado em um shopping de grande porte no subúrbio do Rio de Janeiro. Desta forma, a exposição das fotografias obedecerá a uma sequência lógica pensando a construção das etapas do espetáculo.



Fig. 1- Os “bastidores”, no ISERJ. Fonte: RICCO (2015).

O primeiro momento compreendeu na chegada do grupo algumas horas antes do espetáculo para início do preparo da maquiagem, arrumação do cabelo e do figurino. O local dos bastidores também funciona como um espaço de descontração onde é possível se deslocar do cotidiano para iniciar o processo de transporte aos palcos antes da apresentação.



Fig. 2- O aquecimento, no ISERJ. Fonte: RICCO (2015).

Após a arrumação do figurino, inicia-se a etapa de aquecimento. O momento não é diretivo e os próprios intérpretes são responsáveis por sua preparação para a dança. Durante este período alguns se isolam para execução de exercícios corporais. Também é frequente aqueles que continuam conversando, mesmo sobre assuntos pessoais ou banais, enquanto se alongam. Isto permite o alívio das tensões existentes antes do espetáculo.

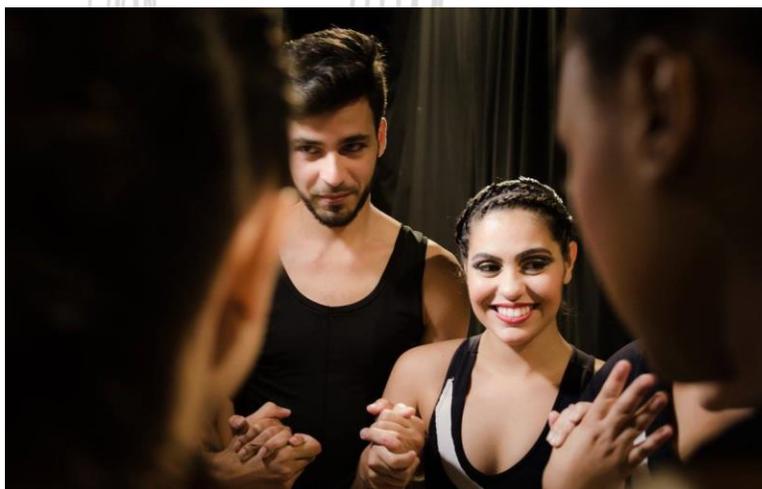


Fig. 3 – O momento da roda, no Teatro Miguel Falabella. Fonte: RICCO (2015).

A transição do período dos bastidores ao início do espetáculo é realizada em um momento na roda na qual os integrantes da companhia se dão as mãos. Palavras de incentivos são levantadas, em seguida é realizada uma oração do “Pai-nosso”. Entretanto, somente após os três sinais da sirene no teatro que o espetáculo de fato irá começar. A “roda” marca a transição dos alunos/bailarinos para o espaço liminar da cena no teatro,

As transformações do ser que compõem a realidade da performance evidenciam a si mesmos em todo tipo de anacronismos e combinações estranhas e incongruentes que retêm as qualidades liminais da performance [...] os únicos dois reinos com os quais a performance lida: o mundo da existência contingente como objetos e pessoas comuns e o mundo da existência transcendental como implementos mágicos, deuses, demônios, personagens. Não é que um performer deixa de ser ela ou ele mesmo quando ela ou ele se tornam outros – eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida. Assim como uma marionete não deixa de ser “morto” quando é animado, o performer não deixa de ser, em algum nível, seu eu comum quando ele é possuído por um deus ou interpreta o papel de Ofélia (SCHECHNER, op.cit. p. 2015).

Segundo o autor, estes momentos podem ser considerados como um espaço de transição onde o aluno/bailarino se transforma em um “não-eu”, onde deixam de ser temporariamente o que eram para entrar na performance.





Fig. 4 – Cenas do espetáculo “Rotas em Risco”, TMF e ISERJ respectivamente. Fonte: RICCO (2015).

O espetáculo “Rotas em Risco” foi desenvolvido baseando-se no diálogo entre a cena contemporânea e as técnicas acrobáticas. Durante a apresentação era possível notar que a audiência se percebia com frequência, como se houvesse um espelho refletindo banalidades do cotidiano em determinados fragmentos da cena, na qual o público demonstrava a sua interação através dos risos. Este ponto contrastava com momentos de tensão com a execução de movimentos virtuosos durante as acrobacias, pois no palco havia a concentração e o domínio da técnica contrastando com a plateia ansiosa e curiosa ao longo das cenas, permitindo a geração de nuances ao longo de toda a performance.



Fig. 5 – Os aplausos no Teatro Miguel Falabella. Fonte: A autora (2015).

Terminado o espetáculo, os bailarinos formam uma fila e de mão dadas reverenciam o público em um momento onde todos aplaudem. Em seguida a coreógrafa realiza os agradecimentos aos apoiadores do projeto realizado. Com muita irreverência, o grupo pede para que seja tirada uma foto deles com a plateia. Nesse momento, ocorre o retorno para o espaço compartilhado no momento antes da roda; o espetáculo havia se findado. Eles já haviam cumprido com eficácia o objetivo de apresentar sua performance artística.

Na saída do teatro, encontravam com seus familiares e amigos. As fotografias passaram a ser realizadas por cada um em seus celulares. Para realizar um “esfriamento” (SCHECHNER, 2011) e descontrair do momento anterior na performance, os grupos acabavam por procuram locais como restaurantes onde era possível socializar e conversar sobre o espetáculo.

Desta forma, este artigo procurou estabelecer uma relação analítica entre intérprete e plateia, ao enfatizar a importância do processo criativo, que dialogou com o instrumento da fotografia. Apresentou-se um breve debate sobre a importância da formação de plateia para os

espetáculos de dança contemporânea e o papel que a companhia vem desenvolvendo para alcançar tal objetivo ao elaborar a cena pensando na acrobacia como elemento estruturante da cena.

Como se demonstrou, com relação às imagens, estas foram capturadas a partir de uma perspectiva metodológica baseada em etapas da performance (SCHECHNER, 2011), pensando no processo artístico como um todo e não apenas na apresentação realizada no palco. Assim, destaca-se a separação para o “entrar” no espaço do personagem na cena; a “limiaridade” do intérprete no palco, quando este estabelece uma relação com a plateia, no caso do “Arriscado”, principalmente pelo virtuosismo das acrobacias; e finalmente, a “reagregação” destes ao estágio de retorno pós-espetáculo. Então, a imagem é destacada como um importante elemento de criação da cena, pois este também é resultado do que foi construído no palco.

Neste processo entre criação e fotografia, foi considerado que a imagem é capaz de fornecer uma das perspectivas que o público teve do trabalho à medida em que estas imagens dialogaram com os “ângulos” nos quais os dançarinos poderiam ser vistos, nos recortes que seus corpos apresentam nas cenas. O fotógrafo atua como parte da criação do espetáculo no momento em que ele é capaz de destacar enquadramentos. Para o dançarino, cada cena é única na dança, mesmo ao repetir os mesmos movimentos decorados em cada sessão, esses nunca serão iguais. É a diversidade dos olhares sobre o objeto (corpo/acrobacia) que alterou a relação entre dançarino e público.

O trabalho com a exposição das imagens para os intérpretes atuou para a valorização do processo de criação em uma obra inflexível, acabada. A partir dessa noção, ocupou-se em gerar um espetáculo em que o sentido não é mais dado somente pela coreografia, mas pela inclusão da dimensão temporal na obra, a da vivência, e por uma comunicação mais direta tanto do corpo de quem dança quanto daquele que a assiste, superando a noção do “instante” de criação partilhados nos ensaios apenas pelo grupo, de forma isolada. Ao compartilhar as imagens das cenas entre eles, pode-se perceber uma forma de interação mais participativa com o público, em um processo que passou a necessitar da troca com a plateia para completar sentido, permitindo que ambos experimentassem novos espaços de percepção.

Como exposto, reconhecer o valor da própria fotografia como elemento artístico foi o que possibilitou a construção de um acervo sobre a produção e pesquisa desenvolvida na universidade. Além do arquivo, a imagem é um elemento artístico sobre a cena, por um olhar

diferente, o “outro” presente na plateia, este novo observar que não foi o do coreógrafo. Ao ser visto com esta qualidade, percebe-se o diálogo entre a composição da dança e a sensibilidade da perspectiva do fotógrafo, resultando em um dos possíveis enquadramentos daquela cena, que nunca se limita apenas ao palco.



Referências

BUARQUE, Isabela Maria A. G. **Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)**. Rio de Janeiro: UNIRIO/CCH, 2014. Tese doutorado, 273f.

CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE DANÇA RELATÓRIO DE ATIVIDADES 2005-2010. A Participação Social no Debate das Políticas Públicas do Setor. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano-setorial-de-danca-versao-imprensa.pdf>>

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

DE SÃO JOSÉ, Ana Maria. Dança Contemporânea: Um conceito possível? In. **V COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”**. São Cristovão-SE/Brasil. 2011, p. 1-12.

KATZ, Helena. **O corpo como mídia de seu tempo: a pergunta que o corpo faz**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/84831526/O-corpo-como-midia-de-seu-tempo>> Acesso: 27 de mar. de 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê, 2007.

LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, p.283-302.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In: LIGIÉRO, Z. (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. et. al. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCHECHNER, Richard. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. **Cadernos de Campo**, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHILDER, P. **A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SIQUEIRA, Denise da Costa. **O corpo, comunicação e cultura: a Dança Contemporânea em cena**. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.

Recebido em 05/12/2016

Aprovado em 10/12/2016

Publicado em 10/03/2017

TRAJETÓRIAS POSSÍVEIS DA EMERGÊNCIA DE CORPOREIDADES E SIMBOLOGIAS NEGRAS NA DANÇA CÊNICA BRASILEIRA

TRAYECTORIAS POSIBLES DE LA EMERGENCIA DE CORPORALIDADES Y SIMBOLOGÍAS NEGRAS EN LA DANZA ESCÉNICA BRASILERA

POSSIBLE PATHS EMERGENCY CORPORALITIES AND BLACK SIMBOLOGY IN BRAZILIAN DANCE SCENE

Julia Broguet¹

Resumo

Este artigo integra uma investigação antropológica sobre as apropriações das danças afro-brasileiras de orixás no âmbito artístico da cidade de Rosário-Argentina. O objetivo é apresentar a trajetória histórica sobre a dança afro em Brasil feita nesse período, a fim de situar e analisar os múltiplos condicionamentos, atores sociais e modos nos quais se desenvolveu esse processo. Especialmente a preocupação por produzir uma “cultura nacional/popular” que incorporara como objeto privilegiado de representação e/ou conhecimento de grupos sociais historicamente subalternizados. Finalmente se propõem algumas questões sobre seu posterior processo de reterritorialização em um novo contexto nacional —o argentino— pondo atenção nas reapropriações e ressignificações de categorias como nação, raça e classe por performers locais.

Palavras-chaves: Brasil, dança afro, nação, trajetória.

Resumen

Este artículo integra una investigación antropológica sobre las apropiaciones de las danzas afro-brasileiras de *orixás* en el ámbito artístico de la ciudad de Rosario-Argentina. El objetivo es presentar una genealogía sobre la danza afro en Brasil, a fin de situar y analizar los múltiples condicionamientos, actores sociales y modos en los cuales se desarrolló ese proceso. Especialmente la preocupación por producir una “cultura nacional/popular” que incorporara como objeto privilegiado de representación y/o conocimiento a grupos sociales históricamente subalternizados. Finalmente se proponen interrogantes sobre su proceso de reterritorialización en el nuevo contexto nacional argentino.

Palabras claves: Brasil, danza afro, nación, trayectoria.

