

Rascunhos

V. 5, n. 1 jan. | jun. 2018
ISSN: 2358-3703

[Dossiê:]

58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO [VERSÃO BRASIL]

58 INDICIOS SOBRE EL CUERPO [VERSION BRASIL]



Caminhos da Pesquisa em artes Cênicas
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | ARTE | EDUFU



Equipe Editorial

Editor Chefe

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia

Editores

Dirce Helena Benevides de Carvalho, Universidade Federal de Uberlândia

Fernando Aleixo, Universidade Federal de Uberlândia

Mara Leal, Universidade Federal de Uberlândia

Mario Ferreira Piragibe, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial

Ana Carneiro, Universidade Federal de Uberlândia

Clara Angelica Contreras, Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Colômbia;
UFU/Brasil

Dirce Helena Benevides de Carvalho, Universidade Federal de Uberlândia

Jarbas Siqueira Ramos, Universidade Federal de Uberlândia

Narciso Telles, Universidade Federal de Uberlândia

Paulina Caon, 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 Sagasetta, 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

Diagramadores

Italo Gabriel, Universidade Federal de Uberlândia

Wellyngton Junio Amaral, Universidade Federal de Uberlândia

Ilustração e Design Capa

Rafael Michalichem

v.5 n.1 – Janeiro | Junho – 2018

ISSN: 2358-3703

Organização e curadoria do dossiê:

Adilson Florentino

Bruna Peres

Narciso Telles

[DOSSIÊ]

58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO

[VERSÃO BRASIL]

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU



SUMÁRIO

[Dossiê] **58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO [versão Brasil]**

APRESENTAÇÃO EM FRAGMENTOS

Adilson Florentino, Bruna Peres, Narciso Telles 4

A PERFORMANCE-ARTE EM CORPO – o desnudamento como experiência performativa

Adilson Florentino 8

DA EXPERIÊNCIA DE SER 58 CORPOS OU UM SÓ CORPO: memorial de 58 Indícios sobre o Corpo (versão Brasil)

Guilherme Conrado 22

MEUS BRAÇOS E PERNAS NÃO SÃO MAIS OS MESMOS

Fabiano Baraúna 35

COMUNIDADE NUA - relatos de uma vivência no processo criativo em residência artística da performance 58 indícios sobre o corpo [versão Brasil]

Letícia Pinheiro 44

58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO: A gema e a casca do ovo

Maria do Socorro Marques 55

A COLETIVIDADE E A NUDEZ EM CENA

Tayse Guedes 66

INDÍCIOS DE UM PENSAMENTO EM CONSTRUÇÃO: 58 indícios sobre o corpo e Quanté

Thiago Xavier 76

PELE E IMAGEM – superfícies e contextos

Lara Matos..... 87

POR UM OFÍCIO INDISCIPLINAR - Entrevista com Emilio García Wehbi

Eduardo Gasperín 107

CORPO CÉLULA: a nudez como linguagem

Rubia Bernardes Nascimento 118

SALA DE ENSAIOS

ARTAUD: entre o sagrado e o maldito

Carlos Araque Osório 129

IMPROVISACÃO EM DANÇA: 3 perspectivas em diálogo

Ester França 148

ÀS VEZES NÃO HÁ OUTRA PALAVRA: A noção de Universo na cena de Emílio Garcia Wehbi

Rafael Machado Michalichem..... 168



APRESENTAÇÃO [EM FRAGMENTOS]

Narciso Telles
Bruna Bellinazzi
Emilio Garcia Wehbi

Os estudos deste Dossiê, assim como esta apresentação, são um traçado de fragmentos que procuram refletir e narrar uma experiência em comum: a Ação '58 Índícios Sobre o Corpo [versão Brasil] realizada em Uberlândia (MG) em outubro de 2016.

[1] Emilio Garcia Wehbi, trechos de apresentação do livro COMMUNITAS de Emilio García Wehbi y Nora Lezano. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2015. [tradução Narciso Telles]

O corpo é o campo de batalha onde todas as guerras foram travadas. Aquelas de alguns corpos contra outros, por razões de raça, sexo, cultura, mercado e do corpo consigo mesmo, pelos mesmos motivos. Foucault - entre muitos outros - ensina-nos que o corpo é um mapa político no qual as relações de poder operam direta ou indiretamente sobre ele, mas sempre com a vontade de discipliná-lo, regulá-lo, reprimi-lo.

As armas para subjugar o corpo têm sido tantas ao longo da história que seria exaustivo mencionar, mas basta pensar nas estratégias que, por exemplo, as religiões - todas sem exceção - costumavam dominar os homens através da palavra, para entender que o corpo é um território a ser invadido, conquistado e colonizado com a missão de impor noções de cultura (bom gosto, estética, mercado, etc.) e assim transformá-lo em um espaço estranho à sua própria subjetividade. De alguma forma, nosso corpo não deve pertencer a nós, e somos invadidos - como em uma ficção científica ou filme de terror - pelos usurpadores de corpos que, em nome da moralidade ou beleza ou saúde ou economia, estão esboçando nela uma política de dominação.

Finalmente, acabamos odiando nosso próprio corpo e procuramos modificá-lo por meio de intervenções externas, como operações estéticas absurdas, dietas cruéis ou roupas delirantes que, na forma de espartilhos contemporâneos, modelam nosso cérebro, nossa liberdade e nosso desejo. Mas também deve-se dizer que, ao longo dos séculos XX e XXI, as artes da cena foram e continuam sendo um dos espaços potentes de resistência contra essa submissão e dominação do corpo.

"58 Indícios Sobre o Corpo", ação em que, tomando o texto homônimo de Jean Luc-Nancy, 58 performers durante três horas, desnudam-se e apresentam este aforismo-filosófico enquanto um a um marcam com argila seu corpo, suas cicatrizes, compondo uma coreografia cíclica que narra metafóricamente o curso poético de seu corpo e de sua história pessoal. Tudo ao som do madrigal de Jordi Savall. Com essa Ação, entendemos que só seremos livres quando nos reconhecemos no espelho da alteridade e da diferença.

[2] Bruna Bellinazzi

Em 58 Indícios Sobre o Corpo [versão Brasil] eu carregava dentro de mim outro corpo, gerava em meu ventre outro ser vivo, que assim como eu, dançava nu, em plenitude, dentro do seu mar: líquido amniótico.

Para mim a sensação não poderia ser melhor... Colocar-me diante de outros olhos, em total liberdade de vestes e exibir minha lua cheia, barriga, em movimento.

Em toda minha vida, a melhor fase que vivenciei de aceitação e adoração ao meu corpo, foi durante a gestação. Me sentia diferente, plena, poderosa, segura, apaixonada, feliz e todos esses sentimentos se fizeram presentes ao performar os 58 indícios.

Diante de todos os outros corpos, todos em movimento, sentia o bebê se movendo dentro de mim e contrariando minhas expectativas, eu só conseguia

pensar nele. Que experiência a sua, meu filho, o que será que está se passando aí do lado de dentro?

Dentro, fora, oposição ou semelhança? O indício 54 diz que a pele é “toda voltada para fora e ao mesmo tempo envelope do dentro, do saco cheio de borborigmos e mofo.” Essa ambiguidade entre o dentro e o fora é pautada pela pele que está, para mim, no âmago da questão pois a experiência da performance tratou dos campos sensoriais e sensíveis e a pele é um dos nossos principais receptáculos sensoriais.

Não obstante, o indício que escolhi para dizer tratava de colocar em reflexão as questões da pele: “A verdade é a pele. Ela está na pele, ela faz pele: autêntica extensão exposta.” A pele, nosso maior órgão, é autêntica ela é a nossa maior verdade e expõe as marcas, do fora e do dentro. “A pele toca e se faz tocar” ela é o espaço das sensações, do arrepio, do encontro. “A pele acaricia e afaga, se machuca, se corta, se arranha. É irritável e excitável. Toma sol, frio e calor, o vento a chuva.”

Tomada pelos significados e sensações do indício 54, durante a performance, eu pensava no bebê a se mover dentro de mim, em sua pele e na minha pele, na relação entre todas essas peles e na dicotomia que se estabelecia ali, no ato, pois os performers não tocavam-se durante a ação.

Embebida de todas essas sensações e pensamentos, externalizava então a minha sequência de movimentos que a essa altura já estava toda modificada, tamanha a contaminação que sofrera durante todo o processo.

A performance então, para mim, tocou na pele e a fez movimento.

O meu movimento, o movimento dos outros, o movimento de dentro, o movimento de fora, o movimento da ação, o movimento do público, o movimento do som, o movimento das falas, o movimento dos indícios. Muito mais que 58 corpos, muito mais que 58 indícios, muito mais que 58 movimentos.

[3] Narciso Telles

Continuando a perseguir a(s) forma(s) de registro das experiências cênicas efêmeras e irrepetíveis esse Dossiê é, ao mesmo tempo, a [im]possibilidade de rememorar o acontecimento artístico tal qual, mas também a perspectiva de [re]corporar pela escrita a experiência artística dos participantes na abertura de um campo reflexivo com e a partir da Ação '58 Indícios Sobre o Corpo [versão Brasil].

A proposta da realização desta Ação em Uberlândia foi gestada e produzida pelo Coletivo Teatro da Margem (Narciso, Nádia, Adriana e Marcella) movidos pela necessidade de criar um lugar de diálogo da produção cênica uberlandense com as práticas artísticas mais híbridas e contemporâneas. Assim buscamos juntos aos Projetos 'O artista cênico em desalinho' que coordeno na UFU e DINTER UFU-UNIRIO financiados respectivamente pelo CNPq e CAPES o aporte necessário e o apoio institucional do Instituto de Artes, dos Cursos de Teatro e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

Os escritos desse Dossiê realizados em sua maioria por performers participantes da Ação e espectadores, são resultantes da disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU, ministrada pelos professores doutores Adilson Florentino (PPGAC-UNIRIO) e Bruna Bellinazzi com a participação de Narciso Telles e Emílio Garcia Wehbi.

Além do dossiê temático, esse número da Rascunhos apresenta em sua Sala de Ensaio outros artigos que versam sobre temas e modos de existência das Artes da Cena em seus mais variados enfoques e matrizes. Uma boa leitura!



A PERFORMANCE-ARTE EM CORPO¹ o desnudamento como experiência performativa

LA PERFORMANCE-ARTE EN EL CUERPO la experiencia performativa desnuda

THE PERFORMANCE-ART IN BODY denudation as performative experience

*Adilson Florentino*²

RESUMO

A proposta apresentada neste texto-ensaio consiste numa breve reflexão em torno do espetáculo performativo intitulado “58 indícios sobre o corpo”, dirigido pelo diretor teatral argentino Emilio García Wehbi durante a sua residência no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, em outubro de 2016. O título dessa performance refere-se ao texto homônimo do filósofo Jean-Luc Nancy, professor emérito da Universidade de Estrasburgo, na França. Os *insights* reflexivos e estéticos realizados por mim são frutos do diálogo estabelecido entre a poética performativa de Emilio Wehbi e o pensamento anti-cartesiano sobre o corpo traçado no fragmento cartográfico de Jean-Luc Nancy, tendo como eixo fronteiro a ação performativa em questão.

PALAVRAS-CHAVE: performance, corpo, desnudamento.

RESUMEN

La propuesta presentada en este texto-ensayo consiste en una breve reflexión sobre el espectáculo performativo titulado “58 indicios sobre o corpo”, dirigida por el director de teatro argentino Emilio García Wehbi durante su residencia en el Instituto de las Artes de la Universidad Federal de Uberlândia, en octubre 2016. El título de esta performance se refiere al texto homónimo del filósofo Jean-Luc Nancy, profesor emérito de la Universidad de Estrasburgo, Francia. Los insights reflectantes y estéticos hechos por mí son el resultado del diálogo entre la poética performativa de Emilio Wehbi y el pensamiento anticartesiano sobre el cuerpo

¹ Texto resultante de estágio pós-doutoral realizado no PPGAC-UFU.

² Doutor em Teatro e Professor Titular da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

trazada en el fragmento cartográfico de Jean-Luc Nancy, en la frontera de la acción performativa en cuestión.

PALABRAS CLAVE: performance, cuerpo, desnuda.

ABSTRACT

The proposal presented in this text-essay is a brief reflection on the performative spectacle entitled "58 clues about the body", directed by the Argentine theater director Emilio García Wehbi during his residency at the Institute of Arts of the Federal University of Uberlândia in October 2016. The title of this performance refers to the homonymous text of the philosopher Jean-Luc Nancy, professor emeritus of the University of Strasbourg, France. The reflexive and aesthetic insights made by me are the result of the dialogue established between the performative poetics of Emilio Wehbi and the anti-Cartesian thinking about the body traced in the cartographic fragment of Jean-Luc Nancy, with the performative action in question as the frontier axis.

KEYWORDS: performance, body-art, performative-art.

* * *

... o homem é essencialmente nu, ou seja, despido e exposto... E dizer que é exposto não significa dizer somente que é frágil e vulnerável, mas que a sua exposição, seu modo de se expor a descoberto, expor-se ao perigo, aventurar-se, lançar-se ao acaso, arriscar-se, é constitutivo do seu ser.
Jean-Luc Nancy (2015, p.13)

A performance intitulada “58 indícios sobre o corpo”, dirigida pelo encenador argentino Emilio García Wehbi, como parte de sua residência artística no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, no mês de outubro de 2016, é a culminância da disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura, ministrada no Mestrado de Artes Cênicas da UFU em três módulos. O primeiro módulo foi coordenado por mim e tratou de uma discussão assim denominada: “Perspectivas emergentes para a construção do conhecimento das artes da cena: epistemologias e saberes em trânsito”. O segundo módulo gravitou em torno da temática do corpo como produção de conhecimento. Já o terceiro módulo, como síntese da relação pensamento-corpo, culminou com a experiência da performance em questão.

No cerne da experiência da performance “58 indícios sobre o corpo” (versão Brasil), sob a rigorosa direção teatral de Emilio Webhi, atravessada pelo texto homônimo de Jean-Luc Nancy, se tece o indiciamento da proximidade entre corpo e pensamento. Na cumplicidade dessa relação, há a captura de um registro que revela o instante no qual ambos se tocam, se confundem e se interpelam. É na sutileza dessa relação que há de ser problematizado o encontro entre Webhi e Nancy, entre o *performer* e o filósofo, entre a arte da performance e a filosofia contemporânea. No encontro aqui anunciado há um ponto de interseção, de entrecruzamento, que ao mesmo tempo atrai e distrai o movimento pendular de oscilação dos sentidos partilhados da desconstrução.

Nas malhas teóricas de Derrida (2009, 2015), seguidas por Nancy, a desconstrução funciona como uma estratégia de decomposição da metafísica ocidental, de modo a constituir uma difícil operação que abarca uma espécie de fora/dentro desse pensamento hegemônico. Desse ponto de vista, o conceito de desconstrução estabelece a articulação entre dois eixos impossíveis, a saber, o de estar completamente dentro ou plenamente fora.

Na qualidade de sujeito espectador da performance “58 indícios sobre o corpo”, experimentei alguns *insights* reflexivos e estéticos, os quais passo a partilhar neste texto-ensaio. Como participei desde o seu processo de ensaio até a sua apresentação, eu experimentei a difícil operação de estar simultaneamente fora/dentro do processo de construção da performance, compreendida como desconstrução/desmontagem do estatuto canônico da cena. Na diferença entre performance e teatro reside uma interessante problemática que põe em debate a questão da estética do acontecimento, de forma a efetivar uma ruptura com o conceito de subjetividade e de representação (GÓMEZ-PEÑA, 2005).

Nesse sentido, a performance emerge como uma prática artística voltada para a desmontagem da representação concebida como imagem, destacando o corpo um dos seus principais dispositivos. O corpo na performance constitui um dispositivo que rompe com a noção de espetacularidade vinculada à idéia tradicional de

teatralidade. Nessa ruptura, há a reinvenção de um novo conceito de teatralidade conectado às noções contemporâneas da arte performativa.

Uma das tarefas da performance diz respeito à dissolução da narrativa dramática para ampliar a percepção do tempo como experiência de duração. Na performance, o corpo é exposto como duração; a duração é a resistência do corpo à sua própria materialidade. Na performance, o corpo torna-se ele mesmo uma narrativa. Quando Derrida faz a análise do Teatro da Crueldade de Artaud, ele também situa o corpo como escritura e o performativo como sendo o agora da escritura do presente (NASCIMENTO, 2001).

Na performance, o corpo pode ser compreendido como dispositivo estético, como linguagem e como tema da arte contemporânea. Todavia, o campo das teorias sociais precede a discussão sobre a temática do corpo, tomando-o como objeto a partir do pressuposto de que é nele que o ser humano se encarna e se materializa como ser social. No entanto, o estudo do corpo continua sendo uma das grandes lacunas da história. A história tradicional parece estar desprovida de corpo ao tratar da figura humana numa dimensão iconográfica e despojada de sua carne.

O pensamento contemporâneo parece estar reivindicando uma nova atitude nos modos de representação do corpo no campo das artes, mais especialmente no campo da performance. Em consonância com as reflexões de Foucault (1999), o corpo não deve ser entendido como um elemento material e passivo, mas sim como uma plataforma estética e uma zona na qual se inscrevem comportamentos sexuais e sociais diversos.

Assim sendo, a performance “58 indícios sobre o corpo” constitui uma experiência artística na qual o que está em jogo é a perspectiva política do corpo na medida em os gestos construídos pelos *performers* estão inscritos social e historicamente. Na performance em questão, cabe a cada *performer* desnudar-se completamente diante do público, pronunciar o fragmento do texto de Nancy, colocar um pouco de argila sobre o corpo e construir um movimento corporal representativo de sua história de vida.

A performance aqui analisada trata de 58 indícios sobre o corpo, 58 artistas *performers*, 58 fragmentos de texto ditos individualmente e 58 movimentos corporais em ação. Todo esse acontecimento cênico está acompanhado por uma música e tem a duração de cento e vinte minutos, aproximadamente. A performance ocorre numa grande sala de atuação cênica do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Por tratar-se de uma sala quadrilonga, quatro microfones estão dispostos em cada lado. A quadratura da cena me permite pensar na efemeridade da própria performance, pois, do ponto de vista geométrico, o quadrado, diferentemente do círculo, visa à igualdade entre os seus lados, pontas e arestas, exercendo um valor finito de modo efêmero.

A performance começa com a entrada do *performer* de número 1 que toma a sua posição diante de um dos quatro microfones existentes. Parado em frente ao microfone e sob o som de uma música cuja rítmica melódica demarca a duração das suas principais ações, ele inicia o seu processo de desnudamento. Completamente nu, o *performer* pronuncia o número do seu indício, profere o fragmento de texto correspondente ao número do seu indício e logo em seguida, dispõe a sua roupa e os seus calçados na linha demarcatória de um dos lados da quadratura da cena. Neste instante, entra o performer de número 2 que procede às mesmas ações realizadas pelo *performer* anterior.

A foto seguinte ilustra a posição do microfone diante do qual o *performer* inicia o processo de desnudamento e profere o fragmento do texto de Nancy.



Imagem 1: Espaço cênico da ação ‘58 Indícios sobre o corpo’. Sala de Encenação (LIE), UFU. Foto: Rubia Bernasci.

Na foto abaixo, o momento no qual o *performer* retira os sapatos.



Imagem 2: Momento da ação '58 Indícios sobre o corpo'. Sala de Encenação (LIE), UFU. Foto: Rubia Bernasci.

No entanto, o conjunto da ação performativa acima descrita ainda está longe de se completar. Após dispor da sua roupa e dos calçados no lado apropriado da quadratura da cena, o *performer* coloca sobre o seu corpo uma certa quantidade de argila cujo efeito parece fazer alterar a sua imagem. Posteriormente, ele se posiciona num certo ponto e dá início à sua movimentação corporal particular e individualizada que deve demonstrar e refletir uma marca distintiva de sua história de vida pessoal. Cada *performer* desenha no espaço o seu próprio gesto que às vezes está acompanhado de um murmúrio, um pequeno grito, uma risada, um suspiro, uma palma, entre outros efeitos sonoros.

Na qualidade de artistas *performers*, toda a movimentação corporal aqui realizada está configurada de modo significativo a expressar certos sentimentos, emoções e pensamentos cujo objetivo é a busca da interação dialógica com o espectador. Cada *performer* traz na suas costas, sob a forma de uma pintura, o número de seu indício. A cada cinco entradas dos performers, há um deslocamento

no espaço feito pelos *performers* que entraram anteriormente, de modo a permitir que o espectador possa assistir a dinâmica de movimentos operada por cada um daqueles artistas.

Já a foto abaixo, registra um momento de preparação no qual o *performer* está com o número do seu indício pintado nas costas.



Imagem 3: Marca do indício sobre o corpo. Performer Fabiano Baraúna. Acervo Fabiano Baraúna.

Paradoxalmente, a movimentação constante dos *performers* no interior do quadrado de lados finitos se dá de modo circular e no sentido anti-horário. Essa constante movimentação circular me remete à clássica problemática entre o círculo e o quadrado. O círculo por não ser contíguo possui na sua absoluta simetria o requisito da perfeição rumo ao infinito. E o plano da performance “58 indícios sobre

o corpo” parece querer resolver, ou pelo menos aprofundar, a relação corpo-mundo a partir da problemática quadratura do círculo.

Na impossibilidade de o quadrado vir a ser um círculo reside uma complexa equação assim como a da angústia da existência do corpo no mundo. O corpo poderia ser representado pela quadratura e o mundo pelo círculo. Pode-se observar como os planetas e os astros são circulares enquanto o corpo é finito e perecível. Por que o texto faz alusão aos indícios sobre o corpo? Como está escrito no indício 43, “Porque o corpo escapa, nunca está bem seguro, deixa-se suspeitar, mas não identificar... Só dispomos de indicações, traços, pegadas, vestígios”. (NANCY, 2013).

Com essas palavras, além de outras também existentes na escritura do texto de Nancy, eu pressuponho uma posição radical, a saber, o corpo é uma ilusão; o corpo é criado, mas não se sustenta para sempre assim como o quadrado. Em contraposição, a natureza que cria os corpos está permanentemente realizando um movimento elíptico, espiralar, curvo e oval assim como o círculo.

No projeto filosófico de Nancy, a existência do ser se tece no movimento de uma finitude infinita; o sujeito é encarado como transitividade e sempre aberto a ser o que é a cada instante da sua existência; o sujeito é o próprio movimento; ele é uma abertura em processo.

Logo abaixo, um detalhe da movimentação corporal dos *performers* durante a apresentação.



Imagem 4: Ação ‘58 Indícios sobre o corpo’. Sala de Encenação (LIE), UFU. Foto: Rubia Bernasci.

Me parece que o trabalho artístico de Emilio Wehbi foi o de fazer com que os diferentes corpos dos *performers* em ação protagonizassem uma espécie de retomada à natureza que os criou pela estratégia da nudez. O desnudamento na performance-arte pode representar uma verdadeira revolução dos corpos, isto é, uma transformação no sentido da experiência humana no mundo.

Para Nancy (2015), a experiência do desnudamento constitui uma experiência de ser/estar com os outros num modo de exposição à partilha dos sentidos. Mas, também remete à expressão do heterogêneo, tornando-se o corpo do desejo, do entretocar-se e aberto às experiências proibitivas da sociedade. O corpo nu emerge desprovido de signos e de palavras. Neste sentido, o desnudamento distancia-se daquilo que se denomina mundo natural, na tentativa de demonstrar que por detrás da cultura não existe natureza.

Ainda sob os paramentos de Nancy (2015), a nudez não constitui um fim, mas um modo de abertura para uma sucessão indefinida de desnudamentos movidos pela força pulsante do desejo e do prazer.

Retomando a ação performativa em questão, torna-se relevante sublinhar a diversidade de corpos reunidos; há a inscrição de diversas sexualidades, cores, tamanhos, idades e até mesmo um corpo grávido. Essa heterogeneidade de corpos em ação reúne estudantes de graduação, mestrado e doutorado, professores universitários e artistas locais e internacionais da Argentina e Colômbia.

O emprego dos termos diversidade e heterogeneidade acerca dos corpos acena no sentido de compreendê-los como construção sócio-histórica e estão constituídos por práticas sociais atravessadas por certas relações de força, como as relações poder-saber. Nos escritos de Foucault (1989), eu depreendo que as relações de força implicam permanentemente relações de poder que estão penetradas nos corpos. A partir deste desiderato foucaultiano, eu parto do pressuposto de que não há relação de poder sem a constituição relativa de um campo de saber e vice-versa.

Isto significa dizer que só existe um exercício de poder sobre o corpo por causa da existência dos saberes que a partir dos efeitos de verdade produzem os efeitos de

poder. O corpo há de constituir a materialidade sobre a qual o poder é inserido pela intervenção do saber.

Com a abertura de um novo campo de estudos sobre a comunicação não verbal gesta-se uma outra compreensão sobre o corpo, na medida em que ele passa a ser visto como uma estrutura lingüística que fala, revelando uma série de informações que até então o sujeito guardava em segredo.

Do ponto de vista da lógica social do consumo, criticada por Baudrillard (1975), o corpo se apresenta com um leque de objetos de consumo e sob a égide do signo da liberação sexual. Por se tratar de uma lógica de consumo de signos, Baudrillard põe em relevo o fato de o corpo estar sendo entendido como um objeto que necessita de cuidados. Isto significa dizer que, seguindo a perspectiva de Baudrillard, o corpo funciona segundo as normas da economia política do signo para que o sujeito possa tomar a si mesmo como objeto de manipulação da sociedade de consumo.

Se, anteriormente na trama histórica, o corpo estava envolvido pela alma, na concepção apresentada por Baudrillard, atualmente na sociedade de produção e consumo, o corpo está envolvido pela pele como um signo de prestígio e de referência. O corpo passa a ser representado como uma forma de capital e de fetiche. Ampliam-se os regimes de autocuidado com o corpo que passa a ser o epicentro de uma vasta produção em torno do exercício físico, das dietas alimentares, das cirurgias plásticas entre outras práticas sociais. Deste modo, forma-se uma espetacular tendência que passa a fixar o corpo como parte de um sujeito aberto a mudanças e transformações.