Abstract

This article integrates anthropology research about appropriations of afro-brazilian dances orishas in the artistic field of the city of Rosario-Argentina. The objective is to present a historical overview of the African dance in Brazil, that allows to locate and analyse the multiple constraints, social actors and ways in which this process unfolded. Especially the concern for

¹ Becaria doctoral de CONICET-UNR con el proyecto "Raza, región y nación en los candombes del Litoral argentino". Dir.: Dr. Alejandro Frigerio. Áreas de investigación: Antropología del cuerpo (enfoques teóricos y metodológicos sobre y desde la corporalidad); estudios étnico-raciales y procesos de reterritorialización y recreación de prácticas culturales afroamericanas en el contexto argentino. Docente y performer en distintos proyectos de extensión universitaria. lajuliche@hotmail.com

producing a “popular national culture” incorporating as a privileged object of representation and/or knowledge social groups historically subalternized. Finally, proposed some questions about his subsequent process of reterritorialization in a new national context –the Argentine–.

Keys words: Brazil, afro dance, nation, trajectory.

Este artículo es parte de una investigación antropológica sobre las apropiaciones de las danzas afrobrasileras de orixás² en el ámbito artístico de la ciudad de Rosario-Argentina (BROGUET, 2012). A fin de entender las apropiaciones y resignificaciones que hicieron de estas danzas algunos sectores de clases medias argentinas desde los años 1980 en ámbitos artísticos, fue necesario ubicar el ambiente histórico, cultural y social en el que se había dado la aparición de una danza afro en Brasil³. Para eso, rastree bibliografía que me permitiera comprender los modos en que se había producido la transposición de símbolos y prácticas corporales afrobrasileras, fundamentalmente de origen religioso, al espacio de una emergente danza escénica-profesional en Brasil.

El objetivo del presente trabajo es presentar una posible trayectoria histórica sobre la danza afro en Brasil, a fin de situar y analizar los múltiples condicionamientos, actores sociales y modos en los cuales se desarrolló ese proceso, como parte de un interés por producir una “cultura nacional/popular” que incorporara como objeto privilegiado de representación y/o conocimiento a grupos sociales históricamente subalternizados. A modo de cierre, se proponen interrogantes sobre su proceso de reterritorialización en un nuevo contexto nacional –el argentino–, prestando atención en las reapropiaciones y resignificaciones de categorías como nación, raza y clase por parte de *performers* locales.

Para recortar el horizonte posible consideraré las trayectorias de algunos artistas (brasileros, europeos y norteamericanos) que lograron, en mayor o menor medida, alguna inserción institucional y/o vinculación directa con bailarines que la tuvieron. Y situaré estos acontecimientos a lo largo de diferentes contextos histórico-sociales que supusieron una continua

² Cuando comenzaron a arribar estas danzas a Argentina fue más corriente para su difusión como práctica artística la denominación “danzas de orixás” que la de “danza afro”. Además, vale la pena agregar aquí que estas danzas, como parte integrante de una práctica religiosa, ingresaron paralelamente al país por otros circuitos y actores sociales (ver RODRÍGUEZ, 2012).

³ A fin de avanzar con el objetivo del trabajo, aunque sin perder de vista los diferentes sentidos que pueden asumir, usaré indistintamente danza afro o negra para designar estas formas de establecer una alteridad étnica que permitiera disputar políticamente un espacio simbólico y material frente a los cánones estéticos occidentales dominantes en el campo de la danza escénica-profesional brasileras.

construcción y (re)definición de “lo nacional”, ya que esto permitirá problematizar las (desiguales) vinculaciones entre diferentes tradiciones performáticas.

Iniciaré el recorrido entre los años 1920 y 1930, cuando comienza a perfilarse una danza escénica-profesional en Brasil y aparece una preocupación por producir una “cultura nacional”, incorporando a la misma a grupos históricamente subalternizados. En el caso de la danza, recurriendo a las figuras del negro y del indio⁴ para la elaboración de una danza escénica que pudiera “representar” al país. Me detendré en 1980, ya que con la apertura del régimen autoritario en Brasil comienzan a producirse una serie de cambios en relación a la temática tratada, que aquí no llegaré a abordar.

Como en toda trayectoria, habrá ausencias y agujeros, caminos y elecciones. Posiblemente habrá quienes coincidan y quienes no con el papel de algunos referentes de este proceso, así como podrá reclamarse la presencia de otros. Es en parte la apuesta; presentar un recorrido e interpretación posible.

Vanguardias estéticas europeas, antropofagia y las búsquedas de una danza nacional

En la década de 1920 cobró impulso la construcción de una modernidad “autóctona” (GARRAMUÑO, 2007), con Río de Janeiro como plataforma cultural. En el Brasil de estas primeras décadas del siglo XX se definía con mayor claridad un panorama cultural latinoamericanista, marcado por el movimiento de las vanguardias europeas, a su vez simultáneamente traspasadas y constituidas con base en los intercambios con el universo “exótico y primitivo” que representaba para diferentes artistas europeos las tradiciones culturales provenientes de los pueblos colonizados de África, América y Asia. El surrealismo francés, el expresionismo alemán o el futurismo italiano fueron las corrientes que se nuclearon en torno a la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos de la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, así como a una tensión sobre su papel como vanguardia artística y/o política (SCHWARTZ, 2002). En 1922 se realizó en San Pablo la “Semana del arte moderno” o “Semana del 22”, considerada un puntapié fundamental para la aparición del modernismo brasileiro. Allí se presentaron algunos de los exponentes más visibles del que luego fue el Movimiento Antropofágico, como Oswald o Mario de Andrade. En este contexto, una generación de intelectuales y artistas criticaban las formas artísticas y literarias pautadas en las tradiciones del

⁴ Con la idea de figura quiero enfatizar la carga estereotípica y racializada en torno a estos grupos étnicos.

academicismo, en pos de una “conciencia creadora preocupada en retratar la cultura brasilera en conexión con los movimientos de las vanguardias europeas” (MEYER, 2010, p. 1).

En 1928 el Movimiento Antropofágico publicó su manifiesto en la Revista Antropofagia, explicitando la fórmula ética de la relación con el otro y su cultura. Inspirados en grupos tupi guaraní, la práctica de la antropofagia fue resignificada en la fórmula de “devorar” la cultura del otro para someterla a una digestión crítica, como afirmación de lo que consideraban una peculiar política de resistencia y creación. Este discurso cultural se difundió con fuerza en Brasil, y expuso, desde posiciones menos celebratorias, las formas en que se jerarquizaban algunas tradiciones estéticas afro-brasileras, especialmente las religiosas, perseguidas y criminalizadas hacia esos años. Según Carvalho (2005, p.5), el discurso antropofágico colocó

[...] la centralidad y el prestigio de la acción simbólica en aquellos que controlan los medios de difusión del producto cultural resultante de la supuesta síntesis estética nacional. ¿Quién define el "solo me interesa lo que no es mío"? Según el credo antropofágico, puedo ir a donde quiera y canibalizar lo que quiera, en nombre de mi arte (...). Puedo retirar cualquier expresión simbólica de su contexto y hacer de ella lo que juzgue mejor, ya que somos todos antropófagos. Los indios también son antropófagos, los afro-brasileros también lo son. Está claro que el poder relativo de los varios antropófagos nunca es puesto en cuestión. Se imagina un juego de signos emitidos y expuestos para ser canibalizados por cualquiera, en una perspectiva de intercambios horizontales.

La llegada de simbologías propias de las religiones de *orixás* a la escena artística brasilera no fue ajena a las relecturas de las vanguardias europeas, ni a lo que, respecto a esto, sucedía en el ámbito de la danza escénica occidental. Especialmente con la emergencia de nuevos centros de producción, como el de la danza alemana y francesa en Europa, y la estadounidense en América. En particular, estos observaban críticamente el desarrollo del ballet clásico en los lugares que hasta ese entonces hegemonizaban la producción de la danza escénica: Francia y Rusia (BROGUET, 2014). El movimiento englobado en la denominación de “danza moderna”, puso en crisis la idea de representación ligada al neoclasicismo y al racionalismo estético representado por el ballet, afirmándose en la idea de la expresión como modo de exaltar las emociones del bailarín y sumergirse en nuevas búsquedas estéticas y espirituales (TAMBUTTI, 2013). Algunas de las figuras que aun simbolizan este momento histórico, fueron la estadounidense Isadora Duncan y los alemanes Rudolph Laban y Mary Wigman, quienes respondían con sus danzas a una visión “intelectual y espiritual de la vida”, abrevaban en tradiciones esotéricas occidentales y orientales, buscando, al mismo tiempo, darles rigor

científico, e indagaban en las que consideraban culturas “antiguas” o “primitivas”. Algunas de las premisas enarboladas por estos bailarines –como que su alma se expresara a través de la danza; la naturaleza como motivo de inspiración e idealización; la exploración de culturas antiguas consideradas más “genuinas”; el cuerpo como un medio de redención o la danza como un camino para la expresión espiritual (TAMBUTTI, 2013), se apoyaban en un movimiento más amplio que deseaba alejarse de la herencia racionalista.

Las conexiones que se establecen en la primera mitad del siglo XX –fundamentalmente en Río de Janeiro– entre la danza clásica, la emergente danza moderna y tradiciones performáticas locales (indígenas y negras) se producían en el momento de un flujo permanente de bailarines y coreógrafos europeos hacia países latinoamericanos, así como viajes de formación de artistas brasileros hacia países europeos (y décadas más tarde hacia Estados Unidos); quienes radicados en Brasil impulsaron la academización y profesionalización de la danza en el país.

En 1927 se funda en Rio de Janeiro la primera escuela de danzas: la *Escola de Bailado Municipal*, dirigida por la bailarina rusa María Olenewa (PAIXÃO, 2012)⁵. Las preferencias por tomar como fuente de inspiración a las tradiciones performáticas indígenas y negras del Brasil para la creación de obras de ballet clásico, inicialmente provinieron sobre todo de esos artistas extranjeros, en consonancia con la tendencia “primitivista” que asumieron las vanguardias artísticas de Europa y la fascinación por el y lo otro que caracterizaba el clima de época.

En contraste, la actitud ambigua de los críticos locales hacia las elecciones estéticas de estos artistas foráneos y locales, demostraba cierta preocupación por como verían representada a la nación brasilera en Europa. Frente a estas tendencias, remarcaban las influencias culturales europeas, en la búsqueda por diferenciarse de lo indígena, así como de África y su “primitivez”. A su vez, si en ocasiones celebraban la adopción de estas expresiones en los motivos, escenografías y/o personajes, por el “toque de originalidad” que imprimían a las obras, en otras exponían marcadas desvalorizaciones hacia las estéticas escogidas, en especial si estas se trasladaban y se manifestaban en el movimiento gestual y corporal. Así se observa en una crítica de Mario Nunes en los años ’30 a la danza de la bailarina carioca Eros Volusia, la cual estaría aun “en el plano de “ensayo”, al servicio de una representación “primaria y grosera”, “propia de

⁵ Olenewa fue una de las primeras maestras de la bailarina carioca Eros Volusia, sobre quién se hablará más adelante.

negros e indios”. Las “convulsiones epilépticas” que, según Nunes, Volusia ponía en escena, carecían “de una transposición del arte popular al erudito” por lo que era urgente su transformación de un “sensualismo puramente sexual” al “plano espiritual” (MEYER, 2010, p. 3). Ya en 1943, en su publicación en un diario carioca, el crítico Rubén Navarra se refiere peyorativamente a la introducción de prácticas culturales negras en la producción del ballet *Leilao*. El ballet relataba la historia de una pareja de esclavos, separada por la venta de uno de ellos, poco antes del fin de la esclavitud. La crítica de Navarra celebró en líneas generales la obra refiriéndose al carácter propiamente brasilero que la inspiró, aunque al momento de evaluar la introducción de ciertas *performances* corporales asociadas a la cultura negra, como el trance, agregó: “Todo culminó con aquella danza de esclava poseída por algún espíritu de cerdo, la mayor sensación del *bailado*...” (NAVARRA Apud PAIXÃO, 2012, p.31).