Todavia, é a contrapelo dessas construções discursivas sobre o corpo que o trabalho de direção teatral de Emilo Wehbi se situa. Na presente performance, a nudez torna-se um potente pretexto para a reflexão crítica sobre a cena, de modo a evadir-se do exibicionismo espetacular da sociedade de consumo. Não há um desfile de corpos nus intencionando vender um produto, mas sobretudo, há um desfile de diferentes modos de pensar a arte e a condição existencial.

A nudez que aqui se constitui está dotada de sentidos, sendo, por isso, comunicativa e dialógica. E qual é o conteúdo de sua mensagem? Pela sua própria

dimensão polimorfa e polissêmica, a performance ao tomar corpo, toma-o em sua condição desnuda para reinventar uma polifonia de sentidos a multiplicar-se no espaço-tempo-devir da relação arte-vida.

Nos limites do meu olhar como espectador-participante, o que está inscrito em “58 indícios sobre o corpo” é a nudez performativa, a nudez dos sentidos, a nudez de corpos plurais. A exibição dos corpos em estado de presença. Nancy traz para esse debate a noção de *corpus* pela análise da dimensão simbólica daquilo que é corporal compreendida como signo performativo. A poética dos movimentos dos artistas-performers neste instante visa criar signos.

Sobre a questão da nudez, Nancy (2015) revela o seguinte:

“A nudez seria o nome do fora de si enquanto ex-pressão de si, ímpeto de si para fora de si, lá onde nenhum “ser-si mesmo” poderia reconduzir a uma identidade a pulsão, a pressão, o elã, esse onde nada subsiste e tudo sobrevém” (p. 7).

Prosseguindo na sua ousada reflexão, Nancy nos revela a seguinte consideração sobre o corpo:

“Um corpo não “é” no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito “é” – posto, delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo” (p. 8).

Uma dimensão relevante que merece destaque é a constatação de que a ação performativa produz várias transformações no espaço. A performance “58 indícios sobre o corpo” não possui um único ponto de vista; os 58 *performers* alternam com os seus diferentes movimentos o ponto de vista que está sendo apresentado. As relações de espaço vão sendo profundamente alteradas pela ação de cada performer.

Embora o espaço da performance em cena pareça estático e fixo, ele se revela dinâmico e constituído de uma complexidade tecida por diferentes variáveis. Uma delas é a capacidade de cada *performer* que, com o seu movimento singular e coletivo, vai alterando o espaço no qual está circunscrito.

Quando o performer entra em cena, ele está devidamente vestido, contrapondo-se aos demais performers que estão completamente despidos. A foto

abaixo revela essa contradição de força entre os *performers* nus daquele que ainda está vestido.

Como pensa Nancy (2015), “corpo... o contorno onde começa e termina uma existência”.



Imagem 5: Ação ‘58 Indícios sobre o corpo’. Sala de Encenação (LIE), UFU. Foto: Rubia Bernasci.

Pode-se perceber pela foto acima, que o espaço ocupado pelos artistas se transforma no espaço do sensível, imbricado no domínio de uma interioridade que perpassa a porosidade dos corpos. Nesta tecitura, a performance torna-se tempo e travessia para que o artista no ato da sua performance possa espacializar. O espaço realiza-se na performance como espacialidade.

No momento em que os 58 artistas-performers finalizam o fragmento de Nancy, a música de Jordi Savall, compositor espanhol de origem catalã, parece de forma contagiante substituir a própria palavra. Cada artista-performer recolhe as suas vestes e as coloca no centro da cena; logo a seguir, retira-se lentamente deixando apenas à vista do espectador as vestimentas sem corpos.



Imagem 6: Momento final da ação '58 Indícios sobre o corpo'. Sala de Encenação (LIE), UFU. Foto: Rubia Bernasci.

A imagem revelada pela fotografia acima dá ênfase a um outro importante signo cênico, a iluminação. Neste instante, há somente em cena música, luz e roupas sem corpos. Todo esse desfecho parece anunciar não o final da performance, mas o nascimento de uma experiência efêmera.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “En defensa del arte del performance”. **Horizontes Antropológicos**, 24, Porto Alegre, pp. 199-226, 2005.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Niterói: Eduff, 2001.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



**DA EXPERIÊNCIA DE SER 58 CORPOS OU UM SÓ CORPO:
memorial de *58 Indícios sobre o Corpo (Versão Brasil)***

**DE LA EXPERIENCIA DE SER 58 CUERPOS O UN SOLO
CUERPO:
memorial de *58 Indicios sobre el Cuerpo (Versión Brasil)***

**THE EXPERIENCE OF BEING 58 BODIES OR ONLY ONE:
memorial of *58 Indicios sobre el Cuerpo (Brazil Version)***

Guilherme Conrado Pereira Ríspolli¹

RESUMO

Neste artigo procuro expurgar de forma desenfreada tudo aquilo que transpassou meu corpo durante a experiência enquanto *performer* dentro da obra *58 Indícios Sobre o Corpo (versão Brasil)*. O trabalho não tem como foco o aprofundamento em nenhuma questão específica. O principal é compartilhar com o leitor – por meio de metáforas, diálogos com alguns autores, inclusive com a própria obra base da performance –, tudo o que me atravessou na experiência cênica em questão.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, experiência, performance, 58 indícios sobre o corpo (versão Brasil).

RESUMEN

En este artículo busco desentrañar de una forma desenfrenada todo aquello que traspasó mi cuerpo durante la experiencia a la medida que fui *performer* en la obra *58 Indicios Sobre el Cuerpo (versión Brasil)*. El trabajo no tiene como foco el aprofundamiento en ninguna cuestión específica. Lo principal es compartir con el lector – por medio de metáforas, diálogos con algunos autores, inclusive con la propia obra a base de performance –, todo lo que me fue transferido en la experiencia escénica en cuestión.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, experiencia, performance, 58 indicios sobre el cuerpo (versión Brasil).

ABSTRACT

In this article I seek to expunge wildly everything that ran through my body while performing the literary work *58 Indicios Sobre el Cuerpo (Brazilian version)*. This work does not aim to deepen any specific matter. The main purpose is to share with the reader – by means of metaphors and dialogues with a few authors; including the performance of the book itself – everything that crossed and covered my scenic experience.

¹ Ator e Professor de Teatro. Universidade Federal de Uberlândia; Mestrando em Artes Cênicas (PPGAC); Linha: Poéticas e Linguagens da Cena. Orientador: Narciso Telles; Bolsista CAPES. E-mail: guigoconrado@yahoo.com.br.

KEYWORDS: body, experience, performance, 58 indícios sobre el cuerpo (Brazil version).

* * *

58 indivíduos: são 58 cabeças, 116 mãos, 116 pés, 1.160 dedos das mãos e dos pés, 696 pares de costelas, aproximadamente 11.948 ossos, cerca de 116 metros quadrados de pele que resultam numa média de 174 quilos ao todo, em torno de 290 milhões de pêlos, uma estimativa de 5.626 quilômetros de veias, artérias, e vasos capilares, uma média de 75, 4 quilos de cérebros e aproximadamente 1.450 bilhões de neurônios, mais de 12.760 bilhões de células, 10.440 litros de sangue filtrados, 696 respirações por minuto e perto de 4.350 batimentos cardíacos a cada 60 segundos. Identidades distintas que se unem para se transformar em uma terceira identidade. Primeira pessoa do singular e primeira pessoa do plural no mesmo espaço-tempo. Eu, nós. Identidades estas que, ao mesmo tempo, abdicam-se de as serem. A busca do heterogêneo pelo homogêneo. Decantação. A formação de corpos que resultam num único corpo. Uno. Unidade. Relação individual, com o espaço e com o outro. Um só corpo. Peças de um quebra cabeça, ou como sugere a própria obra, *corpus corporum*, uma coleção de coleções. Do micro ao macro. Construção. Um organismo vivo, latente, pulsante. Sintonia. Afetos. Afetações. A praga artaudiana. Fios que se interligam, e se alastram dessa conexão dos corpos em cena com os corpos *voyeurs*. Terceira pessoa do plural com a primeira pessoa. Nós, eles. São 58 corpos em cena ou, mais precisamente, 58 indícios. *58 Indícios Sobre o Corpo*.

O presente trabalho é um memorial – ou, talvez, caiba mais, uma descrição frenética das sensações vivenciadas por mim, enquanto *performer*, dentro do processo de *58 Indícios Sobre o Corpo*. Busco neste artigo uma tentativa pela escrita da transfiguração, aquela onde o corpo escreve por si só. Escreve com o sangue que por ele corre, passa pela linha do pensamento – que também é corpo –, no entanto

ultrapassa seu domínio. O corpo em um fluxo contínuo a expurgar as sensações advindas desta experiência.²

Contra a linguagem inerte, Artaud reivindica as marcas de uma *doença de estilo*: o texto deve carregar os traços de dilaceramento e angústia, estrias e nervuras, marcas de uma segunda, terceira, infinitas peles tatuadas tanto pela agulha que as penetra como pelo suor que escorre das vísceras e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos-vivos, acordando-os para a vida. Por outro lado, o corpo-escrita, enquanto tapeçaria e escariação, atesta a invenção de uma linguagem que faz emergir uma superfície desigual feita de rupturas e inchação e que indica uma produção textual marcada pelo sofrimento poético que vai além da dor cristã para se extasiar na alegria da criação e do gozo trágicos. (...) Nunca existe a alternativa: *escrever ou morrer*, mas *escrever e morrer*, escrever até a morte, escrever sua própria morte. (LINS, 2011, pp. 16-7, *grifos do autor*)

Em seguida, procurei recheiar esta escrita em diálogos com alguns autores que têm me atravessado no momento; inclusive, conversei com o próprio texto base do trabalho (mencionarei os indícios ao longo deste artigo), como uma espécie de citação, porém na intenção de arriscar ultrapassar a idéia do conceito propriamente dito – inserido no **CORPO** do texto propositalmente (em caixa alta, negrito e fonte reduzida), pois faz parte do todo. Na ocasião da performance, fui o indício 36. Minha identidade se esvaiu, dando lugar para o corpo 'puro e simplesmente' – que é anterior ao nome que lhe é empregado – e para a união dos outros 57 corpos-indícios, na construção de um só corpo. **O CORPO É NOSSO E NOS É PRÓPRIO NA EXATA MEDIDA QUE NÃO NOS PERTENCE E SE RETRAI NA INTIMIDADE DE NOSSO SER PRÓPRIO** (NANCY, 2015, p. 96).³

FIGURA I

Créditos:
Yuji Kodato



² Amparo-me na obra de Daniel Lins, *Antonin Artaud – O Artesão do Corpo sem Órgãos* (2011), para este processo no texto discursivo. O autor bebe em Artaud para erguer seus pensamentos.

³ Indício número 45.

A obra levantada pelo artista argentino Emilio García Whebi⁴, no ano de 2014, em Buenos Aires, veio para Uberlândia, interior de Minas Gerais – Brasil, no ano de 2016. Foram cerca de 58 artistas da cidade e demais regiões do país – e fora dele, sendo alguns da própria Argentina, outros da Colômbia e arredores –, que estiveram presentes na residência artística oferecida pelo artista supracitado em parceria com o Coletivo Teatro da Margem – grupo residente na cidade onde ocorreu a performance⁵. Aberta ao público nos dias 07 e 08 de Outubro do ano já mencionado, recebeu uma média de 200 pessoas. A obra performática tem embasamento em um texto do filósofo francês Jean-Luc Nancy (2015)⁶, onde ele nos trás uma visão poética sobre o corpo. Nancy nos apresenta, de uma maneira geral, uma reflexão acerca do corpo, do(s) nosso(s) corpo(s), em sua essência – do que ele é, ou não é. Tudo e/ou nada, e entre os extremos, desde o seu íntimo.

A ação está localizada no campo da performance – ou pelo menos é assim como foi dada pelo seu criador. A artista-docente Mara Lúcia Leal, que desenvolve há um tempo um trabalho dentro desta área – a *Performing Arts* (ou Artes Performáticas) – e apresenta um contexto de visões a respeito deste assunto, pode ajudar a entender um pouco melhor esse conceito. Dentro das perspectivas por ela apresentadas, acredito que é possível traçar um paralelo entre a obra performática em questão e a terminologia empregada à ela, quando Leal (2014) se apóia na definição dada por Diana Taylor (2003) para a construção do seu pensamento. Ela diz o seguinte:

⁴ Para conhecer mais o artista, acessar: < <http://emiliogarciawehbi.com.ar/bio/> >. Último acesso em: 03 de Fevereiro de 2017.

⁵ Fundado no ano de 2007, o Coletivo Teatro da Margem – CTM – formou-se com a proposta de investigar a criação através das possibilidades na cena contemporânea, cujo foco principal são as Artes Cênicas e Performáticas, a princípio utilizando-se dos *viewpoints*, de Anne Bogart, como metodologia prática. Dentre os trabalhos do grupo destacam-se a instalação *Korper Experiment* (2016), os espetáculos *A Saga no Sertão da Farinha Podre* (2013), *Potestad* (2012), *Objetos Sólidos* (2011), *Memorial de Silêncios e Margaridas* (2010), *Elas Num Tempo Irrompido* (2010), *Canoeiros da Alma* (2007), além das performances *Território 122 – Trajetória dos Afetos*, *Corpos que ficam*, *Das cadeiras e Lavação*.

⁶ A obra em questão intitula-se *58 Indícios Sobre o Corpo* presente na obra *Corpo, Fora* (2015) com tradução e organização de Márcia Sá Cavalcante Schuback.

(...) Para concluir essa questão terminológica ainda continuo com Taylor (2003, p.23), que prefere o uso do termo performance em detrimento de outros usados como sinônimos – teatralidade, espetáculo, ação e representação – porque performance inclui os significados desses termos, mas não se reduz a apenas um deles. (LEAL, 2014, p. 96).

É evidente que vivenciamos um período de hibridismo artístico, em que as linguagens artísticas se entrecruzam com maior frequência e dialogam entre si. Forma esta que tem tomado conta da arte do século XXI. Emílio se encontra neste caminho interdisciplinar, pois se denomina diretor teatral, *régisieur*⁷, *performer*, ator e artista visual.⁸

Em *58 Indícios Sobre o Corpo*, o espaço cênico forma o desenho de um quadrado (palco arena). Quatro bacias com as argilas nos cantos, e quatro microfones entre elas de frente ao público. Tudo geometricamente delimitado. A estrutura da performance é cíclica, sempre a se repetir. O mesmo tema musical – composição de Jordi Savall – é repetido 58 vezes, que indica a entrada de cada *performer*. À medida que cada corpo novo adentra a cena, este se posiciona de frente a um dos microfones, desnuda-se, e ao final da música diz o seu indício. As roupas deixadas de lado irão compor/seguir o desenho do quadrado, até que ele se feche ao final dos 58 indícios presentes. Buscar a argila e passar na(s) cicatriz(es). Segundo a concepção do diretor, essa(s) cicatriz(es) não estão exclusivamente relacionadas à acidentes, como quedas, ou cirurgias e outros, mas é válida a relação de cicatriz que cada um estabelece para si – "marcas de vida", para usar as palavras de Emílio. Durante o processo de criação, cada *performer* escolhe a sua cicatriz corporal; em seguida, por meio de um processo de condução com os próprios participantes da performance que estão mais familiarizados com processos criativos em dança, os integrantes descobrem movimentos relacionados à cicatriz em evidência, transformam-no, criando uma seqüência de movimentos a ser realizada durante

⁷ Palavra de origem francesa que significa regente, quem está no comando. Dentro do contexto das Artes Cênicas, pode ser entendido como a figura do diretor, encenador, coreógrafo.

⁸ Cabe lembrar que a performance tem seu início nas Artes Visuais com os *happenings*, depois os outros campos artísticos se apropriam dela, cada um à sua maneira

toda a performance. Os corpos já em cena se relacionam com cada novo indício, sempre a repetir essa partitura de movimentos quando a música volta a tocar. Ocupamos um espaço dentro deste quadrado. É esse o nosso habitat natural.

O trabalho conta com esse elemento, a argila, que sempre esteve muito presente na própria Artes Visuais. Porém, ela é resignificada no trabalho – sem necessariamente deixar de ser argila, penso eu, uma vez que ela está inserida de modo a ampliar a leitura da obra (por exemplo, a criação do homem pelo barro, o corpo moldado, o corpo (re)nascido, ou, simplesmente, o ponto de localização da cicatriz) –, e está atrelada ao(s) nosso(s) corpo(s) e à(s) nossa(s) cicatriz(es). As partituras de movimentações corporais, desenvolvidas pelos próprios *performers* – como explicitado anteriormente –, busca referência na dança contemporânea. Neste sentido, podemos criar um paralelo com uma das principais características da performance, que é esse interesse voltado para a arte corporal. A respeito deste hibridismo artístico que está em discussão – Teatro, Artes Visuais, Dança –, Silvia Fernandes irá falar de uma "crise de identidade" vivida nos dias de hoje. Assim escreve:

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade, e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de *experiências cênicas* com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante. (FERNANDES, 2011, p. 11, *grifo meu*).

O corpo do *performer* nesta experiência, nas próprias idéias de Emílio, vai de encontro ao pensamento do corpo no teatro pós-dramático proposto por Hans-Thies Lehmann. Um corpo vivo, recheado de intenções, impulsos, intensidades, pontos energéticos e fluxos: ele já *é/está*, por si só. Ocupa um espaço, que por sua vez ocupa de volta o corpo – uma via de mão dupla –, em um determinado momento, que é este do "aqui e agora". **CORPO CÓSMICO: MAIS E MAIS PERTO, MEU CORPO TOCA TUDO** (NANCY, 2015, p. 92).⁹ O instante presente. Um corpo presente. Segundo Lehmann,

⁹ Indício número 31.

(...) o corpo pós-dramático se caracteriza por sua presença, e não por algo como sua capacidade de significar, tornar-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda a semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico. Por isso, sua presença é sempre pausa de sentido. (LEHMANN, 2007, p. 337).

Estive presente – de corpo, alma e espírito – nesta performance, onde vivi a experiência de ser 58 corpos um só corpo, ou um só corpo que se fragmenta em 58 outros corpos, dentro de uma mesma relação espaço-temporal. Um corpo, meu corpo. **A QUEM REMETE ESSE “MEU”? E SE “MEU” MARCA UMA PROPRIEDADE, QUAL A SUA NATUREZA?** (NANCY, 2015, p. 93).¹⁰ Corpo, até então, de 24 anos, que carrega vivências e um histórico formativo. Ossos formados, mas sempre a sofrerem impactos. Sempre em movimento. O corpo nunca para. Mesmo em repouso, ele se move. O silêncio é música. Corpo-ritmo. Constantemente em mutação, o corpo afeta e é afetado, em uma espécie de contaminação, à maneira como coloca Artaud. **UM CORPO É EXTENSO. DE CADA LADO TOCA OUTROS CORPOS** (*idem*, p. 87).¹¹ Amplitude do íntimo. Pois, ao mesmo tempo que o corpo impõe limites, ele também deseja ultrapassá-los. Sujeito desejante, corpo desejante. Somos movidos a todo instante por desejos inconscientes, pois buscamos sempre a plenitude. Como diz Frei Betto, "sem desejo somos simples dejetos; nos demitimos da existência, ainda que prossigamos vivos" (BETTO, 2013, p. 51). Base de toda a estrutura psicofísica. O inconsciente humano precisa sempre procurar suprir uma falta, uma carência, seja de alguém ou de algo. E neste caso, o inconsciente é autônomo. Por isso, Sigmund Freud, médico austríaco e pai da psicanálise, diz que não somos donos da nossa própria morada. Dentro da lógica do inconsciente não existe ética ou moral, logo podemos ser tudo o que de “pior”¹² existe na humanidade. **O CORPO É VISÍVEL, A**

¹⁰ Indício número 33.

¹¹ Indício número 4.

¹² Apesar de não existir julgamento de valor no inconsciente, quando, dentro de um espaço compartilhado por outros seres humanos, a paixão que move o ser se torna ação, a presença do julgamento se faz presente. Em uma sociedade existem regras (culturalmente baseada na moral e nos bons costumes judaico-cristãos), e na relação entre os homens há o filtro da consciência.

ALMA NÃO (NANCY, 2015, p. 88).¹³ Novamente, o corpo em sua essência. Indivíduo, instinto, pulsões.



FIGURA 2

CRÉDITOS: Yuji Kodato

As descobertas freudianas são, ao mesmo tempo, libertadoras e um susto para o homem moderno. O psicanalista em questão nos leva a outro entendimento, definitivo para os dias de hoje, acerca do ser humano e seu modo de se comportar no mundo. A grande questão é: percebe-se, assim, que não somos somente a fachada de um outdoor (ou a ponta de um iceberg, para usufruir dos estudos freudianos), pois compartilhamos dos mesmos sentimentos – vividos de forma divergente por cada ser, a partir do contexto em que cada um se inserido –, ao mesmo tempo que não temos controle sobre eles (é possível controlar as ações perante esses sentimentos). **OS GERMES DOS ANCESTRAIS SEQUENCIADOS NAS CÉLULAS, E OS SAIS MINERAIS INGERIDOS, E OS MOLUSCOS ACARICIADOS, OS TOCOS DE MADEIRA QUEBRADOS E**

¹³ Indício número 9.

OS VERMES QUE SE FARTAM DELE, CADÁVER SOB A TERRA OU BEM A CHAMA QUE O INCINERA E A CINZA DELE DEDUZIDA E QUE O RESUME EM PÓ IMPALPÁVEL E AS PESSOAS, PLANTAS E ANIMAIS QUE CRUZA E MARGEIA E AS LENDAS DAS NUTRIDORAS DE OUTRORA E OS MONUMENTOS DESABADOS RECORBERTOS DE LÍQUENS E DAS ENORMES TURBINAS DE USINA QUE LHE FABRICAM AS LIGAS INAUDITAS DE ONDE ELE FARÁ AS PRÓTESES E OS FONEMAS RUDES OU CHIANTES CUJA LÍNGUA FAZ BARULHO FALANTE, E AS LEIS AGRAVADAS SOBRE AS ESTRELAS E OS DESEJOS SECRETOS DE ASSASSINO OU DE IMORTALIDADE (*idem*, p. 95).¹⁴

Complexidade do ser. Um verdadeiro poço onde não se vê o fundo, tamanha profundidade – "Cada ser humano é um abismo e a gente tem vertigens quando se debruça sobre um deles" (FONTA, 2010, p. 432).¹⁵

A(s) cavidade(s) corporal(is). Debruçar sobre nossos abismos, e nos (re)conhecer dentro deles. Enquanto *performer*, foi-me necessário este reencontro com a minha morada e ultrapassar a superfície da pele. **TODA VOLTADA PARA FORA E AO MESMO TEMPO ENVELOPE DO DENTRO, DO SACO CHEIO DE BORBORIGMOS E MOFOS (NANCY, 2015, p. 99).** ¹⁶ Queimadura de terceiro grau; afundar o toque para além das regiões musculares e ósseas. Expor as vísceras, os nervos, os órgãos. **MESMO À TÍTULO DE CORPO SEM ÓRGÃOS, HÁ SEM ÓRGÃOS, ONDE CADA UM ATRAI PARA SI E DESORGANIZA O TODO QUE NÃO CONSEGUE MAIS SE TOTALIZAR (NANCY, 2015, p. 94).**¹⁷

Sensação de completo estranhamento. **CORPO PRÓPRIO: PARA SER PRÓPRIO, O CORPO DEVE SER ESTRANHO, E ASSIM ENCONTRAR-SE APROPRIADO (NANCY, 2015, p. 92).**¹⁸ O monstro que vive dentro atormenta a psique e impede o livre fluxo do

¹⁴ Indício número 42.

¹⁵ Trecho da peça *Woyzeck*, de Buckner. Quem nos lembra essa citação é o ator brasileiro Rubens Corrêa em uma aula inaugural na CAL – Casa das Artes de Laranjeiras – em 12 de Março de 1984. Rubens é meu objeto/sujeito de estudo dentro do Programa de Artes Cênicas/Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia. Algumas outras referências à ele, ou ao trabalho dele, permeia este documento, já que sofro influências das minhas investigações artístico-acadêmicas enquanto artista e ser humano constantemente em formação.

¹⁶ Indício número 54.

¹⁷ Indício número 36.

¹⁸ Indício número 30.

movimento, causando desgosto na alma. Bloqueio da ação. "Não pode!" O corpo não suporta. A criança que vive dentro emburra, grita, chora; porém, o adulto dá a lição de que nem tudo é como gostaríamos que fosse. Proibições, censuras, restrições. **COMER NÃO É INCORPORAR MAS ABRIR O CORPO AO QUE ENGOLIMOS, EXALAR O DENTRO COM SABOR DE PEIXE OU DE FIGO** (*ibidem*).¹⁹ O corpo absorve as informações, e logo (re)age. Ação e reação. Mente-corpo: é um só, já nos diz a cultura oriental. Não tem problema, é possível substituir. Enganar o próprio corpo. Cicatriz de nascença, recém descoberta. O corpo acostuma. Esse é o mundo em que vivemos. Artaud (2006) diz que a vida – assim como o teatro, pois ele não distingue um do outro – é cruel. Cruel não no sentido de sangue, mas sim de apetite de vida. O francês parte do pressuposto de que a própria existência já é cruel – "a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos" (ARTAUD, 2006, p. 105). O que nos causa a sensação de vivermos em uma verdadeira selva, onde a única lei vigente é a lei da sobrevivência, "pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém." (*idem*, p.118).

“Eu tenho um corpo
Que experimenta o mundo
E vomita realidade.”²⁰

A estranha sensação de entrar coberto de roupas nesta selva. Um corpo estranho em meio àquele ambiente que logo será meu habitat também. **O CORPO É O INTRUSO QUE SEM EFRAÇÃO NÃO PODE PENETRAR NO PONTO PRESENTE A SI QUE É O ESPÍRITO** (NANCY, 2015, p. 92).²¹ Relação dentro-fora. Informação nova que afeta. Uma doença que coloca os glóbulos brancos a trabalharem para expulsarem esse tal corpo. No entanto, ele veio para ficar. Compor. **O CORPO É UM CONJUNTO**

¹⁹ Indício número 32.