En este escenario, asoman los solos de danza de la bailarina Eros Volusia, identificada por algunos como la “Isadora Duncan brasilera”, por la sintonía de su búsqueda con las de esta bailarina estadounidense, sobre todo en el afán de producir una danza moderna de inspiración nacional apelando a tradiciones performáticas consideradas más “libres”⁶. Eros Volusia se formó inicialmente en la danza clásica. Orientada por los movimientos que se producían en la danza moderna europea y norteamericana, se propuso la sistematización y desarrollo de una “Danza Nacional”, a través de la exaltación de la expresividad individual del bailarín, la idealización de la naturaleza y, fundamentalmente, la apelación de tradiciones performáticas indígenas y afro – entre las que reconocía su participación en *terreiros* de umbanda y su inspiración en el universo ritualístico del *candomblé* y las danzas sagradas de los *orixás* en las que, según algunos relatos, fue introducida por el famoso *babalorixá* bahiano, residente en Rio de Janeiro, Joazinho da Gomeia-. Investigó manifestaciones de origen afro e indígenas de diferentes regiones de Brasil procurando transponerlas, en palabras de esta bailarina, “para el plano de la coreografía erudita” (ANDRADE Apud VOLÚSIA En ZENICOLA, 2002) representada por el clásico. Algo que el antropólogo Mario de Andrade valoró en sus producciones por su afinidad con las premisas de devorar “lo otro”.

⁶ Sin embargo, Duncan se apropiaba –como estadounidense y desde Europa– de un mundo altamente legitimado, como el de la Grecia antigua y sus valores asociados a la armonía, belleza, sabiduría y libertad. Volusia recurría a prácticas performáticas locales hasta allí altamente estigmatizadas y poco valoradas en términos positivos. Aun así, su búsqueda cumplía con la promesa de producir un “exotismo autóctono” y un “espíritu libre”, afines a la representación de un “Brasil tropical” (LINS RIBEIRO, 2002).

Esta búsqueda resumirá el clima político de un período marcado por un *Estado Novo* que perfilará a la cultura mestiza como la representación oficial de la nación. Volusia protagonizó situaciones significativas en relación con la visibilidad y la apertura de los círculos artísticos, hasta entonces selectivamente blancos y elitistas, a las danzas de tradición afro-brasilera, aun cuando no realizara efectivamente grandes cambios con respecto al lugar que los artistas negros tenían en sus producciones —quienes mayormente ocupaban el rol de músicos y casi nunca de bailarines—.

Entre 1940 y 1950 Estados Unidos se posicionaba como un enorme productor y consumidor de estereotipos sobre América Latina, principalmente a través de la industria cinematográfica —de la cual Volusia participó con sus danzas—. Esos cruces iniciales entre danzas escénicas occidentales y danzas religiosas afrobrasileras se veían además reforzados por la idea de que los movimientos debían tomar su fuerza “del carácter intensificador de los estados emocionales”, nueva fuente de la cual la danza debía nutrirse (TAMBUTTI, 2013) y que parecía encontrar en la “ritualidad” asociada a las danzas indígenas o el trance de las religiones afrobrasileras un motivo para inspirarse y procurar ciertos estados corporales/emocionales y tónico/posturales. Aunque los intercambios con Salvador fueron permanentes, esa corporalidad brasilera emergente tuvo la impronta carioca, probablemente porque Rio de Janeiro sintetizaba, como se mencionó, el espíritu “mestizo” o “cadinho de racas” del proyecto político de modernización de la nación⁷.

La folclorización de manifestaciones populares y los comienzos de una danza afro

En 1937 en Brasil, se instala el Estado Novo mediante un nuevo golpe militar liderado por Getulio Vargas. En torno a esta nueva estructura político-administrativa se conformó un movimiento nacionalista brasilero que en el ámbito cultural, y como parte de un recurso de sectores de las élites nacionales para la construcción de una imagen unificada y pacificada de nación moderna, promovió el reconocimiento de la herencia africana como constitutiva del

⁷ Otra bailarina que fomentó una estética afro-indígena y la plasmó en varias de las presentaciones realizadas con su Ballet Negro, creado en 1946, fue Felicitas Barreto. Era alemana pero residía desde pequeña en Brasil. Por supuesto, su mirada sobre los cuerpos y las expresiones negras no difería de la predominante en aquel momento. Algunas imágenes de sus espectáculos revelan con claridad el lugar pintoresco, decorativo y exotizado que los bailarines negros tenían en los mismos (FERRAZ, 2012).

Brasil, impulsando como símbolos del país, manifestaciones hasta allí estigmatizadas (GARRAMUÑO, 2007, pp. 54-55).

En consonancia, el discurso de la democracia racial de Gilberto Freyre, plasmado en el “mito de las tres razas” (el indio, el africano y el portugués), buscaba “resolver” el racismo de Estado de una forma convincente volviendo “iguales” a todos los brasileros por intermedio de una falsa cordialidad racial (CARVALHO, 2005, p. 5)⁸. El impulso creativo y la preocupación estética que en los años veinte había cobrado el movimiento vanguardista brasiler, atraviesa un segundo momento enfocado en su proyecto ideológico, que convergió con el proyecto político de Vargas (LAFETÁ Apud SCHWARTZ, 2002). Una de las preocupaciones fundamentales de este movimiento cultural, nacionalista y moderno, fue la del volverse hacia el folclore brasiler, realizando el pasaje de lo erudito a lo popular y viceversa (AMATO, 2008), para alcanzar un “arte mestizo”. En este horizonte, los estudios folclóricos oficiales cobraron impulso. Mario de Andrade formó parte de la creación del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de San Pablo en 1935, ciudad que por aquel entonces disputaba protagonismo político-cultural con Rio de Janeiro, y desde allí conformó, en 1936, la Sociedad de Etnografía y Folclore.

Paralelamente, en 1934 se organiza en Bahía el I Congreso Afrobrasiler en Recife. Impulsado por Gilberto Freyre, aspiró a la integración “democrática” de académicos, artistas de vanguardia con artistas populares y *babalorixás* de diferentes *terreiros* de *candomblé*, para reflexionar en conjunto sobre el legado negro en el nordeste brasiler (MAILHE, 2008). Edison Carneiro, otro estudioso de las expresiones culturales afro-brasileras enfrentado y disputando con Freyre el campo de estudio de las relaciones raciales en Brasil, criticó a sus organizadores por haber llevado escenas propias de los *terreiros* de *candomblé* a un teatro, y exhibir públicamente sus músicas rituales (MENEZES, 2005, p. 136).

Con la afirmación del paradigma culturalista en los estudios folclóricos, cobra fuerza una política de rescate de las manifestaciones culturales populares, que comienzan a ser valoradas en términos de su “pureza” o “degradación”, frente a la amenaza de la modernización y los procesos de sincretismo. En estos términos, Brasil se “regionaliza”: el nordeste pasa a representar lo más “tradicional y auténtico” mientras que el sudeste, la “modernización” (VASALLO, 2003). En

⁸ Precisamente Freyre fue uno de los pioneros en la conformación de un campo de estudios afrobrasileros, en un contexto de emergencia de un también incipiente campo de las ciencias sociales en los '30 (MAILHE, 2008). Hacia los '50 los estudios sobre relaciones raciales en el país cobran mayor fuerza por el respaldo que reciben de la UNESCO, posteriormente al fin de la Segunda Guerra Mundial (GONZÁLEZ ZAMBRANO, 2014).

consonancia con la creciente aparición en Rio de Janeiro de escenas propias de los *candomblés* en ámbitos artísticos, a diferencias de lo que para ese entonces ocurría en Salvador, absorbido por las disputas entre modelos religiosos rituales. En síntesis, expresiones sagradas/estéticas afrobrasileras comienzan a ser “folclorizadas” en la aspiración por sintetizar lo popular y lo erudito. Y la actitud ambivalente del Estado hacia estas manifestaciones culturales tuvo en ese momento consecuencias claras. Tradiciones performáticas como la capoeira, o las religiones de *orixás*, atravesaron procesos de “exorcización” y asimilación que las llevaron de “prácticas culturales negras a símbolos nacionales” (FRY, 1982).

La celebración de la cultura negra que se da en el marco de este proceso de folclorización abierto en los años 1930, que se afianza, en la danza, hacia la década de 1950, limitó la imagen del negro al “representante de la dimensión dionisiaca de nuestra cultura” y la idea de identidad negra a espectáculo “al transformar, involuntariamente o no, su producción simbólica en una mercadería folclórica destituida de su significado cultural y religioso” (MENEZES, 2005, p. 134-135). Lo cual supuso una fascinación por el producto que descuidó los procesos y agentes sociales que los engendraban y los usos que los modificaban (GARCÍA CANCLINI, 1992).

El reconocimiento de una cultura brasilera “auténtica”, nacional y moderna llevó a la creación, en 1937, del Servicio Nacional del Teatro (SNT), que apoyaba el desarrollo de las artes escénicas, entre ellas la danza. En 1939, Eros Volúsia fue convocada para asumir la dirección del Curso de Ballet del SNT. Allí inició sus estudios de danza la bailarina Mercedes Baptista. Quien más tarde estructuró una técnica específica inspirada fundamentalmente en las danzas de *orixás* del *candomblé* y en su universo ritualístico. Y que es hoy reconocida como el primer proyecto explícito en dar forma a una “danza afro” y afirmar una identidad negra en el marco de la formación del estado moderno brasilero (LIMA, 1995), ya no como parte de un proyecto incluido en la narrativa nacional dominante del mestizaje, sino como una identidad étnica diferenciada. Baptista también transitó por la escuela de ballet del Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁹, siendo admitida por concurso en 1948 como la primera bailarina negra de su cuerpo de baile (Monteiro, 2005), aunque luego usualmente postergada a papeles secundarios.

A pesar de que Volusia y Baptista desarrollaron sus trayectorias fundamentalmente en Río de Janeiro las influencias, intercambios y disputas con Salvador de Bahía fueron constantes.

⁹ El alejamiento de Baptista de la Escuela del SNT, donde impartía sus clases Volusia, se debió, según relatos de la propia bailarina, a solapados actos de discriminación de la misma Volusia hacia ella (MONTEIRO, 2005).

Ya que desde las primeras décadas del siglo XX hubo una circulación casi permanente de bailarines extranjeros y brasileros, así como de referentes religiosos en ambas ciudades. En ese momento Bahía ya había sido instalada, con el fomento de los intelectuales ligados al campo de estudios afrobrasileros, como cuna de la tradición africana y de su preservación. La preocupación por la constitución de una cultura negra en Bahía se constituía en torno del universo simbólico del sistema religioso afro-brasilerero y sus objetos “africanos” (SANSONE, 2002, p. 91).

Joazinho da Gomeia, quien aparece de formas más o menos tangenciales en las biografías de Baptista y Volusia, ocupaba a finales de la década de 1930 un lugar destacado en la escena cultural bahiana, colaborando con investigadores e intelectuales como Edison Carneiro, Roger Bastide y Pierre Verger. A fines de 1940 se traslada a Río de Janeiro, donde gana gran popularidad en sus dos facetas, como bailarín popular y *pae de santo* de un *terreiro* que realizaba *candomblé de caboclos* en el barrio de Duque de Caxias. Su desenvolvimiento como *pae de santo* fue polémico, pero:

marcó una fase importante en la ampliación de las fronteras y del dialogo entre las varias modalidades de rito del *candomblé* y de este con la sociedad brasilerera (...) sea flexibilizando reglas ortodoxas de la vida religiosa, (...) sea insertando la *performance* de las danzas sagradas y la estética de los *orixás* en el *show business* y las pasarelas de los desfiles de samba del carnaval carioca (...), fue uno de los personajes que anunciaron las transformaciones que a partir de los años `60 se verificaron en la legitimación y expansión de los cultos afro-brasileros, sobre todo en la región sudeste del país, más allá de los muros del *terreiro*” (LODY Y DA SILVA, 2002, pp. 153-154).