²⁰ Trecho do espetáculo *Artaud!*, de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, cuja estréia se deu em 1986.

²¹ Indício número 30.

QUE SE ARTICULA, SE COMPÕE E SE ORGANIZA (NANCY, 2015, p. 90).²² Todo o sistema deve se readequar. Caso alguém ocupe o círculo, todos se reajustam. Equilíbrio do espaço. *Platô*²³. Quando o novo vem para permanecer é preciso adaptar. Assim foi com nossos colonizadores quando do processo de achamento do Brasil. Desde então, mudança completa no funcionamento do sistema que estava em vigor. O corpo passa por momento de adaptação. Somos um corpo colonizado, nos lembra Boaventura de Sousa Santos (2009).²⁴

Descobri-me estrangeiro de mim mesmo. Corpos que, aparentemente, causariam repulsa e não ocupariam o mesmo espaço; na verdade, não passava de fantasias. Processo de descolonização. A dose de realidade limpou a névoa que insistia em permanecer de tempos. Corpo-memória. De acordo com Mônica Ribeiro, sobre o processo mnemônico,

Ao reconstruir uma circuitaria mnemônica há diversas interferências de outras informações, como o passar do tempo, o estado emocional, o objetivo do momento. O contexto interfere no que é rememorado. O contexto do antes e do agora. O que acontece nessa construção é uma organização de impressões passadas (ROSENFELD, 1994), cujo resultado é dinâmico, flexível, passível de alterações e de falsificações. (RIBEIRO, 2013, p.52)

Distorção do real ou reconstrução simbólica. O ato performático como possibilidade de escrita autobiográfica. Novas páginas a serem rascunhadas pelo artista e ser humano que sou. Catarse.

²² Indício número 23.

²³ Referência ao jogo proposto por Leqoc.

²⁴ Segundo o autor, todo o nosso pensamento ocidental foi construído com base nas necessidades de dominação colonial, o que nos leva a um *modus operandi* de pensamento abissal. Pensamento este que não consegue se colocar de ambos os lados da linha demarcatória. O professor português trabalha com a metáfora cartográfica das linhas (o lado de lá e o lado de cá), que estão inteiramente ligadas à construção de saberes e experiências. É própria da nossa cultura, que ainda busca referências no Norte (Europa, Estados Unidos), e não reconhece os potenciais que tem. Neste sentido, ele propõe a busca de um pensamento pós-abissal.

Aprender que existe o Sul;
Aprender a ir para o Sul;
Aprender a partir do Sul e com o Sul.
(SANTOS; MENESES, 2009, p. 9)

No intuito de conhecer mais profundamente essas e outras idéias (relacionadas ao assunto acima) de Boaventura de Sousa Santos, acessar a obra *Epistemologias do Sul* (2009).

“Onde as pessoas procuram criar obras de arte,
Eu pretendo mostrar o meu espírito.
Não concebo uma obra de arte dissociada da vida.”²⁵



FIGURA 3
CRÉDITOS: Yuji Kodato

²⁵ Outro trecho de *Artaud!*, de Rubens.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD!: Vídeo-ensaio. Atuação: Rubens Corrêa. Direção: Ivan de Albuquerque. Rio de Janeiro: acervo pessoal, 1986.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. Consultoria da Tradução de Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BETTO, Frei. **Aldeia do Silêncio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. In: Revista Repertório. Salvador: 2011.
- LEAL, Mara. **Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena**. Uberlândia: Edufu, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud – O Artesão do Corpo Sem Órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, Fora**. Tradução e Organização de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1ª ed. Cidade: 7 Letras, 2015.
- RIBEIRO, Mônica. **Memórias na dança-improvisação: acontecimentos do corpo**. In: Performances da Memória. Impressões de Minas. 2013.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina SA, 2009.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



MEUS BRAÇOS E PERNAS NÃO SÃO MAIS OS MESMOS

MIS BRAZOS Y PIERNAS NO SON LOS MISMOS

MY ARMS AND LEGS ARE NOT THE SAME

Fabiano Baraúna Bentes¹

RESUMO

Este artigo surge a partir do contato com a disciplina **Tópicos Especiais em Crítica e Cultura**². Tais ensinamentos, provocações, experimentações e referências instigaram-me a objetivar meus ideais como autor das minhas próprias ações, reconhecimento sensível do meu corpo e reflexão do meu fazer teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Ação Cênica. Provocação. Corpo.

RESUMEN

Este artículo proviene del contacto con los Temas Especiales en Crítica y Cultura. Tales enseñanzas, provocaciones, ensayos y referencias me impulsaron a objetivar mis ideales como el autor de mis propias acciones, reconocimiento sensible de mi cuerpo y la reflexión de mi teatro haciendo.

PALABRAS-CLAVE: Acción Escénica. Provocación Cuerpo.

ABSTRACT

This article arises from the contact with the discipline Special Topics in Critical and Culture. Such teachings, provocations, experimentations, and references instilled in me to objectify my ideals as the author of my own actions, the sensitive recognition of my body, and the reflection of my theatrical performance.

KEYWORDS: Action Scenic. Provocation. Body.

* * *

Em pé, parado de frente para o meu eu, não é mais como antes. Parece que tudo se transformou, creio que sim. Meus braços e pernas não são mais os mesmos, aliás não lembro se olhei para o meu corpo como agora, nesse exato momento,

¹ Mestrando em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Uberlândia.

² Ministrado e elaborado pelos professores Dr. Narciso Telles e Dr. Adilson Florentino com a participação da Profa Dra. Bruna Bellinazzi, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

parado aqui, lembro que já o utilizei e usufruí inúmeras vezes para inúmeras coisas, sem ao menos parar e refletir sobre minhas ações, apenas fiz.

Diferente esse olhar, estranho esse pensamento. É dessa forma que chego, distante de casa e com um objetivo: trabalhar um pensamento direcionado. Minhas limitações me obrigam a correr e no caminho encontro personagens interessantes, dentro e fora do abstrato, dialogando e provocando, o que me faz sentir diferentes paladares incitados pela epistemologia, causando discursos e reflexões sobre as ciências modernas e suas crises. A compreensão de tais propostas a partir de Boaventura Sousa Santos (2009) me permite integralmente a um olhar do novo **eu**. Onde estou nessa denúncia que Santos (2009) faz à soberania epistêmica moderna? Resistindo, seria a palavra mais adequada para mim no momento.

Ainda sinto o gosto revirando meus pensamentos, creio que por um tempo as dúvidas ainda habitarão este ser em construção e seu lugar do “lado de lá da linha” – Sul, (SANTOS, 2009).

Refletir neste corpo, para este corpo e com este corpo é um questionamento, uma busca, um olhar diferente, causa espanto e às vezes medo das transformações inevitáveis. Outrora preso em pedaços de reflexões sem incentivos, ou pela falta de interesse de ambicionar o desejo. O desejo que precisava para percorrer esse caminho que tem janelas e portas abertas. Eu que estava fechado ou receoso. Ainda desalinho quando penso sobre o processo de descoberta, principalmente porque o objeto da descoberta sou eu, meu corpo.

É a partir do desalinhar que eu me desequilibro e descubro a dificuldade de expor minha presença. Observar é o que mais faço, a cada descoberta respiro e sigo, ainda paro de frente para mim, faço isso constantemente, e novamente percebo que meus braços e pernas não são os mesmos, experimentando o que antes nem imaginava e dialogando com obstáculos a serem transportados, mergulhando mais fundo em uma percepção curiosa, a mesma que me fez participar de um teste de aptidão há alguns anos e trilhar uma jornada excitante, creio que não tem mais volta.

O diálogo com Santos (2009) não é uma obrigatoriedade no pensamento aqui referido, mas uma dinâmica da escrita, um experimento de fusão de ideias que perpassa por mim nessa fase, deixando sementes esparramadas em um terreno extenso à exploração, germinando a cada etapa concluída, resgatando e valorizando os conhecimentos, experiências, práticas e saberes adquiridos e conquistados como bem o autor argumenta “aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (SANTOS, 1995).

Portanto, começo a entender uma sutil diferença em meus braços e nas minhas pernas. As extremidades do corpo são as que mais usamos, o dia-a-dia nos deixa automatizados e marginalizados e não percebemos as sensações que nos raíam, esquecendo que o simples parar e olhar ao redor pode nos dar sensações agradáveis, que pisar na grama ou mesmo no asfalto, desprovidos de calçados, teremos emoções de texturas gritantes, que fechar os olhos e tocar nas árvores, bancos de praças, folhas secas e até mesmo espinhos trazem mundos diferentes e gigantescos revelados pelos olhos dos tatos. Essa sutil diferença me remete ao que Leal considera quando fala do corpo e suas percepções: “pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social; uma perturbação introduzida na configuração do corpo é uma perturbação introduzida na coerência do mundo” (LE BRETON apud LEAL, 2012, p. 14).

De forma saudosa faço um resgate fotográfico ao passado, onde esses exercícios não eram destrezas e sim brincadeira simples e diária. Abrir os braços e sentir o vento no rosto não eram percepções a se ajuizar, mas conexões infantis e impensáveis, hoje elucubradas e refletidas, transcritas e avaliadas, expostas e apreciadas. Sobre essas sensações Leal destaca que:

Os sentimentos permitem-nos perceber e atualizar sensações encarnadas e pensamentos e imagens sobre nosso corpo a partir de situações como a percepção de um cheiro ou um sabor, e atribuir a essa experiência qualidade positivas ou negativas, de prazer ou de dor, o que possui um desenvolvimento individual e subjetivo (LEAL, 2012, p. 32).

Tais reflexões são impensadamente respondidas por minha pele viva e crente de sentimentos e emoções, envolvida em uma percepção de vestimenta de um

personagem que se pergunta a todo instante: Como trabalhar um corpo que racionaliza em suas ações, um corpo moldado, militarizado e ao mesmo tempo inquieto, curioso e sensível à sua própria descoberta?

Responder de forma orgânica é mentir para mim. A organicidade no meu corpo é um grande abismo a se lançar, tentar ver ou não ver dentro deste trabalho sobre o corpo é lento e difícil, minhas limitações são nítidas quando propostas são postas como descoberta em cada atividade. Concentrar e embalar os sons flutuantes das provocações é dar um passo por vez, muitas vezes esses passos eram apenas o arrastar de um pé.

O caminho está sendo traçado para sentir e absorver cada detalhe e cada momento que me cerca, deixando o corpo mais aberto e, quem sabe, sensível aos meus próprios movimentos, falo isso pela racionalidade impregnada na minha pele.

Minha profissão, militar, se entrelaça com a disposição corporal do meu eu artista, o que geralmente ocasiona em confronto, uma guerra de quem quer aparecer para o externo. Hoje já consigo gerenciar tais conflitos, ou penso que consigo, mas há uma necessidade imensa de concentração para me desvencilhar da racionalidade e entrar no jogo.

Percebo que meu corpo se doa com adereços alocados no processo, e que os movimentos criados a partir desses ornatos, contribui para uma percepção, tanto do espaço como no corpo, e sensações mais verdadeiras e vivas para minha proposta, que ao mesmo tempo não existe, pois, a ideia do não existir é se doar para o momento instituído e devanear em um propósito mais válido e sensível. Nesse ponto Fayga Ostrower destaca:

A percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana. Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação (OSTROWER, apud SOUZA, 2013, p. 10).

Destaco que o simples apagar das luzes ou do fechar os olhos influencia para uma perspectiva mais elevada de sentidos, os olhos dos outros ainda são questões que me mantêm em um certo grau de contenção. Percorrer trilhas entre os diversos corpos em desenvolvimento naquela proposta é, ir com receios, nu e cru, mas a

partir dos comandos apagar e fechar³, me coloco em outro momento, um alívio de exposição.

Da mesma forma, ainda sobre esses estímulos que “são considerados como fontes geradoras de ideias de movimento para composições” (LEAL, 2012, p. 33), as músicas, fator que vem como uma avalanche que me leva a um encontro do prazer, claro que com a dinâmica ofertada e direcionada, o toque das melodias impulsiona um corpo travado, envergonhado, encabulado, acanhado, constrangido, coagido, recolhido, contraído, enfim, dando uma liberdade de se desvencilhar dessas amarras culminadas ao longo de uma vida dedicado a um corpo racional.

Sobre essas colocações, é importante deixar claro que as descrições das minhas ideias surgiram em diálogo com a organicidade da disciplina, pois o corpo militar é completamente contido nas suas ações, os treinamentos são especificamente direcionados a não gerar, para si, sentimentos alheios, muitas das vezes agindo de forma mecanizada, refiro-me a essa explanação (militarista) para mencionar ao meu próprio corpo enquanto descoberta e criação das minhas ações.

Ao viver, o ser humano tem experiências progressivas, da dor e do prazer, da fome e de saciedade, do quente e do frio, entre muitas outras. É o conhecimento que se dá pela vivência circunstancial e estrutural das propriedades necessárias à adaptação, interpretação e assimilação do meio interior e exterior do ser. Dessa maneira, ocorrem, então, as relações entre sensação, percepção e conhecimento, sendo que a percepção tem uma função mediadora entre o mundo caótico dos sentidos e o mundo mais ou menos organizado da atividade cognitiva (TARTUCE apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 17).

Com isso, retorno para o desenvolvimento que mais me chama atenção, criar a partir da descoberta do meu próprio eu, do meu corpo. Cada detalhe absorvido nas atividades reflete nas sensações criativas, e foi nesses detalhes que resgatei percepções tão claras existentes, bem próximas de mim. Percepções que foram notadas nas atividades e ao mesmo tempo, tão longe ou esquecidas, que me levaram a pensar sobre a prática do treinamento do ator, o quanto sua ausência nos deixa acomodados e lentos em nossa criação.

³ Atividade realizada na disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura: Perspectiva emergentes para a construção do conhecimento nas artes da cena: Epistemologias e ecologias de saberes em trânsitos.

“Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre mudando, fugindo, inapreensível, evanescente sob a carícia ou sob o golpe, corpo sem casca, pobre pele tensionada sobre uma caverna onde flutua nossa sombra” (Nancy. 2016,)⁴. 58 indícios do corpo versão Brasil, texto do filósofo francês Jean-Luc Nancy, realizado na cidade de Uberlândia – MG, reuniu artistas de diferentes lugares do Brasil e da América Latina, 58 artistas em cena, completamente desnudados, cicatrizados, registrados e identificados.

Para as duas apresentações os caminhos e descaminhos que foram propostos durante a disciplina modular foi um aprendizado, um oferecimento, uma entrega de todas as minhas cicatrizes, censuras e memórias arraigada em um solo ainda em cultivo, porém, direcionadamente, sendo apurado e alentado a cada processo elucidado, encarado como desafio, prazerosamente.

O processo de desnudamento foi muito além de tirar peças de roupas, foi um nu das barreiras criadas, dos olhos devoradores e envergonhados, das fantasias eróticas, da timidez, do embaraço, do acanhamento, enfim, das minhas idealizações que surgiam sem mesmo ter experimentado ou processado um fazer artístico desse descobrir-se.

Nesse encontro de percepções, desnudar sempre foi um problema, ainda o é. Não tinha ideia de como seria, o que seria e para onde seria. Portanto, me vi dividido, o corpo dizendo não, mas o desejo de experimentar era maior e mais interessante.

A condução foi a chave para a descoberta. Me preparou, me respeitou. O manejo realizado ao longo desses meses me desarmou para conhecer e viver, literalmente. Ao desvanecer, consegui reconhecer a pureza da imaginação e sentir a fundição com meus poros, acessando sensações físicas e psicológicas, manifestado em movimentos e gestos, gerando o caminho inicial da cicatriz, proposta do Diretor do processo, Emilio Garcia⁵. Para Souza (2014) “é ao elaborar e ordenar que o

⁴ 58 Indícios do Corpo do autor Jean Luc Nancy – indicio de número 57 – fez parte do marco do novo e do experimento, durante 7 dias.

⁵ Emilio Garcia Webhi, ator, diretor, performer, artista visual e professor.

homem se reconhece e se distingue enquanto ser criativo, pois, ao perceber seu potencial criador, cria formas e transforma o mundo ao redor” (p. 10).

Com isso, obtive a resposta que antes me assolava e percebi o quanto o outro pode proporcionar material para a minha busca e descoberta, não falo sobre copiar ou imitar movimentos, mas sim sobre a interferência cinestésica que o corpo do outro pode revelar e dialogar com meus movimentos e sentimentos.

Nos cinco dias da oficina, houve criações de partituras que possuíam significado para os artistas participantes daquela intervenção, movimentos que descreviam no corpo a trajetória de cada indivíduo disposto a doar-se ao público. Sigo a observar, admirado, o quanto podemos ser infinitamente criadores e autores das nossas ações, a diversidade em manejar o corpo advém da vivência de cada artista, isso me deixa contagiado.

Ainda sobre o outro, sentia diversas vezes corrompido, seus movimentos me obrigavam a ler sua vida, exposta ali para todos, emoções, sentimentos, imaginação e razão, tudo ao mesmo tempo. Me policiava para não reproduzir as ações do outro e percebi que o contato com os demais me proporcionou liberdade criativa, e sem noção de tempo, lá estava eu criando, imaginando e processando meus movimentos.

A partir daí o caminho foi se abrindo, biológica, psíquica e fisicamente, caminhar até o local determinado, onde aconteceria a performance, submetia-me, como indício de número 57, a absorver a energia dos 56 artistas que se encontravam em êxtase na sua individualidade performativa. Com isso, todo o sentimento encabulado e acanhado se desvaía a cada passo em direção ao espaço determinado.

O tempo era o que menos importava, naquele momento, desnudado em frente aos espectadores, não pensei, apenas falei o texto que me cabia, e minhas inquietações se transmutaram em movimentos cicatrizantes, a mente se encontrava em um estado de tranquilidade que me deixou, depois da apresentação, reflexivo sobre o desenvolvimento da performance realizada.

Desta forma, percebo que aquela preocupação que me deixava inquieto já era vista como um treinamento, um instrumento, uma presença, uma busca, pronto

para jogar e perceber habilidade comunicativas com o meu corpo, um corpo disponível para a ação, a cena, o acontecimento.

O corpo disponível é aquele que permite; que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos, não só da personagem, mas da relação com o grupo de criação. Corpo disponível é aquele capaz das respostas espontâneas e novas que somente a ausência de preconceito e defesas maiores contra o mundo podem assegurar (AZEVEDO apud FRANÇA, 2011, p. 5).

É com essa disponibilidade que perpasso entre colegas, atores, professores e desconhecidos, corpos tão unidos e sem toque, apenas movimentos e olhares estáticos, de dentro e de fora⁶, receoso, mas vivaz e autêntico.

Um corpo silencioso e textual, consciente e capaz de dialogar com os olhares do espectador. Por fim, as palavras do indício ainda estão impregnadas e vivas, reagindo, em relação às lembranças, tão nuas quanto a apresentação, externadas no meu ser, nos meus braços e pernas, que nunca mais serão os mesmos.

⁶ Me refiro aqui sobre as apresentações que foram realizadas no prédio da Universidade de Teatro da UFU.

REFERÊNCIAS

FRANÇA, Juliana Nazar. *Corpo Cênico, Movimento Estruturado e Imaginário Criativo*: a conscientização do triângulo da composição no processo de criação do ator. Rio Grande do Sul. **Cena em Movimento**. N. 2, p. 01-09. 2011.

LEAL, Patrícia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. São Paulo: Annablume, 2012.

NANCY, Jean Luc. **58 Indícios do Corpo**. (Texto mimeo)

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do Pensamento Abissal*: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Rev. Crítica de Ciências Sociais**. N. 78, p. 3-46. Outubro de 2007.

_____. MENEZES, Maria Paula. **Epistemologia do Sul**. Coimbra. Ed. Almedina. 2009.

SOUZA, Kalisy Cabeda de. **O Sentido se Sente com o Corpo**: Reflexões sobre a criação poética a partir do corpo cênico. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Mestrado em Artes Cênicas 2014.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



COMUNIDADE NUA
relatos de uma vivência no processo criativo em residência
artística da performance 58 indícios sobre o corpo [versão
Brasil]

COMUNIDADE DESNUDA
descripciones de una experiencia en el proceso creativo en
residencia artística de la performance 58 indicios sobre el
cuerpo [versión Brasil]

NAKED COMMUNITY
account of the experience in the creative process in art
residency of the performance art 58 evidences about the body
[Brazil version]

Letícia Pinheiro¹

RESUMO

Este artigo é um relato de minha participação no processo criativo em residência artística da performance 58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil], com direção artística de Emilio Garcia Wehbi, que aconteceu na cidade de Uberlândia (MG) entre os dias 01 e 08 de outubro de 2016. No presente trabalho apresento os procedimentos trabalhados durante a imersão artística estabelecendo relações entre este processo e a pesquisa que venho desenvolvendo no decorrer do Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia, iniciada no primeiro semestre de 2016.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, imersão, performance, pesquisa, residência.

RESUMEN

Este artículo es la descripción de mi participación en el proceso creativo en residencia artística de la performance 58 indicios sobre el cuerpo [versión Brasil], bajo la dirección artística de Emilio Garcia Wehbi, que ocurrió en la ciudad de Uberlândia (MG) entre los días 01 y 08 de octubre de 2016. En este estudio, presento los procedimientos desarrollados en la inmersión artística, establezco relaciones entre el proceso y la investigación que vengo desenvolvendo en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidade Federal de Uberlândia, empezada en el primer semestre de 2016.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, inmersión, investigación, performance, residência.

ABSTRACT

¹ Mestranda em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisa em andamento. Linha de Pesquisa: Estudos em artes cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena, sob orientação da Profa. Dra. Mara Lucia Leal. Atua como figurinista no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

This article is an account of my participation in the creative process in performing art residency of the performance called 58 Evidences about the body [Brazil Version], directed by Emilio Garcia ehbi, which took place in Uberlandia (MG), between 1st and 8th October in 2016. In this paper, I present some procedures worked out during the artistic immersion, establishing relations between this process and the research I have been developing throughout the master in Performing Arts at Universidade Federal de Uberlândia, started in the first semester of 2016.

KEYWORDS: art residency, body, immersion, performance, research.

* * *

O corpo nu está, assim, bem longe de representar qualquer coisa como a natureza, ou uma natureza ou ainda um natural. Ele mostra bem mais que por de trás da cultura - se por cultura se entende o conjunto das formas, figuras e funções da cena social – não há natureza. Não a um outro jogo de remissões mútuas de seres, que seria o jogo simples, imediato e autorregulador. Há, ao contrário, suspense e suspensão de troca, uma síncope do simbólico e uma efração do heterogêneo no homogêneo. (NANCY, 2015, p.16).

Organizado pelo Coletivo Teatro da Margem – CTM (Uberlândia), o processo criativo em residência artística com Emilio Garcia Wehbi: 58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil], consistiu em um desdobramento da ação homônima criada pelo artista em Buenos Aires, Argentina, em 2014. A proposta de trazer esta ação para o Brasil constituiu-se em lançar um olhar sobre as dimensões estéticas, políticas e subjetivas na percepção de corporeidades brasileiras².

Como estudante matriculada na disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura: Perspectivas emergentes para a construção do conhecimento nas artes da cena: epistemologias e ecologias de saberes em trânsito, oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e ministrada pelos professores: Dr. Narciso Telles e Dr. Adilson Florentino e participação da Profa Ms. Bruna Belinazzi (DINTER UNIRIO-UFU), fui convidada, juntamente com os demais colegas inscritos na disciplina, a participar da ação com intuito de gerarmos reflexões acerca do trabalho, relacionando-o com nossos processos de pesquisa em andamento e com os aprendizados adquiridos ao longo da disciplina. Neste sentido, pretendo através

² Disponível em <http://cteatrom.blogspot.com.br/>.

desta escrita compartilhar um pouco de minha vivência como participante durante o processo de imersão artística nesta residência.

A disciplina foi organizada em módulos intensivos de forma que a residência artística acontecesse no último módulo, como um fechamento reflexivo dos materiais estudados até aquele momento. A imersão aconteceu do dia 01 à 08 de outubro de 2016, tendo como locais de trabalho a sede do CTM e a sala de Encenação do Curso de Teatro da Universidade de Uberlândia (UFU), onde apresentamos a performance 58 Indícios nos dois últimos dias do processo.

Desnudar-me. Oferecer meu corpo nu em um ritual artístico, uma performance elaborada previamente por um outro, estranho, estrangeiro, um homem a quem admiro o trabalho de longe, pelas vias virtuais e impessoais da internet. Receio; esta foi a primeira sensação assim que me dispus a participar do trabalho de residência artística tendo como resultado final a apresentação do trabalho 58 Indícios Sobre o Corpo.

A apreensão foi gerada pela condição de ficar nua durante o trabalho, compartilhando um espaço relativamente pequeno com mais 57 pessoas nuas, algumas totalmente desconhecidas, outras que fazem parte do meu cotidiano na universidade, uma vez que além de ser estudante do Mestrado também sou funcionária, na função de figurinista, do Curso de Graduação em Teatro da UFU.

Alguns questionamentos, provenientes de um instinto de autopreservação da imagem que mostro aos outros cotidianamente, colocaram-me inicialmente em um processo de impasse em querer participar ou não da imersão. Entretanto, através da pesquisa de fotos e textos no site do artista Emilio Garcia Wehbi sobre o trabalho 58 Indícios sobre o Corpo na Argentina pude reconhecer a potência e a importância em participar desta vivência aqui no Brasil em um momento histórico, no qual vivemos imersos em uma conjuntura política e social de cerceamento de liberdades.