En el cruce que Joazinho da Gomeia entablaba entre la religión y expresiones de la cultura brasilerera como la música, las danzas o las fiestas populares, superpuso manifestaciones artísticas y religiosas tanto en espacios considerados profanos como sagrados. Fue criticado por su forma “poco tradicional” de llevar adelante la religión, siendo parte de un debate más amplio vigente en Salvador, sobre los modelos rituales más o menos “legítimos” en términos de pureza, ya que Joazinho practicaba un *candomblé* que seguía los modelos de la “nación angola”, históricamente desprestigiada por intelectuales progresistas y religiosos de la línea del *candomblé jeje-nagó* (LODY Y DA SILVA, 2002, pp. 154-155)¹⁰. Tampoco eran bien vistos por religiosos bahianos sus acercamientos al mundo artístico del teatro y la danza, ya que corría los límites del *terreiro* hacia nuevos espacios sociales, quebrando ciertas reglas del *candomblé*

¹⁰ Las *macumbas* del sudeste, el *candomblé* de caboclos y el de angola estuvieron bajo la lupa al devenir de procesos de mayor sincretismo, tanto como por su conexión con la herencia *bantú*, devaluada frente a la tradición *nagó*.

bahiano. Una de esas ocasiones fue en Salvador de Bahía cuando pronto a marcharse a Río de Janeiro, organiza una fiesta en un teatro de la ciudad donde presenta en el escenario las danzas de los *orixás* (OLIVEIRA, 2006). Ya asentado en Río de Janeiro, Joazinho se presentaba en teatros y festejos del carnaval carioca, acontecimientos en los que exaltaba la dimensión espectacular del *candomblé* estableciendo “una continuidad de sentido entre la coreografía religiosa africana que practicaba en el *barracao* de su *terreiro* y la danza que ejecutaba en los palcos” (LODY Y DA SILVA, 2002, p. 166).

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, se fortalece en Río de Janeiro un movimiento de afirmación y lucha de agrupaciones negras que cuestionaron con fuerza el mito de la democracia racial brasilera -y la consecuente negación del preconcepto de raza- (GUIMARAES Y MACEDO, 2008, p. 174). Enfrentado a esta construcción de una armonía racial brasilera producto del carácter mestizo y mezclado del pueblo brasilero, en 1944 Abdias Nascimento, con el apoyo de artistas e intelectuales cariocas blancos, funda el grupo de Teatro Experimental del Negro (TEN), apelando como “plataforma movilizadora”, al discurso de la negritud promovido por el movimiento vanguardista de los intelectuales negros de la Francia de los años 1930. Tiempo más tarde, Baptista es invitada a participar del mismo. En el marco de este movimiento político y cultural se afirma su interés por tomar como fuente de inspiración las expresiones artísticas y religiosas de los afro-brasileros, como puesta en valor de una estética negra que se incluía en el proyecto más amplio de ascenso social e integración del negro en la sociedad nacional, llevado mayormente adelante por grupos de intelectuales afrobrasileros (GONZÁLEZ ZAMBRANO, 2014).

Paralelamente, en Estados Unidos se producía una explosión de la cultura popular afro-americana en distintas disciplinas artísticas. En la danza, fueron cruciales dos bailarinas y antropólogas negras, Pearl Primus y Katherine Dunham. Ambas se doctoraron en antropología realizando sus estudios sobre danzas consideradas étnicas o folk y muy influenciadas por africanistas como Melville Herskovits. La primera, abordando ritos y danzas de África y el Caribe. La segunda viajó a Haití, Jamaica y Trinidad, entre 1936 y 1937, indagando especialmente la religión vudú, en la que incluso llegó a iniciarse. Ambas en aquel entonces estaban interesadas por un tipo de registro que permitiera llevar esa ritualidad a la escena artística, que por el tipo de investigación sobre la danza de corte más analítico que sobrevendrá hacia 1960.

Dunham influenció el desarrollo de la danza afro-brasilera con sus producciones artísticas que reunían su trayectoria en la danza moderna y sus investigaciones de movimientos corporales ligados a rituales africanos y afro-caribeños. Fundó en la década de 1940 la primera compañía de danza compuesta íntegramente por afro-norteamericanos, con la cual viajó a Brasil en 1950 y realizó intervenciones en el 1er. Congreso del Negro organizado por el TEN. En su estadía conoce a Mercedes Baptista quien ese mismo año, es becada para una formación en la *Dunham School of Dance and Theater*, en Nueva York. Cuando regresa al país, comienza a indagar en el universo religioso y místico afrobrasileño, en gran parte a través del *babalorixá* Joazinho da Gomeia, *terreiro* del cual salieron algunos de los futuros integrantes de su cuerpo de baile. En 1953, logra conformar su propia compañía: el Ballet Folclórico Mercedes Baptista¹¹; convocando a artistas negros con experiencia en danzas populares para generar una propuesta artística propia (MONTEIRO, 2005, p. 9).

Una de las preocupaciones de Mercedes Baptista se ligaba a la cuestión de la “representación” y la “autenticidad” de las danzas religiosas en la escena. Si por un lado observaba que la “danza bruta de los *orixás* debía ser lapidada para ser danzada en el palco” (BAPTISTA Apud LIMA, 2005, p. 26), por otro subraya su preocupación por “danzar como el *orixá* lo hacía” (op.cit.). Esta forma algo literal de representación artística, fue muy revisada y criticada en las décadas siguientes, tanto por docentes y bailarines, como por religiosos brasileiros.

La producción de la cultura negra en Bahía

En 1960 Rio de Janeiro deja de ser la capital federal y Salvador comienza a vivir un momento de gran efervescencia cultural con la aparición de un movimiento contracultural que impulsa una intensa experimentación artística que dará origen, entre la juventud negra, a *blocos* afro y a nuevos grupos folclóricos. Quizás uno de los grupos más significativos en este sentido haya sido Ilé Aiyé (1974). El carnaval bahiano fue el suelo fértil en el que se produce la aparición de estas nuevas formas de identidad étnica negra, sustentadas por el discurso de

¹¹ Este grupo se presentó repetidas veces en Argentina: inicialmente en 1955, también su primera presentación en el exterior. Luego en 1958 y finalmente en 1962. Este dato es interesante en la medida que rastrea la circulación de la simbología de *orixás* en la escena artística, antes de la llegada de inmigrantes afrobrasileros en 1980, quienes inician la transmisión de estas danzas como práctica artística.

resistencia de una larga tradición cultural afrobahiana, y una creciente cultura del consumo (PINHO, 2003). Muchas de las miradas surgidas de este período cuestionaron las formas estereotipadas y exotizantes sobre la cultura negra brasileira fomentadas hasta entonces. La preocupación por producir otras identidades, fue paralela a la revalorización de África que comenzaba a producirse en Bahía. Según este movimiento, allí se había preservado la “pureza cultural africana” de la cual saldría material propicio para la emergencia de una danza propiamente afro, no atravesada ya por la retórica del mestizaje.

Hacia fines de la década de 1970 se produce cierto debilitamiento en el gobierno de la Junta Militar que permanecerá hasta 1983. Junto al creciente protagonismo de la población negra —que se venía produciendo de la mano de una mayor integración en el mercado laboral vinculada al proyecto varguista que favoreció la fuerza de trabajo “nacional” y con su inserción a partir de la década de 1950 hasta 1970 en el sector industrial—; y como parte del movimiento contracultural contra la discriminación racial y por derechos civiles que crecía en Estados Unidos y se extendía globalmente, muchos trabajadores negros inician una recuperación de las “raíces culturales brasileiras” que en los medios de comunicación se difundió como la “reafricanización de Bahía”. En términos generales se produjo un cuestionamiento de “las verdades de la civilización occidental, el conocimiento universitario tradicional, la superioridad de los modelos burgueses vigentes y los valores estéticos europeos” (PRANDI, 2000, p. 12).

En 1956 se había creado la *Escola de Danca* de la Universidad Federal de Bahía, la primera en su tipo en el país, futura sede de nuevos desarrollos estéticos en esta búsqueda por una danza negra en Brasil. La *Escola* era heredera de un movimiento de la elite intelectual bahiana que adoptó tendencias artísticas de la vanguardia europea, fundamentalmente, las del expresionismo alemán (MOTTA, 2009). Estuvo marcada en su origen por una estructura académica euro-céntrica en su concepción del cuerpo y la danza, lo cual no favorecía a la voluntad de los directivos de colocar dentro del programa de estudio a manifestaciones de cultura popular afro-brasilera. Preconceptos de raza y clase eran fuertes no solo en la definición de las currículas sino en la composición del cuerpo docente y en el alumnado, blancos y de sectores de clases medias y altas (OLIVEIRA, 2006). Recién en la década de 1970 se incluyen materias como Danza Folclórica, en la que se integraban algunas manifestaciones artísticas afro-brasileras, manifestando sin embargo una concepción que consideraba “eruditas” a las

tradiciones artísticas occidentales, y designaba como “folclóricas” a las afro-brasileras (MOTTA, 2009).

La atmosfera artística que inaugura la década de 1960, colaboró para que en 1971 llegara Clyde Morgan a Brasil, un bailarín afro-norteamericano contratado por la UFBA para dirigir el G.D.C. (Grupo de Danza Contemporánea), creado como elenco institucional en el año 1965 y desarrollar un trabajo de investigación y recreación coreográfica de las manifestaciones artísticas brasileras. Precisamente en esos años comenzaba a producirse en Estados Unidos una conexión importante entre el hacer artístico y político de los afroestadounidenses a partir del surgimiento de una “danza negra” que llegaba a Brasil en un momento propicio. Este bailarín había estado en Río de Janeiro, y se había familiarizado con la producción de Mercedes Baptista y la danza afro. Su presencia en la *Escola* de Salvador interpeló las concepciones imperantes, tanto institucionalmente, como entre las mismas bailarinas, acerca de la danza. No es un dato menor que hasta principios de 1970 en los espectáculos sobre temáticas negras realizados por la Escuela solo participaran bailarines blancos¹².

Entre las rupturas que realizó con respecto a las prácticas artísticas y pedagógicas de la Escuela en esas décadas, Oliveira (2006) destaca la inclusión de elementos de percusión en sus clases, la convocatoria de artistas populares ajenos al circuito académico, la aparición de bailarines negros en sus espectáculos y la invitación a referentes religiosos del *candomblé* bahiano para el asesoramiento durante el proceso creativo de los espectáculos. Raimundo dos Santos Bispo, hoy conocido como Mestre King, fue alumno de Clyde y bailarín del GDC, y quien dio continuidad a este movimiento de exploración de la danza negra, elaborando un método codificado que adopta elementos de la danza clásica como parte de su entrenamiento, a través del cual se logró una gran difusión de la danza afro en Brasil y el exterior¹³.

La dictadura que se instala en Brasil con el derrocamiento del gobierno de Joao Goulart en el año 1964 asume, específicamente en relación con algunos grupos de danza folclórica, una actitud algo paradójica. Si bien durante esos años algunos artistas brasileros venían siendo

¹² En 1956 y 1959 respectivamente la bailarina polonesa Yanka Rudzka –quién también ocupó un lugar de destaque en la formación de la Escuela de Danza de la UFBA–realizó los trabajos *Candomblé* y *Agua de Oxalá* (OLIVEIRA, 2006).

¹³ Mestre King fue el primer hombre negro en ingresar a la Escola de Danca de Salvador, en 1972, con experiencias previas con Mercedes Baptista, Katherine Dunham y habiendo sido profesor del grupo folclórico del SESC (Serviço Social do Comercio) en 1969 (MOTTA, 2009).

asediados e incluso encarcelados, también se fomentaba la creación de grupos folclóricos como “una manera de divulgar una imagen de sociabilidad, valorización de la cultura” y especialmente “de existencia de una democracia racial” (OLIVEIRA, 2006). Hacia los años 1970 grupos como *Viva Bahia* u *Olodumaré*, pasaban por una etapa de gran producción y presencia en la escena brasilera, integrando la oferta turística bahiana y realizando giras por Europa, buscando competir en el mercado cultural con un producto propio. Sus montajes “representaban” la religión en la escena reproduciendo casi literalmente escenas de la vida religiosa de los *candomblés*, con sus ropas, toques y danzas, casi no intervenidos o reinterpretados desde un lenguaje artístico. Lo cual generó controversias sobre la validez del “préstamo” que hizo el *candomblé* al campo de la danza escénica. Incluso en 1983, varias líderes religiosas publicaron en el *Jornal da Bahía* una carta abierta donde denunciaban la estigmatización de sus ritos y elementos simbólicos por los medios de comunicación y los órganos de turismo.

Con la apertura democrática de 1980 en varios países latinoamericanos, entre ellos Brasil (1985), se abren nuevas posibilidades de intercambio internacional. El crecimiento de la industria musical, de la moda y la televisión contribuyeron a la globalización de identidades y objetos negros así como a su mercantilización (SANSONE, 2002). Este panorama genera definitivamente nuevas condiciones e interrogantes en torno a la construcción de una identidad étnica negra y específicamente en torno a una danza negra contemporánea que hoy apunta a la *deconstrucción* de ese cuerpo nacional, que desde las décadas de 1920 y 1930 se veía atravesado por imaginarios corporales negros objetificados, asociados a la sensualidad y al erotismo. Historias que quedan abiertas para futuras (y posibles) genealogías.

A modo de cierre

Las primeras iniciativas de trasponer corporalidades y prácticas rituales afrobrasileras a la escena artística fueron de bailarines clásicos, mayoritariamente blancos y extranjeros (rusos, checoslovacos, entre otros), convocados por sectores de la elite carioca para formalizar en el país un ámbito institucional y profesional para la difusión y formación en danzas académicas europeas (en ese entonces, ballet clásico). Estas iniciativas se veían traspasadas por intereses convergentes. Conocer ese mundo otro, e incorporar simbólicamente ítems culturales de grupos

subalternizados que representaban un universo por **descubrir**¹⁴, y prometían darle una entidad propia a la emergente danza escénica brasileira. Simultáneamente, esas acciones constituían intentos de sujetar –a través de la indagación constante de una “estilización” o “sublimación de lo irracional”, como sugería Gilberto Freyre (1947)– un movimiento corporal que de otro modo resultaba “primitivo” y/o “descontrolado” y por lo tanto, no sintetizaba el “espíritu nacional” de una danza que no podía renunciar a su impronta europeísta, en pos de procurar “autoctonía”. En este sentido, **conocer** fue una operación política que permitió representar e inventar a esos grupos subalternizados en un momento clave en la definición de lo nacional.

En las décadas de 1940 y 1950 fue estructurándose un repertorio folclórico nacional que distinguió a Brasil de otras naciones latinoamericanas, algo similar a lo sucedido en otros países del continente. Paralelamente, las posibilidades de intervención de bailarines negros en el ámbito de la danza escénica carioca¹⁵, tuvieron condiciones reales de expresión, en consonancia con la formalización de un movimiento negro en Brasil, que los organizaba políticamente en torno a acciones contra la discriminación racial. La danza escénica, académica y profesional en Brasil, se fue abriendo paulatinamente a la incorporación de bailarines negros, así como a otros públicos y escenarios. Esto acrecentó las posibilidades de que ellos mismos, ya dentro del campo de la danza, fueran quienes cuestionaran los estereotipos vigentes sobre prácticas y corporalidades negras en la formación de una danza escénica brasileira. Así como proyectaran nuevos modos de representar su pertenencia al proyecto nacional a partir de la producción de una “danza negra” o “afro” relativamente despegada de las tradiciones de la danza académica occidental¹⁶.

Entre 1960 y 1970 Bahía simboliza la “cuna de la cultura negra brasileira”, por lo que gran parte de la producción y búsqueda de una danza afro pasa a desarrollarse en esta región. Si Río de Janeiro –y la producción de una “nación mestiza”– fue el referente de la aparición de la temática afro en la danza escénica profesional; hacia la segunda mitad del siglo XX Bahía ocupó un lugar central en el proceso de reafrikanización” cultural de sectores populares, lo cual produjo nuevas formas de identidad negra, sobre todo entre grupos de jóvenes (PINHO, 2003).

¹⁴ Aludo sobre todo en la connotación de este término en relación con el mito del tropicalismo en tanto modo dominante de representaciones sobre el otro en Brasil, como bien analizó Lins Ribeiro (2002).

¹⁵ Aquí marco el contraste respecto a los desarrollos iniciales de la danza afro en Rio de Janeiro, protagonizados fundamentalmente por artistas europeos y norteamericanos, y algunos brasileiros, blancos.

¹⁶ No afirmo que la danza afro en Brasil no adopte elementos de la danza académica occidental en sus diferentes periodos (clásico, moderno, contemporáneo) sino que, aun cuando incluye estos elementos, lo hace en función de producir una expresión que visibilice las tradiciones estéticas afrobrasileras.

Es material para seguir indagando las conexiones que estableció la emergente danza escénica profesional brasileira con la producción dancística europea primero, y luego con la norteamericana. Y como, a su vez, este campo fue trabando nexos con el universo religioso afrobrasileño, de manera más o menos explícita, a lo largo de varias décadas. Estas conexiones múltiples podrían caracterizarse al menos en dos grandes etapas. Una primera en la cual se va conformando la danza escénica-profesional en Brasil, en un momento de transición de la danza en Europa, entre el ballet clásico y la ruptura que proponía la danza moderna. Esas primeras incorporaciones que hace la danza escénica-profesional de temáticas y prácticas corporales negras (e indígenas) se produce en la primera mitad del siglo XX y se relaciona a varios factores: la necesidad de conformar una danza de carácter nacional, la atracción que el ideario de la danza moderna expresaba por las culturas “otras”; sumado a una búsqueda espiritual y expresiva basada en la exploración de un movimiento corporal “liberado”, con respecto al clásico, que fomentaba reconectar al hombre con la naturaleza para así “alcanzar a Dios” (TAMBUTTI, 2013). Este periodo es especialmente interesante para continuar indagando en el papel que la danza afro pudo haber tenido (y probablemente tiene) en la difusión de las religiones de *orixás* entre sectores de clase media secularizados e ilustrados, sobre todo en otros contextos nacionales. Desde la década de 1950 se presentaron en Argentina –más precisamente en Buenos Aires–, grupos folclóricos brasileiros que mostraban escenas y simbologías propias de las religiones afrobrasileras en espacios artísticos. Recién en 1980, de la mano de trabajadores culturales afrobrasileros migrantes, las danzas de los *orixás* comienzan a ser ejecutadas, de forma sostenida hasta la actualidad, como práctica artística. Estos procesos permiten considerar la difusión de la simbología de los *orixás* en ámbitos artísticos como una forma altamente estetizada y ritualizada de espiritualidad difundida entre sectores de clase media, afectada por el ideario de la Nueva Era (BROGUET, 2014).

Una segunda etapa sería la que se abre hacia la segunda mitad del siglo XX en la cual activistas negros con distintos tipos de vinculación con bailarines afronorteamericanos comienzan a producir una danza afro que inaugura en Brasil una estética propiamente negra para la escena artística. Es interesante como la aparición de la *black dance* en Estados Unidos fue un elemento clave en la legitimación de una danza afrobrasileña. Lo cual se vincula asimismo con el papel que la antropología como ciencia tuvo en la legitimidad de las indagaciones que hicieron diferentes referentes de la danza (brasileña y estadounidense) en las *performances* culturales de

distintos grupos subalternizados, y exotizados, al interior de los propios países. Pero también en prolongados viajes etnográficos a África y el Caribe, financiados, por ejemplo, por la Fundación Guggenheim, como los realizados por Katherine Dunham. De aquí surgen posibles análisis sobre el lugar subalterno que las prácticas culturales afrobrasileras ocuparon –y quizás ocupan– en la formulación de planes de estudios de escuelas de danza oficiales en Brasil, a pesar de tener un lugar central en la actividad cotidiana, y por lo tanto en los cuerpos, de buena parte de su estudiantado. Es de notar que muchas de las veces que las prácticas culturales afrobrasileras lograron introducirse y legitimarse en el ámbito institucional fue en parte por el respaldo que bailarines extranjeros –nuevamente, afronorteamericanos–, le dieron a las mismas, como sucedió en distintos momentos con Katherine Dunham y Clyde Morgan. En este sentido no se puede dejar de reparar las formas sutiles en que la danza escénica-profesional en Brasil sigue marginando o bien negando el lugar que ciertas corporalidades marcadas racial y étnicamente, como las africanas y afrodescendientes, tuvieron en su conformación. La división entre “la” danza y “las” danzas folclóricas es persistente y contribuye a un proceso de (des)jerarquización que tiende a colocar en el polo menos favorable a las tradiciones performáticas afrobrasileras.

Finalmente retomo interrogantes ya planteados en otro trabajo (BROGUET, 2014) en torno a cómo estas trayectorias continúan condicionando las formas en que la danza afro es apropiada y resignificada en otros contextos nacionales y por nuevos sectores sociales. Más arriba describí los lazos que el ideario de la danza moderna europea y norteamericana, imbuido de una tradición esotérica europea y orientalista, entabló con los primeros pasos de una danza escénica profesional brasilera. Lo cual colaboró en la incorporación de prácticas corporales afrobrasileras, sobre todo las vinculadas al ámbito religioso. También advertí que quienes protagonizaron estas primeras transposiciones en la primera mitad del siglo XX en Brasil usualmente fueron mujeres, bailarinas extranjeras y brasileras, socialmente blancas, pertenecientes a sectores ilustrados, de clases medias y/o altas. Grupos sociales similares han sido quienes desde 1980 comenzaron a ejecutar las danzas de *orixás* como práctica artística en Argentina. Por lo cual sería interesante continuar indagando, sin perder de vista las particularidades pero tampoco las correspondencias, en una cierta experiencia de clase de la religiosidad. A su vez, si en Brasil la narrativa nacional dominante fue la del mestizaje, lo cual supuso la incorporación simbólica de ítems culturales de grupos históricamente subalternizados, la de Argentina se fundó, a expensas de la invisibilización de ciertas minorías étnicas, como la

indígena y la afroargentina, en la construcción de un país “blanco, europeo y católico”. Entonces: ¿De qué maneras estas danzas permiten hoy a sectores de clases medias, ilustradas y secularizadas, introducirse a experiencias que se contraponen a un modo de representación hegemónico de lo argentino? Y si esto es así: ¿Hasta qué punto esas experiencias, mediadas por estereotipos raciales en torno a “lo negro”, les permiten, a estos mismos sectores, situar en el contexto argentino la pregunta por las complejas significaciones locales “lo negro”? En esa dirección espero continuar indagando.

Referencias

BROGUET, Julia. **Saberes incorporados- Apropiações y resignificações de las danzas religiosas de orixás en un ámbito artístico**, pp. 206. Tesis de Licenciatura en Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2012.

BROGUET, Julia. Influencias new age en la apropiación de la cosmología de orixás: Experiencias artísticas de clases medias rosarinas. En: **Apóstatas y religiosos**. Estudios antropológicos. Renold, Juan Mauricio (Compilador), Rosario: Editorial Laborde, 2014, pp.169-196.

CARVALHO, José. J. As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza. **Série antropologia** 381, Brasília, 2005.

FERRAZ, Fernando. **O fazer saber das danças afro**, pp.291, Tesis de maestría, UNESP, San Pablo, 2012.

FRY, Peter. **Para Inglês ver**, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**. Tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GONZÁLEZ ZAMBRANO, Catalina. Raza y movimiento negro en Brasil en la primera mitad del siglo XX **Reflexión Política**, vol. 16, núm. 3, 2014, pp. 80-92

GUIMARAES, Antonio y MACEDO, Marcio. Diário Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940, **Dados: Revista de Ciências Sociais**, v.51, n.1, 2008, pp.143-182.

LINS RIBEIRO, Gustavo. Tropicalismo e europeísmo: Modos de representar o Brasil e a Argentina. En: Frigerio, A. y L. Ribeiro, G (eds) **Argentinos e Brasileiros: Encontros, imagens, estereótipos**. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 237-264.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências**. Tesis de Maestría, pp. 82, UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

MAILHE, Alejandra. **Janos bifrontes**. Paradojas en la percepción del mundo negro en el ensayismo brasileño, 1930-1950. En: VII Jornadas de Investigación en Filosofía, La Plata, Argentina, 2008.