Como trabalhadora das Artes e da Educação e estudante com foco na pesquisa em Artes Cênicas considero de extrema importância colocar meu corpo presente em trabalhos artísticos que tem como intuito trazer à tona questões que passam pelo reconhecimento da diversidade dos corpos em busca da liberdade de

expressar-se em suas autenticidades e especificidades. Corpos que buscam liberar-se do sistema de mercantilização da vida, da valorização de um belo instituído, e que ao colocarem-se na contramão de um padrão para consumo evidenciam a potência de serem únicos, e por isso de valor inestimável. Corpos em suas diferenças, resistentes às formas previamente estabelecidas.

A imersão foi composta por uma diversidade de corpos. Participaram do processo: professores da graduação e pós-graduação da UFU, estudantes da graduação e da pós graduação da mesma instituição e de outras instituições do Brasil, artistas e pesquisadores da Argentina e da Colômbia, formando-se assim um corpo heterogêneo de pessoas de algumas regiões do Brasil e da América Latina, de diferentes idades e múltiplas percepções e vivências do/sobre o corpo.

A pluralidade destes corpos de diferentes partes da América Latina, começando pelo artista argentino propositor da ação Emilio Garcia Wehbi, atenta-nos a pensar a ação como perspectiva possível na prática de saberes e fazeres deslocados de um lugar de dominação. Uma prática de Epistemologias do Sul³, tanto no que diz respeito a composição dos participantes da ação, quanto ao fato deste acontecimento estar sendo proposto na cidade de Uberlândia, no interior de Minas Gerais, fora do que reconhecemos no Brasil como sendo o eixo de cultura: as capitais Rio de Janeiro e São Paulo.

Formada esta pequena comunidade iniciamos a experiência a partir da apresentação do artista Emilio Garcia Wehbi sobre o trabalho e alguns conceitos que regem sua criação. Dentre estes, Emilio apresentou-nos o conceito de *Communitas*, que fundamenta-se na ideia de “indivíduos que reconhecem sua igualdade na diferença, por um dever ético para com eles mesmos, e conseqüentemente, por oposição a comunidade apresentada, obediente e devedora

³ Conceito proposto por Boaventura de Sousa Santos a fim de pensar uma epistemologia do Sul que assenta em três orientações: aprender que existe Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul (SANTOS, 1995). A partir deste conceito Boaventura ambiciona alargar a discussão sobre a diversidade epistemológica do mundo, a fim de questionar a natureza da relação hierárquica Norte-Sul, provenientes de relações capitalistas e imperiais.

de um contrato real ou tácito alguma vez combinado”. (LEZANO; WEHBI, 2015, p.11).

É interessante compartilhar que no primeiro dia da residência a expectativa quase que unanime dos participantes era de que iríamos passar durante estes oito dias de imersão nus. Já na chegada as conversas eram no sentido de expor inseguranças em ficarmos este tempo todo nus, dúvidas das mulheres enquanto depilar ou não as partes íntimas, receios e vergonhas com determinadas partes do corpo.

Para surpresa da grande maioria dos participantes, e para minha também, uma das primeiras falas do Emilio ao grupo foi informar de que ficaríamos nus apenas no dia da performance, para que, segundo ele, tivéssemos que lidar com a surpresa da nudez uns dos outros, e da nossa própria frente aos outros, apenas no dia da performance, experimentando assim a sensação de vulnerabilidade pela impossibilidade de criar artifícios através do ensaio prévio da nudez. Emilio sugeriu que pensássemos na apresentação do nosso corpo ao público, aos colegas de cena e a nós mesmos como uma oferenda, na intenção de comunicar: Eu estou aqui, este é meu corpo e eu os ofereço como ele é, com todas as nuances de afeto e afetamentos propiciados pela vivacidade da incerteza deste instante em que me dispo.

A performance 58 Indícios sobre o corpo foi concebida por Emilio a partir do texto homônimo do filósofo Jean-Luc Nancy. Nesta, 58 performers compartilham o mesmo espaço ao despojar-se de suas vestimentas, formando assim uma comunidade nua. O procedimento de entrada em cena consiste em caminhar até o centro do espaço delimitado, tirar a roupa no tempo da música, dirigir-se ao microfone que está a sua frente e dizer o texto de seu indício, cujo o número correspondente está gravado com tinta vermelha em suas costas. Após falar seu texto o performer pega suas vestimentas e coloca em volta ao espaço delimitado da cena, em seguida passa em seu corpo a argila, que está disponível em potes situados em quatro diferentes pontos do espaço, evidenciando com este material orgânico a sua cicatriz: “indícios de um passado vivido, incógnito e as vezes cruel” (LEZANO; WEHBI, 2015, p. 70). A partir daí o performer junta-se com os demais performers

presentes no espaço e em um processo individual, porém compartilhado, dança os prazeres e as dores da cicatriz evidenciada com o barro:

Las cicatrices - tanto las externas o visibles como las internas, las que raspan el espíritu y se ocultan – representan un asamo de la vida passada pero también una promesa de la futura, porque parecen decir: “Me estrellé, pero heme aqui, sigo vivo.” (LEZANO; WEHBI, 2015, p. 73).

Com esta ideia de que somos constituídos por marcas que contam nossas histórias de vida; indícios da nossa sobrevivência e resistência ao tempo, Emilio sugeriu um exercício em que cada participante deveria desenvolver uma pequena partitura corporal a partir do reconhecimento desta cicatriz, desta diferença. Para isto, ele pediu que pensássemos esta dança como um exercício de presença e contato consigo mesmo em um movimento de abertura para os estímulos sensórios de nosso próprio corpo e do entorno, sem a intenção de representação de alguma emoção ou exteriorização de sensibilidades.

A partir desta dança solitária das cicatrizes Emilio foi propondo que observássemos uns aos outros, deixando-nos afetar pela dança das cicatrizes dos outros corpos, suas respirações, seus indícios, suas diferenças. Em seguida, o artista solicitou que nos dispuséssemos em círculo onde um a um apresentou sua dança da cicatriz enquanto os demais observaram.

Durante todo o trabalho de imersão o artista solicitou que ficássemos apenas de roupas íntimas para que enxergássemos melhor os corpos uns dos outros. O que foi interessante é que observando ao longo do processo os demais participantes vestidos apenas com suas roupas de baixo, e depois vivenciando a nudez ao lado deles, senti como se estas roupas revelassem mais aspectos de desejos ocultos do que quando estávamos nus. Como que nestas peças ficassem contidas os últimos resquícios, os últimos fragmentos de *simbolicidade*⁴ de nossos corpos revestidos, porém prestes a desnudarem-se para a performance.

⁴ O filósofo Jean-Luc Nancy, no livro *Corpo*, fala de simbolicidade (2015, p.14) como a capacidade de comunicarmos-nos socialmente a partir de símbolos compartilhados, de marcas significantes que formam uma sociedade: vestimentas, alimentos, instrumentos, construções e até mesmo sentimentos e consentimentos.

Fio dental, calcinha rendada, calcinha lisa, preta, bege ou vermelha, sutiãs de bojo, sem bojo, rendados, top esportivo, cueca preta, cueca cor da pele, cueca vermelha com estampas de coração, cueca com marcas famosas estampadas na bunda. A diversidade de tipos de roupas de baixo se revelaram como um arsenal pertencentes aos domínios da fantasia, despertando-me associações ambíguas e curiosas sobre os demais participantes, uma reflexão íntima das silhuetas criadas pelos diferentes formatos destas roupas outrora ocultadas.

A apreciação silenciosa dos corpos seminus de meus colegas suscitou-me algumas indagações quanto a forma que escolhemos vestir nosso corpo, e a partir disto comecei a analisar as minhas escolhas: ao escolher o sutiã sempre procuro algum que levante os meus seios, que os valorizem, e nem sempre busco os mais confortáveis, o critério de escolha de minhas calcinhas se dá primeiro pelo conforto e depois pelo mínimo de marcas que ela deixa, a fim de que não fique evidente nas roupas de cima.

Flávio de Carvalho em um de seus ensaios sobre o traje, intitulado: *As barbatanas da baleia e da alegria – O valor do corpo* (CARVALHO, 2010, p. 25), defende a ideia de que ao escolhermos o que vamos vestir estamos também escolhendo aquilo que queremos apresentar à sociedade, evidenciando algumas partes do corpo e ocultando outras acabamos por fazer uma edição daquilo que mais nos interessa ou não mostrar:

O valor do corpo é preponderante em todas as épocas, desde que admitimos como premissa que o traje e o enfeite adotados são para recuperar as partes do corpo depreciadas e aumentar, pelo seu uso, a importância do corpo e conseqüentemente da personalidade. A indumentária consegue dar muito àqueles que pouco têm em qualidades e, assim fazendo, ela age como um fator de nivelamento de personalidades. (CARVALHO, 2010, p.25).

Mesmo considerando algumas ideias de Flavio de Carvalho passíveis de discussões quanto a valorização das qualidades do corpo apenas pela confecção da aparência a partir da vestimenta, não posso deixar de reconhecer que vivemos em uma sociedade que estipula valores ao corpo de acordo com sua maior ou menor adequação a um padrão de beleza vigente, e que neste contexto a roupa pode ressaltar ou esconder determinadas partes do corpo que consideramos mais ou

menos belas, representando, segundo Carvalho “uma tentativa para reestabelecer o equilíbrio do indivíduo.” (2010, p.29).

Neste sentido, percebo que o processo de fazer parte de um trabalho em que evidencio aquilo que considero minha cicatriz, colocando-me nua durante mais de uma hora frente a pessoas de todo tipo, porém sem o possível auxílio propiciado pelo artifício da vestimenta, traz à tona tensões internas latentes: de ser mulher, fora de um padrão de beleza vigente imposto por um mercado de regulamentação de corpos, e consciente do que isto pode representar em termos de aceitação e valorização dentro de uma sociedade machista, que impõe a todo momento padrões de beleza e de comportamento que violentam principalmente às mulheres.

Acredito que deixar transbordar estes incômodos faz parte da proposição do trabalho de Emilio, em assumirmos todas estas zonas de conflito ao nos colocarmos nus junto a outros corpos nus, deixando à mostra marcas, cicatrizes, imperfeições, descontentamentos, gozos e delírios, em uma dança que valoriza a fissura de crenças, valores e conceitos pré-estabelecidos. Este lugar de tensionamento é fundamental na desconstrução da aceitação de padrões impostos e na liberação dos corpos do que seria uma forma ideal de corpo:

Referimos al morfo que no acepta la diferencia, que es vulgar, excluyente y siervo de los cánones dominantes. Señalamos al cuerpo-morfo que siente orgulloso de tener valor de mercado y cuyos propios portadores se entretienen traduciendo sum ismo cuerpo a valores en moneda regular o equivalentes a ciertos bienes suntuários. El cuerpo de la communitas se sabe invaluable, es liberado, libertário, liberal, neo liberado o neo libertário. El cuerpo de este morfo es siempre solo neoliberal.(LEZANO; WEHBI, 2015, p.13).

Com o reconhecimento de todas estas inquietações no meu corpo o dia da performance apresentou-se como uma possibilidade de dançar estes conflitos, como um lugar possível de liberação, de colocar estas tensões à mostra, um convite aos participantes e a plateia a transformarem-se em testemunhas ativas da ação de uma “experiência compartilhada, e não comunicada, processo e não produto, manifestação e não significação, impulso de energia e não informação” (Wehbi, 2016, p.95). Constituindo através desta experiência uma obra que se constrói no *entre*, nos

abismos subjetivos entre eu e o outro, entre participantes e espectadores, entre comunidade nua e comunidade vestida.

Por fim, ressalto também a relevância de participar desta ação estabelecendo um diálogo com as reflexões propostas no decorrer dos estudos para disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura, que serviram de embasamento para construção de um pensamento crítico frente ao trabalho artístico, no qual além de colocar-me como estudante, com intuito de criar relatos escritos sobre o acontecimento, também me coloquei como Performer, entendendo este termo segundo Jerzy Grotowski (1990): “um homem de ação. Ele não é alguém que faz do outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro...Performer é um estado de ser. Um homem de conhecimento.” Conceito que relaciono com este processo de imersão sustentado no reconhecimento de um conhecimento construído a partir do fazer, valorizando assim os processos de aprendizado pela vivência.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Flávio. **A moda e o novo homem**: dialética da moda; [organizado pelo editor e poeta] Sérgio Cohn e Heyky Pimenta- Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários liminares**. Teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DA MARGEM, Coletivo. **58 indícios sobre o corpo**. [versão Brasil]. Disponível em: <http://cteatrom.blogspot.com.br/>. Acesso em: 17 de novembro de 2016.

DUBATTI, Jorge. **Teatro, artes, ciências del arte y epistemología**: una introducción. Revista Repertório. Salvador, n. 20, 2013, p. 65-76

FÉRAL, Josette. **Teoria y practica mas alla de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Revista Sala Preta. São Paulo, n. 8, 2008, p. 191-280.

FUCHS, Ângela Maria Silva; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas (Orgs.). **Guia para normalização de publicações técnico - científicas**. Uberlândia: EDUFU, 2013.

GREINER, C. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. Disponível em: <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html>. Acesso em : 17 de novembro de 2016.