- MEYER, Sandra. **Modernidade e nacionalismo nas danças solo:** O bailado de Eros Volusia e a performance de Luiz de Abreu. En: Seminario Internacional Fazendo Genero, Santa Catarina, Brasil, 2010.
- MENEZES, Eufrazia. **Religião e espetáculo:** análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé. Tesis de Doctorado, pp. 229, USP, San Pablo, 2005.
- MONTEIRO, Mariana. **Dança Afro:** uma dança moderna brasileira, 2005. Disponible en: <<http://www.cachuera.org.br>> Acceso em: 6 agost. 2012.
- MOTTA, Margarida. Odundê. **As origens da resistência negra na escola de dança da Universidade Federal da Bahia,** Salvador, Tesis de Maestría, pp. 99, UFBA, Bahia, 2009.
- OLIVEIRA, Nadir. **Ago alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978, pp. 224, Tesis de Maestria, UFBA, Bahia, 2006.
- PAIXÃO, Paulo. **Por uma política cidadã do corpo:** a função comunicativa do nacionalismo na dança do Brasil, pp. 163, Tesis de Doctorado, PUC, San Pablo, 2012.
- PINHO, Osmundo. **O mundo negro:** socio-antropologia da reafricanização em Salvador, Tesis de Doctorado, UNICAMP, Campinas, 2003.
- PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, nº 46, 2000, pp. 52-65.
- SANSONE, Livio. **Da África ao afro:** uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX, 2002. Disponible en: <<http://www.clacso.org.ar/biblioteca>> Acceso el: 16 mar. 2015.
- SILVA da, Vagner y LODY, Raul. Joãozinho da Goméia, o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé. En: Silva, V. G. da (org.) **Caminhos da alma**, San Pablo: Ed. Summus/Selo Negro, 2002.
- VASALLO, Simone. Capoeiras e intelectuais: a construo coletiva da capoeira "autêntica", **Estudos Históricos**, nº 32, Rio de Janeiro, 2003, p. 106-124.
- RODRIGUEZ, Manuela. Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana. En: Citro, S. y Aschieri, P. (comps) **Cuerpos en movimientos**, Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012.
- SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas.** México: Fondo de Cultura Económico, 2002.

TAMBUTTI, Susana. El cuerpo como un medio de redención. **Territorio teatral** n° 10, 2013.
Disponível em: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n10.html> Acesso em: 12 en. 2015

ZENICOLA, Denise. **Eros Volúcia**: A performance da dança brasileira- Um estudo iniciado. En:
III Encontro Anual do Instituto Hemisférico, Lima, Peru, 2002.



Recebido em 06/12/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017

DA CONDIÇÃO HUMANA AO PERFORMER ALQUÍMICO
conversações teatrais da performance alquimia

DE LA CONDICIÓN HUMANA AL PERFORMER ALQUÍMICO
conversaciones teatrales de la performance alchemy

THE HUMAN CONDITION TO PERFORMER ALCHEMICAL
theatrical performance talks of alchemy

Nayara Lopes Botelho¹

Resumo

O presente artigo é o terceiro capítulo do meu texto monográfico que se destinou a pesquisar e montar uma performance ritualística com base na mitologia do Caipora e de alguns modos corporais do arquétipo dominante da região sul do estado do Tocantins, o caipira, que é o principal grupo que repete as oralidades desta mitologia. Desse modo, a performance Alquimia, de formato híbrido, discute a relação do ser humano, os animais e a natureza na contemporaneidade.

Palavras-chave: hibridismo, ritual, teatro.

Resumen

Este artículo es el tercer capítulo de mi texto monográfico que estaba destinado a la investigación y poner juntos una actuación ritual basado en la mitología de Caipora y algunos modos de cuerpo del arquetipo dominante de la región sur del estado de Tocantins, cateto, que es la principal grupo repite la oralidad de esta mitologia. De este modo el performance Alquimia, formato híbrido, se analiza la relación de los seres humanos, los animales y la naturaleza en la actualidad.

Palabras clave: la hibridación, el ritual, el teatro.

Abstract

This article is the third chapter of my monographic text that was intended to research and put together a ritualistic performance based on the mythology of Caipora and some body modes of the dominant archetype of the southern state of Tocantins region, hick, which is the main group repeats the orality of this mythology. In this way, the Alchemy performance, of a hybrid format, discusses the relationship of human beings, animals and nature in the contemporary world.

Keywords: hybridity, ritual, theater.

¹ Técnica em Arte Dramática pelo IFTO (2012), licenciada em Artes Cênicas (2016) pela mesma instituição. Mestranda no programa de Comunicação e Sociedade na UFT, orientada pelo Dr. André Dermachi. Atriz e performer, colaboradora no curso de Filosofia e Cinema, na instituição UNIRG, desde 2013. Pesquisa em andamento sobre a cultura tocantinense e a performatividade dos corpos sociais. Contato: nayaralopesbotelho@gmail.com.

Este texto é o terceiro capítulo do trabalho monográfico intitulado “A PERFORMANCE ALQUIMIA: Conversações intercambiáveis entre Teatro, Antropologia e Filosofia” apresentado no Instituto Federal do Tocantins, que pesquisou a montagem de uma performance híbrida e a relacionou a certas mitologias e arquétipos que compõem a identidade cultural do sul do Tocantins. Utilizando-se da mitologia do Caipora², a performance tem como eixo principal de discussão e ação o desgastado relacionamento entre o ser humano e a natureza, assim como a falta de sensibilidade do mesmo no tratamento dos animais.

Diante de tantos casos de violência, que por serem recorrentes acabam se destinando ao local do esquecimento e do sem-rostro, a montagem desta performance foi um grito em direção ao despertar da condição humana e o seu inglorioso futuro. Portanto, ao entender que o artista, segundo Cohen (2007, p. 87), “é antes de mais nada um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo, mas não conseguem materializar em discurso ou obra, a montagem e a apresentação da performance teve como principal intuito a sensibilização e a reflexão do caminho que a humanidade está a trilhar.

Por isso, muitas vezes, durante a escrita do trabalho ficava me perguntando como seria se Cohen tivesse um encontro com o pai da performance, Artaud. Talvez eles conversariam sobre o papel do artista ou talvez o assunto debatido seria o papel da arte na atualidade. Independentemente do que ou do como seria esse encontro, uma coisa podemos apreender de todo o pensamento desses autores e artistas: que a arte é vida.

Por conseguinte, a imaterialidade que ambos trabalham, seja ela de qualquer natureza, propõe que seja colocada em cena exatamente o que Artaud diz quando fala do teatro alquímico em sua principal obra: é necessário “fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado” (ARTAUD, 2006, p. 54), de modo que se reencontre a vida, essencial objeto do teatro.

Tudo aquilo que me atravessa, que me consome, que não é possível decifrar com palavras ou similitudes, deve ser materializado no teatro, e isso é algo de propriedade do artista e papel do mesmo recontar a situação do tempo espaço em que se está inserido. Por assim dizer e acreditar,

² O mito do caipora é um mito regional que diz que há no mato um ser animalesco muito parecido com um índio que possui cabelos por todo o corpo, vive montado em um caítitu grande. Sua missão é cuidar dos animais do mato, não permitindo que os caçadores os atinjam. O mito também diz que o Caipora se agrada quando os caçadores lhe deixam fumo, o que faz com que os mesmos obtenham boa sorte em suas caçadas. Quando contrariada Caipora pode se tornar agressiva com os caçadores.

segue-se o pensamento de Artaud quando o mesmo diz: “E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida.” (ARTAUD, 2006, p. 5)



Foto tirada durante as filmagens do curta Alquimia. Por Manuel Ataíde.

Alquimia é um processo, está apenas em uma fase inicial de mais pura experimentação. Assim como os grandes alquimistas faziam diversos experimentos químicos para tentar chegar ao ouro puro e ao elixir da vida, essa obra também está na mesma posição.

Sua temática essencial, ou como chama ARTAUD (2006), “o drama essencial da obra”, é a questão ambiental em que os seres humanos hoje estão imersos, sua forma grotesca e brutal de relacionamento com os animais e com os recursos disponíveis. Esse drama é tratado inicialmente como o grito de revolta e de assombro de Caipora, o pai do mato, mito bastante conhecido e fundacional na região nortense.

[...] se colocarmos a questão das origens e da razão de ser [...] do teatro, encontraremos de um lado, e metafisicamente, a materialização ou antes a exteriorização de uma espécie de drama essencial que conteria de um modo simultaneamente múltiplo e único os princípios essenciais de todo drama, já orientados e divididos, não o suficiente para perderem sua natureza de princípios, mas o suficiente para conterem de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas, infinitas perspectivas de conflitos. (ARTAUD, 2006, p. 52)

A identificação com tudo o que é trabalhado nesta performance não se dá apenas pelo fato de serem mitos que escutei desde a infância, mas com um valor que em meu seio familiar íntimo me foi passado de forma muito sensível: o apreço e o cuidado que devemos ter com os animais. Esse é o meu drama essencial. É aquilo que, há 22 anos, nunca deixou de ser extremamente sensível a mim e ao meu núcleo familiar. Aquilo que, assim como o teatro, não há uma explicação para existir, pois simplesmente existe!

Essa sensibilidade é o que sempre me traz à vida, me faz de fato sentir o quão sensível e frágil é a zona emocional humana. O intuito principal desta performance foi proporcionar uma rede de intenções emocionais e *sígnicas*³ ao público para a sua sensibilização e, até mais do que isso, sua cura por eventuais *kátharsis*⁴. É proporcionar a experiência de, nem que seja por um instante, penetrar a dimensão imaterial de sua existência, ou seja, a quebra do homem cartesiano, a dicotomia entre alma e espírito, como disse MERLEAU-PONTY (1999, p. 253): “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. É fazer a recepção teatral mergulhar na imensidão das ações e sua rede de sentidos e implicações. É uma tentativa de dar forma a um montante de sentimentos e intensidades que, consciente ou inconscientemente, está dentro de cada um de nós. A degradação ambiental é um tema comum a todos, pois é algo que está enraizado não somente em nossa cultura nacional como também em nossa vida cotidiana.

³ O signo, objeto de estudo da semiótica, meio pelo qual toda informação é trabalhada, “é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto.” (SANTAELLA, 2005, p. 90). Portanto, ele é o responsável por representar ou até mesmo substituir qualquer coisa no lugar de outra coisa. O signo nunca consegue representar seu objeto de forma total, o mesmo vai até uma certa capacidade de entendimento, a apenas um certo nível de modo representativo que nunca chega a sua totalidade. O signo usa de sua capacidade elucidativa para representar algo a alguém, assim quando dirige-se a uma determinada pessoa “cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PIERCE, 2012, p. 46).

⁴ O termo provém do grego “*kátharsis*” e é utilizado para designar o estado de libertação psíquica que o ser humano pode vivenciar. Para Aristóteles, o teatro tinha a capacidade de libertação, pois quando se via as paixões representadas, conseguia se libertar delas. Essa purgação ou purificação tinha o nome de *catarse*, que era provocada no público durante e após a representação de uma tragédia grega. A *catarse* era o estado de purificação da alma experimentada pela plateia através das diversas emoções transmitidas no drama. Disponível em <http://www.significados.com.br/catarse/> acesso em 31/01/2016.



Foto tirada durante as filmagens do curta Alquimia. Por Manuel Ataíde.

Desse modo, toda a rede de intenções, intensidades e conflitos está ancorada em uma forma teatral que não segue a antiga estrutura aristotélica presente no livro “A poética”, de Aristóteles (2010). Busca-se em *Alquimia* uma linguagem teatral pertencente aos *afectos*, linguagem essa que “circula na sensibilidade” (ARTAUD, 2006, p. 103) e que, o mais importante, possa “antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 101). Portanto, algo que nos seja comum, que seja capaz de dialogar com todos no mesmo nível emocional.

O texto oral da performance foi concebido como um veículo de significação. Quando o corpo e suas extensões não forem suficientes para emitir mensagem, a fala existirá. Assim como Artaud (2006), penso que o teatro pode sim ter falas, vozes e palavras, mas não pode se sujeitar a elas, assim como sempre se tem submetido o teatro textocentrista. Uma ideia é trabalhada para seus diversos fins, sou fascinada no retorno ao ato original que Artaud sempre evocou, a sua essência principal, aquilo que foi deixado de ser trabalhado por inúmeros motivos.

Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. (ARTAUD, 2006, p. 102)

Artaud não era adepto da vertente realista do teatro, mas acreditava na realidade emocional, ou seja, tornar tudo verdadeiro, não com fins de estética, de cenário, mas sim de vivência, de experiência, de retorno às origens. Dessa forma, estamos falando do teatro da crueldade, teoria que diz que o teatro é muito mais do que o texto nele contido, dos gestos, da voz. Ele é, antes de tudo, vida, excitante e exaltada. E tudo na vida é crueldade, pois se rompe com muitas coisas o tempo inteiro para se sobreviver.

Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. [...] A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. (ARTAUD, 2006, p. 96; 118)

A crueldade não se alicerça em ações ou imagens fortes compostas de sangue ou dor humana, mas sim de “assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época” (ARTAUD, 2006, p. 143). Aquilo que seja obrigatoriamente comum a todos e que todos sejam capazes de sentir. Por isso, a realidade que se discute é uma realidade que “contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p. 97). Então, reportar tudo ao mundo onírico também não é errôneo, mas as sensações devem ser fiéis à verdade de forma absoluta.

Colocando, portanto, a sensibilidade sob uma ótica mais explícita e original possível, iremos ressignificar esse homem contido, totalmente racional, ou como diria Artaud, que a sociedade fabricou, o homem psicológico. Evoca-se, então, o homem emotivo, ou homem total para Artaud, através do toque na sua estrutura íntima e recalçada, naquele lugar que se nunca antes o mesmo adentrou irá adentrar para de fato sentir, naquele lugar “de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. (ARTAUD, 2006, p. 95)

Quando analisamos a estrutura do teatro da crueldade com a estrutura aristotélica, notamos que a disposição das três unidades de ação (tempo, lugar e ação) já está de certa forma obsoletas. Já não há a obrigatoriedade dos meios, modos e objetos como antes se dava. A ação que está em voga, nessa tendência, é o corpo como linguagem e som. O objeto é uma forma de extensão corporal. Não há normas estruturais a serem seguidas. A única que é irrevogável é a imaterialidade espiritual, a metafísica da carne humana como afirmação do “ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006, p. 7).

As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras. Mas o espaço atoador de imagens, repleto de sons, também fala, se soubermos de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas de silêncio e imobilidade. (ARTAUD, 2006, p. 98)

Um ponto crucial para a performance Alquimia, a partir da ruptura com um teatro que foi sacralizado em uma estrutura textocêntrica, é a tensão com que foi pensada para que houvesse uma boa articulação do mito fundacional e todos os signos presentes. A tensão dramática é aquele elemento que une uma coisa na outra para que haja um efetivo diálogo dos corpos ou forças/intensidades envolvidas. Desse modo, a tensão, na visão dramática, “é um “fenômeno estrutural que liga entre si os episódios da fábula e, principalmente, cada um deles, ao final da peça”. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 19)

Tensão é uma dinâmica que articula a comunicação e interação conflituosa entre corpos e forças. Surge como diferença quantitativa e qualitativa de potencial entre corpos, forças e formas concretas ou abstratas. Os corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram o estado dos corpos. [...] Tensão é a entrelinha, o elo invisível, atmosfera, energia subentendida entre gestos, sons, silêncios, ideias, imagens, palavras, objetos, pessoas. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 52)

Assim, tendo seu início na vontade de tensão que o artista/performer iniciou através do seu desejo em deprender as intensidades e técnicas cabíveis, tensão é o desejo em viver e acurar todas as possibilidades de interpretação que o drama essencial escolhido proporciona. Portanto, surge da:

[...] vontade de conflito e de diferença, é a base do eterno originar, ou seja, da potência criativa do performer. Vontade de tensão significa vontade de contato e a afirmação do potencial transformador decorrente do contato. Procura-se a tensão com a convicção de que a quantidade da tensão é que determinam a qualidade de todos os gestos e ações, todas as emoções, todos os fatos e experiências. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 54)

Assim sendo, posso dizer que é a busca pelo aprimoramento, é a certeza de que o que está fazendo é o seu devir, a sua transcendência e a forma de contradizer e reprochar o mundo. Tensão sempre está situada em um lugar que não é possível encontrar, pois está no ent(r)e, assim

como diz os criadores da Taanteatro Companhia⁵, BAIOCCHI; PANNEK (2007), e que tem sido fonte de inspiração e estudo coreográfico.

Em vista disso, como a tensão “gera, sustenta e exprime o conflito, não o soluciona” (BAIOCCHI, 2007, p. 63), ela se instala no ent(r)e que é tudo o que acontece *no* e *ao* corpo, a sua relação entre dois corpos, sejam objetos ou pessoas, em suma acampa na constituição de intensidades de um corpo para a Taanteatro Companhia.

O entre existe não somente entre um corpo e outro, mas também no interior do corpo, em seu processo constitutivo, e nesse sentido a natureza paradoxal do corpo é corporal e incorporeal ao mesmo tempo. Não existem somente meios entre corpos, mas o próprio corpo é também um meio habitado por meios. (BAIOCCHI, 2007, p. 56)

Faço aqui uma ressalva de grande relevância que encontrei nesse processo de estudo. Sempre pensei que meu corpo não seria capaz de encontrar e exprimir uma rede de intensidades ou simplesmente ent(r)es que sempre desejei, devido a sua forma ou falta de preparo. Tem-se sempre em mente que, para ser performer/atriz, deve-se ter um corpo musculoso, flexível e sempre capaz de responder aquilo que o diretor pede. É imposto que para isso não basta só ter a fé cênica, mas preparações físicas baseadas em grandes esforços, assim como que os pedidos do diretor será algo extremamente dificultoso.

Não se pretende aqui desfazer dos inúmeros trabalhos de preparação de corpo e elenco presentes na atualidade, mesmo porque, a própria Taanteatro Companhia possui técnicas e métodos de preparação de ator extremamente importantes. Entretanto, foi com a mesma que descobri que todo corpo pode sofrer devir, todo corpo possui intensidades, todo corpo é um processo.

Como disse anteriormente, sempre me foi dito que o corpo deve estar pronto para poder trabalhar, mas aprendi posteriormente que o corpo é um processo, assim como qualquer trabalho que se dá início. O corpo se transforma, se descobre a partir do momento em que um acontecimento se dá. Logo, “acontecimentos são incorporais e resultam das misturas dos corpos. O acontecimento é sempre dois ao mesmo tempo, não sendo nem um nem outro, mas seu resultado comum”. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 58)

⁵ Taanteatro Companhia é um grupo brasileiro de atores, performers e bailarinos dirigidos por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, que possui seus próprios métodos de trabalho como rito de passagem, ent(r)e, mandala de energia corporal, entre outros.

Assim como Artaud e a Taanteatro Companhia discordam desses “tipos fechados” de fazer teatral, consegui por fim aceitar e entender que meu corpo não deixará de ter um grande potencial, mesmo não tendo acesso ao treinamento corporal de atores que possuem anos de experiência, que ele não deixará de cumprir seu papel de comunicação cênica que tanto se almeja, ou simplesmente não conseguirá nada realizar em cena devido à sua forma. Visto que, se tenho vontade de tensão, consciência e uma preparação que outrora julgava ser arcaica e insuficiente, terei tensão, pois estabelecerei relação com outro corpo, seja material ou imaterial.

Aparentemente fixos e idênticos a si próprios, os corpos participam de uma ininterrupta mudança material, de intensidade e de significações, mesmo que não nos apercebamos disso. O corpo em tensão pentamuscular não tem limite, extensão nem identidade definidos ou definitivos. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 67)

Desfrutando disso, desenvolvi uma ação cênica que, devido à tensão que é engendrada, houve conflito que, no caso de Alquimia, é a própria ação e as relações humanas com o meio ambiente e com tudo aquilo que possui vida além de si mesmo, sempre com o enfoque da crueldade, inspirando-se no teatro e na ideia de peste de Artaud. Assim colocando, o teatro como fator de cura pelo reconhecimento daqueles que o assistem, reconhecimento que tira da ignorância e leva até o conhecimento e consciência (ARISTÓTELES, 2010).

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. [...] O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. [...] Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; [...] convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 2006, p. 28)

Futuramente, tenho a intenção de que esse experimento se estruture em um espetáculo coreográfico, para que assim possa circular por outros olhares, o que irá permitir novas intensões a se engendrarem na coreografia das cenas. Do mesmo modo, que seja inserido pequenos textos para reforçar o objetivo de atingir o âmago transcendental humano, puxar as verdades escondidas e finalmente conseguir despertar nervos e coração, e assim promover, dessa forma, uma reconciliação com o universo. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007)

Inicialmente, Alquimia surge como um embrião, que estando em fase de gestação ainda, está se definindo para assim encontrar sua forma. Então, enquanto performance Alquimia, terá um caráter isolado, independente e experimental, assim trabalhando uma determinada ritualidade indígena que não terá determinismo de nenhuma tribo específica. Seus objetos cumprirão a função de extensão corporal, assim compondo a cena ritualística inserindo, quando necessário, a atmosfera mística e mítica que o próprio mito de caipora contém.

Em vista disso, entende-se por performance uma ação dramática ou simplesmente uma forma teatral que não segue as estruturas aristotélicas, que aconteça em um determinado local e em um determinado momento. Sua ação, ao vivo, “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” (COHEN, 2007, p. 66).

Na visão de Schechner (2003), a performance é qualquer ação humana, individual ou coletiva, que tenha uma função e relação que seja explorável, que tem uma característica principal: a restauração de um comportamento. Esse comportamento não é esporádico, mas sim realizável mais de uma vez, algo que pode ser “aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado” (p. 35). Desta forma, realça um diálogo narrativo ou personificado, com seres ou forças transcendentais. (p. 32)

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance [...] significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos [...]. Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados são comportamentos vivos [...] podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir. Eles têm uma vida própria. A verdade ou fonte que originou o comportamento pode ser desconhecida, perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade, ou fonte, está sendo honrada e reconhecida. O modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição. Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus. (SCHECHNER, 2003, p. 29; 33)

Devido a seu caráter sígnico, a performance tem uma natureza de constantes rompimentos, é aquilo que me atravessa, que não permite que eu permaneça quieta ou inexpressiva. Assim, Cohen (2007, p. 66) diz que “muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo”. Cohen entende a performance

como uma codificação de sensações e temas diversos, sempre com um olhar diferenciado do que comumente se olhava. É um olhar relutante de formação de realidades.

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade – uma realidade que não pertence ao cotidiano. Essa busca é uma busca ascética talvez, a do encontro do artista, criador, com o primeiro criador. (COHEN, 2007, p. 62)

A performance é uma constante busca de elevação individual, não há necessariamente a construção de um personagem, mas sim um performer, e há muito mais de pessoa do que de ator nisso, segundo Baiocchi e Pannek (2007, p. 205, notas): “O performer é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador”. Assim sendo, Alquimia é uma tentativa de materializar aquilo que me agride, me enoja diante do tema animais e meio ambiente e, ao mesmo tempo, imaterializar toda essa agressão.

Jung, em seu livro *A natureza da Psique*, disse que a consciência é “um órgão de orientação em um mundo de fatos exteriores e interiores. Antes de tudo ela consta que algo existe” (JUNG, 2007, p.32). Desse modo, ele a entende como sensação, onde ocorrem as ideias, os pensamentos, ou como ele mesmo diz, as percepções. Assim, há na consciência outra capacidade, a interpretação, que é o entendimento, onde se processa e se constrói o plano de imanência, há a assimilação. O que dá início a uma outra possibilidade. O sentimento, coloca o sujeito e o objeto em tão estreita relação, que o sujeito deve escolher entre a aceitação e a recusa. (JUNG, 2007)

O que permite que entendamos a obra de arte como uma forma conhecimento, visto que a mesma nos permite pensar, agir e também sentir. Pessoalmente acredito que esse é o maior objetivo do teatro, antes de tudo: sentir. Um espetáculo cênico deve ter os princípios de compreensão para que haja a recepção teatral por parte do público, mas assim como Artaud desejava alcançar, o teatro deve antes de tudo transpassar os sentimentos dos espectadores.

Se o teatro é realidade ou ilusão, se deve ser compreensível ou não, se foi belo ou o contrário, isso é uma discussão para futuros estudos. Neste momento, apenas é fundamental entender que, além de uma manifestação cultural, uma forma de conhecimento, o teatro é umas das formas mais elevadas de se chegar a emoção humana através do próprio homem.

O ser humano, com todos os seus conflitos e crueldades, necessita de um devir que o faça transcender o nível material e esquizofrênico da atual sociedade. Por isso, não deve rejeitar nada, assim como Jung disse, o sentimento permite a sua aceitação ou a recusa, deve-se agregar toda a história, a cultural, os mitos, as experiências e as reterritorializações disponíveis.

Alquimia seguiu esse princípio, usando a própria performer como signo para chegar ao interpretante (o público), o objeto (o drama essencial) escolhido para essa obra: o impacto do ser humano na natureza. Com isso, a performance, além de ser um caminho escolhido para futuras linhas de pesquisa em hibridismo, performance e corporeidade, ela foi de modo geral, uma “busca de desenvolvimento pessoal [...]” (COHEN, 2007, p. 110). Alquimia encontrou no teatro híbrido (que no caso, foi composto pela dança, música e artes visuais) a constante e frenética “busca de afirmação do dançarino como indivíduo, mas também como corpo coletivo [...]”. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 40)



Foto tirada pela espectadora Cleide Rodrigues durante a performance no IFTO.

A vontade de criar, quando se encontra com o ato criativo, gera o simples realizar, que antes de tudo é arte, assim, permitindo que o “artista” sempre se refaça, se recrie, se descubra e se desvele dentro de sua existência no teatro. Baiocchi e Pannek (2007, p. 33) dizem que “A analogia entre vida e necessidade [...] e o fato de destinar seu teatro ao devir necessário implica a afirmação desse devir e a tentativa de colocar-se em sintonia com ele”. O que, sem dúvida alguma, é a formação do artista, a busca por territórios desconhecidos de sua realidade.

A ritualização

No processo de estudos e reflexões da performance Alquimia, ficou nítida que sua característica mais marcante é a ritualização. O ritual empregado em Alquimia não é de caráter formalizado e específico de uma tribo ou manifestação cultural específica. Preferiu-se que a ritualização seguisse outros princípios norteadores que não se estruturasse em uma determinada etnia indígena.

Foi decidido que a melhor forma de trazer o ritual para a performance seria através da testemunha ocular e do próprio caráter mítico e místico que a atriz-performer iria desempenhar. Comumente, se tem a ideia de que teatro ritual é aquele que abandona todas as formas convencionais de texto para aderir às formas animais e primitivas dos primeiros homens da humanidade, característica essa que Grotowski também se atentou e percebeu em seus trabalhos, que quando se traz para a encenação o ritual, surgem equívocos sérios como gerar a espontaneidade no público, o que acarreta “a espontaneidade desordenada, histérica, semelhante ao rolar no chão, às convulsões, ao caos [...]” (GROTOWSKI, 2007, p. 127)

Desse modo, preferiu-se experimentar uma outra forma de ritual, onde a espontaneidade seja a conjugação primária de um fenômeno teatral ordenado entre a ação teatral e a presença do público, onde o ator-performer deixa de ser *duo* e se torna *um* através da sua encenação, o seu desvelamento se mostra com a atuação que transcende o instante presente e se funde a sua existência espiritual, sua essência, ou seja, o desencadeamento da ação total que, para Grotowski, é o estopim do ritual:

[...] talvez quando abandonamos a ideia do teatro ritual, recuperamos esse teatro. [...] em desacordo com vocês mesmos, estão diante de um fenômeno que tira origem da terra, dos sentidos, do instinto, das fontes, até mesmo das reações das gerações passadas, mas é ao mesmo tempo iluminado, consciente, controlado e individual. Esse fenômeno humano, o ator que está diante de vocês, ultrapassou o estado da própria cisão. Não se trata mais de atuar, eis porque é um ato [...]. (GROTOWSKI, 2007, p. 134)

Além disso, esse ritual que está expresso na performance apresenta as características que Cohen afirma, sendo a principal delas o avizinhamento com a mística, contendo também a “forma pela qual se dá a relação com o público e com o espaço” (GROTOWSKI, 2007, p. 84), onde a sua configuração permite que o público se mova “tanto para observar quanto para se “defender” dos avanços da “criatura” e a “situação de imprevisto”.



Foto tirada por uma espectadora durante a performance

Grotowski percebeu que ritual não é colocar os espectadores na mesma ação do espetáculo, que isso além de poder gerar problemas no desenvolvimento da ação do ritual, pode gerar até mesmo uma carga energética mal administrada pelo público provocando a histeria. Então, o mesmo afirma que o público não pode sair de seu estado consciente, sendo o tempo inteiro uma testemunha daquele instante. Sobre isso, também afirma Cohen que a comunhão entre espectador e a ação teatral, deve ser mantida pelo “evento da performance [que] acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu” (COHEN, 2007, p. 98).

A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. [...] A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece, do início ao fim, e guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela [...] – ou seja, não esquecer, não esquecer custe o que custar. (GROTOWSKI, 2007, p. 122 e 123)

Destarte, a ritualização que Alquimia se configurou se estabelece na partitura corporal que a performer desempenhou, sendo assim mítica, correlacionada com as características antes apontadas por Cohen e Grotowski.

O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência [...]. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo do seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo[...]. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno [...] é o tempo presente. (GROTOWSKI, 2007, p. 131)

Vale ressaltar que o ritual que verdadeiramente se busca, na performance trabalhada, é que o drama essencial contido na obra ultrapasse as barreiras do cenário, do figurino e adereços e chegue ao corpo da performer. Desse modo, não será apresentado apenas um programa performático, mas antes de tudo um ritual humano “através do ato, não através da fé”. (GROTOWSKI, 2007, p. 135).

A musicalidade

Principais embasamentos, Lima (2006) e Schafer (1991), permitem pensar a musicalidade presente em Alquimia como uma performance musical. O interesse não se dá apenas na execução perfeita de todos os elementos utilizados, como a voz enquanto expressão animalesca e a percussão do pau de chuva e adereços contidos no figurino.

A interpretação musical presume uma ação executória que se reveste de um sentido hermenêutico, já a prática musical traz para si preocupações mais mecanicistas. A *performance musical*, no entanto, integra esses dois mundos, ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical. (LIMA, 2006, p. 13)

A performance na música é compreendida como “fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante” (LIMA, 2006, p. 15). Desse modo, não se permite de forma total a escusa das propriedades musicais, como harmonia entre outros, entretanto se dá uma maior atenção a interpretação da música e seu contexto, como por exemplo, a expressão e interpretação própria do executante.



Foto tirada por uma espectadora durante a performance

A performance que Alquimia acolheu parte inicialmente de uma paisagem sonora⁶ da mata, sem nenhuma interferência humana, apenas os seus sons cotidianos e característicos, sendo assim tipificado por um som fundamental⁷. Foram introduzidos sucessivamente sons de animais típicos do cerrado, interpretados pela própria performer, havendo, por fim, a recitação textual de sua própria autoria com a voz de sua personagem, Caipora.

Assim sendo, a performance possui toda uma característica regional, como diz Lima (2006, p. 20): “A performance pensada como a arte de interpretar exige um pesquisador mais afeto às questões da interpretação propriamente dita, com todos os seus questionamentos filosóficos, psicológicos, históricos e socioculturais.”

A musicalidade escolhida foi com atributos indígenas sem nenhuma distinção específica de etnia. Assim, a música “não é vista como um evento estético, e sim ritualístico, em que a fidelidade interpretativa não tem muito significado. A música aqui é criada e recriada no momento da execução e o público participa dessa criação.” (LIMA, 2006, p.48)

⁶ Segundo SCHAFER (1991, p. 214) é uma paisagem sonora é um conjunto de sons ouvidos num determinado lugar, ou seja, um ambiente sonoro.

⁷ Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. (SCHAFER, 2001)

A música passa a conter eventos sonoros, conforme Schafer (2001) enuncia que é o som que “possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (p.27). Á vista disso, a voz se torna uma extensão real de boa parte da imaterialidade contida na obra. Assim como Grotowski pensa a respeito, a mesma além de ter acepção particular, dispõe a função de um órgão e, para Artaud, a voz, além de órgão, possui e permite uma natureza instrumental à obra.

Artaud, segundo Roubine (1998), buscava uma energia sonora em seus espetáculos, energia essa trabalhada por Grotowski em seus atores. Este recusava todo tipo de interferência que excedesse a competência humana, natureza que vem de sua teoria do teatro pobre. Entretanto, Artaud não negava tais interferências, pelo contrário, se preocupava em elaborar uma intrincada musicalidade que proporcionasse uma atmosfera que alvejasse o público.

Desse modo, a performance foi iniciada e conduzida até o seu término por uma forma de passeio auditivo⁸, no qual o público chega e, além de apreciar a instalação ao redor e se imergir em toda aquela situação, é “acordado” pelos sons que são executados no local, proporcionando e tecendo naquele instante presente uma atmosfera teatral e experimental.

O hibridismo

A performance trilhou um caminho conceitual, histórico e cultural híbrido. Desse modo, a obra artística também é uma composição híbrida que permeia as mais diversas linguagens como a música, o teatro e as artes visuais, trabalhadas através de instalações e vídeo projeções, para chegar enfim, a sua rede de intensões pretendida.

Por último cabe lembrar, no tocante à concepção e atuação que é impossível falar-se de uma linguagem pura para a performance. Ela é híbrida, funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como uma releitura, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas – e às vezes antagônicas – propostas modernas de atuação. (COHEN, 2007, p.108)

Toda a identidade artística e conceitual elaborada integrou um pouco de cada coisa até formar uma nova identidade. É essa a marca principal de Alquimia. Assim como a própria

⁸ Um passeio auditivo é simplesmente um passeio concentrado na audição. (SCHAFER, 2001)

ciência alquímica, que mistura diversos elementos para chegar a algo novo, ou, como o próprio termo em latim diz, *sui generis*.



Momento inicial da performance, o público chegando e se deparando com o vídeo performance.
Foto tirada por Cleide Rodrigues.

Lógico que Alquimia não é ou foi a única performance que trabalhou o hibridismo. Entretanto, na formação artística da performer, foi algo marcante, único. Assim como diz Bártolo (2007, p. 192), “equivale a reconhecer que a identidade é intersubjectiva; equivale a reconhecer que a identidade é dada num plano de imanência”. Assim sendo, o plano de realidade que foi construído foi um plano híbrido que não descarta nada, que entende que tudo o que foi e está acontecendo integra seu âmago.

A eficiência do performer depende do interesse permanente em questionar seus códigos de atuação. O que desencadeia e estabelece um ato original, novo, é a vontade de tensão, mesmo sem intenção preestabelecida, mas rica em sensações que se formam no coração e na libido. (BAIOCCHI; PANNEK. 2007, p. 54)

A performance foi de fato um grande desafio que, por muitas vezes, me fez pensar a respeito do como gerar algo espontâneo, que não negasse a história tocantinense, assim como, os mitos e contos orais que permeiam a nossa imaginação. Desse modo, foi necessário desconstruir toda a estrutura social que molda o corpo, esquecer a estética corporal que está em voga, do mesmo modo como voltar a observar a anatomia dos animais regionais. Com isso, pude entender que não somente a obra de arte é híbrida, mas antes de tudo o corpo.

A herança dos bandeirantes, dos indígenas, dos animais, tecnologias presente na pós-modernidade, lixos e desgastes ambientais diversos, tudo foi uma fonte de reterritorialização corporal, que nega antes de tudo esse ser humano consciente e normativo que vivemos em nosso cotidiano.



Referências

- ARISTÓTELES; **Arte poética**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2010.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang; **Taanteatro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- BÁRTOLO, José. **Corpo e Sentido** – Estudos Intersemióticos. Livros LabCom. Covilhã, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. **A natureza da Psique**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- LIMA, Sonia Albano de (org.); **Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. RJ: Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. SP: Fundação Editora da UNESP; 1991.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. SP: Editora UNESP, 2001.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. n. 12, p. 25-50, Ano 11, 2003.

Recebido em 15/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017