LEAL, P. **Amargo Perfume**: a dança pelos sentidos. 2009. (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p. 11-26

_____. 58 Indícios sobre o corpo. (Texto mimeo.)

RIBEIRO, M. **Memórias na dança-improvisação**: acontecimentos do corpo. In: SILVA, M. T. (org). Performances da memória. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013. p.46-59.

SANTOS, Boaventura. **Um Discurso Sobre as Ciências**. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. **O Fórum Social Mundial**: manual de uso. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Epistemologias do sul.** com Maria Paula (Orgs.) São Paulo: Cortez, 2010.

WEHBI, Emilio. **A poética da discordância:** Manifesto para mim. In: TELLES, Narciso (org) *Cena Contemporânea. Estudos de encenação e atuação em Potestade.* São Paulo, Paco Editorial, 2016. p. 91-100

_____; LEZANO, Nora. **Communitas.** Buenos Aires: Planeta, 2015.

TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do Ensino do Teatro.** Uberlândia: EDUFU, 2009.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



**58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO:
A gema e a casca do ovo**

**58 INDICIOS SOBRE O CORPO:
La yema y la cáscara del huevo**

**58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO:
The gem and the egg bark**

Maria do P. Socorro Calixto Marques¹

RESUMO

Leitura do espetáculo *58 indícios sobre o corpo [versão Brasil]*, concepção e direção de Emílio Garcia Wehbi. A interpretação do trabalho levou-me a algumas noções sobre corpo idealizadas por Nietzsche e Deleuze e Guattari, além da ideia de repetição e diferença.

PALAVRAS-CHAVES: Corpo, Imagem, Performance, Repetição, Diferença.

RESUMEN

Lectura interpretativa del espectáculo *58 indicios sobre el cuerpo [versión Brasil]*, diseño y dirección de Emilio García Wehbi. La interpretación de la obra me llevó a algunas nociones acerca del cuerpo idealizadas por Nietzsche y Deleuze y Guattari, más allá de la idea de la repetición y la diferencia.

PALABRAS-CLAVE: Cuerpo, Imagen, Performance, Repetición, Diferencia.

ABSTRACT

Analysis of the theater play entitled as *58 indícios sobre o corpo [versão Brasil]*, created and directed by Emilio Garcia Wehbi. The interpretation of the work led me to some notions about body idealized by Nietzsche, Deleuze and Guattari besides bringing me the idea of repetition and difference.

KEYWORDS: Body, Image, Performance, Repetition, Difference.

* * *

¹ Professora do Curso de Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia.

O mundo é aquilo que postulo, ou que pretendo postular: deve ser apreendido em relação a mim, como uma correlação de minha consciência. (Eagleton, 1989, p.63)

Ficar nu em cena não é mais um choque para o espectador do teatro realizado em Uberlândia, pelo menos no circuito daqueles que transitam pelo Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Além disso, desde as últimas décadas do século XX, a linha performática e exposição do corpo têm sido um dos recursos utilizados pelos meios midiáticos, seja pela propaganda de uma simples cerveja ou pela exposição de corpos mutilados, estuprados pelos jornais sensacionalistas ou até mesmo pelas redes sociais, cujo perfil é pessoal.

Há uma revolta e, ao mesmo tempo, um delírio em ver ou compartilhar imagens tanto de corpos perfeitos à luz da estética de beleza contemporânea – mulheres magérrimas de um metro e oitenta e pelo menos um e vinte de perna – ou pelos rostos espancados, geralmente de mulheres e crianças, cuja violência é propagada diariamente com o fito de denunciar e construir um território, seja de defesa ou de espaço onde pessoas registram posicionamentos preconceituosos. Nesse contexto, há pelos menos dois tipos de recepção: a de ter alcançado o padrão de beleza do indivíduo contemporâneo e, portanto, pode concorrer com books nas agências de modelos ou o rebaixamento da autoestima dos gordinhos e mal completados quando da hora de nascer. Logo, a aceitação ou não aceitação de si mesmo são sentimentos que auxiliam na construção psicológica e até identitária de grande parte da população. Sobre o segundo exemplo, ao mesmo tempo em que assinamos petições diárias referentes a denúncias contra a violência, nunca houve tamanha banalização e uma excitação descabida com a exposição das dores vividas pelo outro.

Quando a exposição de nudez passa por um trabalho estético é de se supor, mesmo para os iniciados em assistirem espetáculos que mostram corpos despidos, que o espectador fique *chocado*. Dei um destaque para a palavra porque ouvi, de uma especialista em teatro, que esse verbo ainda é utilizado por aqueles que fazem performance com o corpo nu. Como resposta, ela mesma, ainda incisiva, respondeu-me: *chocar o público? Só se for com sentido de chocar um ovo!* Concordei. Mas volto-

me a essa consideração informal – até porque quero que este texto não estabeleça diálogo com teóricos da ordem do dia da academia, pelo menos não usando o modelo ciclópico acadêmico – para interpretá-la com outros olhos, os meus. Se chocar um ovo é sentar em cima dele – como o faz uma galinha– para aquecê-lo e, posteriormente, dar-lhe vida, pensei em uma possível recepção do espetáculo *58 indícios sobre o corpo*², cuja concepção e direção são assinadas por Emílio Garcia Wehbi e a realização pelo Coletivo teatro da Margem, grupo teatral da cidade de Uberlândia.

Em *58 indícios sobre o corpo*, 58 corpos foram um a um se apresentando ao público. Cada participante entrava e ficava em frente a um microfone para dar um texto sobre o corpo, talvez uma ideia sobre seu próprio corpo e, aos poucos, tirava a roupa e, nu, dirigia-se a uma bacia cheia de argila e, com ela, lambuzava-se já se movimentando em ritmo lento e repetitivo, olhando, muitas vezes fixando o olhar em algum espectador. Alguns atores tentavam dar a volta no espaço marcado com as roupas e sapatos dos atores, que, aos poucos foi montando um quadrado com as vestimentas de todos os integrantes.

Movimento cíclico e, portanto, repetitivo. Repetição que ganhava intensidade a cada rodada realizada pelo ator. Atores desenhavam círculos dentro do cenário quadrado. O primeiro ator, por exemplo, ficou durante o tempo da exposição dos 57 corpos que estavam por vir, lambuzando-se com barro que, pelo longo tempo no corpo, ia endurecendo. A argila, endurecida, rachava-se e desenhava ranhuras no corpo dos atores. Fragmentava-o e destacava a corporeidade do ator, encaminhando o leitor/espectador para uma relação paradoxal de guerra e paz. Daí, lembrei-me, e registro aqui, de uma consideração de Nietzsche sobre uma das razões do corpo:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor (grifo meu). Instrumento do teu corpo é,

² 58 Indicios Sobre El Cuerpo / Versión Brasil. Performance montada em Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, junto a 58 intérpretes -venidos de diferentes partes de Latinoamérica- a partir del texto homónimo del filósofo francés Jean-Luc Nancy, en la que los cuerpos comparten un espacio reducido despojándose de sus vestiduras e indicando con barro y a través de la danza, sus cicatrices o marcas de vida. Disponível em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/58-indicios-sobre-el-cuerpo-version-brasil-2/>>. Data de acesso: 06 de dezembro de 2016.

também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas “espírito” pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão. (Nietzsche, 2011, p. 39).

Sobre guerra e paz, de mim, falo: fui encarada por quase todos que se prostraram à minha frente e eu, como professora, mantive os olhos fixos, firmes para aquele ator pedinte do meu olhar. Então, meus sentidos foram tomando conta de mim. Primeiro, constrangida, era rebanho da moral, mas na repetição, fui me tornando pastor que clamava ser rei do meu corpo. Transformei-me em leão, que se não pode “criar valores novos, ainda, pode criar uma liberdade para a nova criação”. (Nietzsche, 2011, p. 30) E, nessa liberdade que me fora dada, não mais bastava ser leão. Aqueles olhos fitos em mim, que vinham e iam, suscitavam do meu corpo a transformação em criança. Porque “inocência é a criança, o esquecimento, novo começar, jogo, roda que gira sobre si mesma, primeiro movimento, santa afirmação [...] Para brincar o brinquedo dos criadores é necessário ser uma santa afirmação” (Nietzsche, 2011, p. 31). Aqueles olhos fitos em mim escolhiam e acolhiam, enfim, o ovo que em mim habita.

Ao olhá-los, e foram pelos menos uns 15 atores a me encararem, senti-me, aos poucos, *chocada*, mas chocada com o sentido de me sentir aquecida, pelo menos até 45% graus, para que pudesse dar vida a alguém, mesmo que esse alguém fosse eu mesma: professora, 50tona, convidada para fazer o trabalho e negando-me em função da vergonha ou sei lá do que. Nua, aos 50 anos? Para alunos e professores? Jamais.

Mas, que então, surgem os 58 chocadores, apresentando-se, uns com bastante poesia, outros – pelo menos de meu ponto de vista – um tanto exibicionistas, mostrando seus músculos e testículos, acuados diante da iluminação e, *quicá*, dos olhares da plateia. Foi tão repetitivo que vi – e era liberado – pessoas saírem para tomar água ou ir ao banheiro – quem sabe para observar o tamanho de suas partes íntimas – e voltarem, olhando com desdém a apresentação.

De novo, de mim falo: fiquei no posto, na minha chocadeira e, ao me sentir aquecida, temperatura advinda do olhar para o movimento repetitivo, comecei a enxergar as diferenças entre os corpos argilosos: vi esculturas lindas semelhantes à

de Davi, obra exposta na cidade de Firenze, Itália. O ator, Cássio Machado, movimentando seu corpo, no trajeto que lhe cabia – quadrado construído com as vestimentas – e cada vez mais manchado com argila, se fez em uma escultura renascentista que deixaria admirado Michelangelo. Vi, ou construí a imagem da estátua de Davi³, após o movimento circular deste ator. Imagem linda, descolada de sua corrente sanguínea. Lembrei-me de uma passagem bonita do texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari – *Como criar para si um corpo sem órgão?*⁴ – que desafia o leitor ou o artista a criar para si um corpo sem órgão. E posteriormente, lança a questão, extremamente bem-vinda para essa interpretação. Dizem eles: Para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, porque procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer? e 2) quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (1996, p.11). Para a imagem de Michelangelo, ainda na argila úmida no corpo do ator, a experimentação com seu próprio movimento, lento e repetitivo, foi criando uma intensidade, cuja temperatura entrou em um grau que, pela repetição, fez a diferença. Eis que Davi aparece frente a meus olhos: pequeno, músculos suaves, contorções adequadas para o tamanho do ator, cujo olhar convidava, com a mesma temperatura, o espectador a construir um outro lugar, um outro sujeito.

A esquerda, o ator Cássio Machado.
A direita: Estátua de Davi (1501-1504). Michelangelo



³ Disponível em: <<https://www.epochtimes.com.br/lendo-arte-davi-escultura-iconica-michelangelo/#.WEK57dIrLX4>>. Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

⁴ In: Como criar para si um corpo sem órgãos? In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 03. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. Disponível em: <<http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/Gilles-Deleuze-Mil-Plat%C3%B4s-Vol.-3.pdf>>. Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

O mesmo se deu pelo percurso da atriz e professora Paulina Caon. Ela, com sua gordura extremamente proporcional a seu corpo, branquíssima, cuja tonalidade não mudava sequer nas partes mais íntimas, apresentou-se com o texto que dizia “*Os corpos são diferenças. São forças. Os espíritos não são forças: são identidades. Um corpo é uma força diferente de muitas outras. Um homem contra uma árvore, um cachorro diante de uma lagartixa. Uma baleia e um polvo. Uma montanha e uma geleira. Você e eu.*”⁵

A atriz fez o círculo, desenhou seu eterno redondo dentro do quadrado, e quando a reencontrei, estava diante de um quadro⁶ de Diego Velásquez – *Vênus no espelho* (1647-51)-, às vezes de uma das pinturas de Pierre Augusto Renoir, como a tela *Banhista loira* (1881). O primeiro um pintor renascentista, o segundo, impressionista, cujas perspectivas e profundidades das pinturas eu via no movimento corpóreo da atriz.



Em destaque, Paulina Caon.

Abaixo, a direita: *Vênus no espelho* (1647-51) Velásquez.



Banhista loira (1881) Renoir

⁵ Tradução e adaptação do diretor Emílio, com algumas diferenças em relação ao original de Jean Luc Nancy.

⁶ Disponível em: <
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Diego_Velazquez,_Venus_at_Her_Mirror_\(The_Rokeby_Venus\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Diego_Velazquez,_Venus_at_Her_Mirror_(The_Rokeby_Venus).jpg)>. Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

Mas para encontrar um dessas possíveis imagens, o espectador deveria deixar-se *chocar* pelos movimentos contínuos e repetitivos, esperar que, na repetição, seu olhar fosse bloqueado quando tentasse encontrar os órgãos, os mais íntimos de preferência, e que não mais circulasse por eles e, ainda consequência da repetição, que esse olhar não passasse mais por esses lugares do corpo, mas se ocupassem, ou melhor, enxergassem outra imagem desse mesmo corpo que se apresentava. Deleuze e Guattari, ainda no mesmo texto, destacam: - Bloquear, ser bloqueado, não é ainda uma intensidade (op. cit., p. 11).

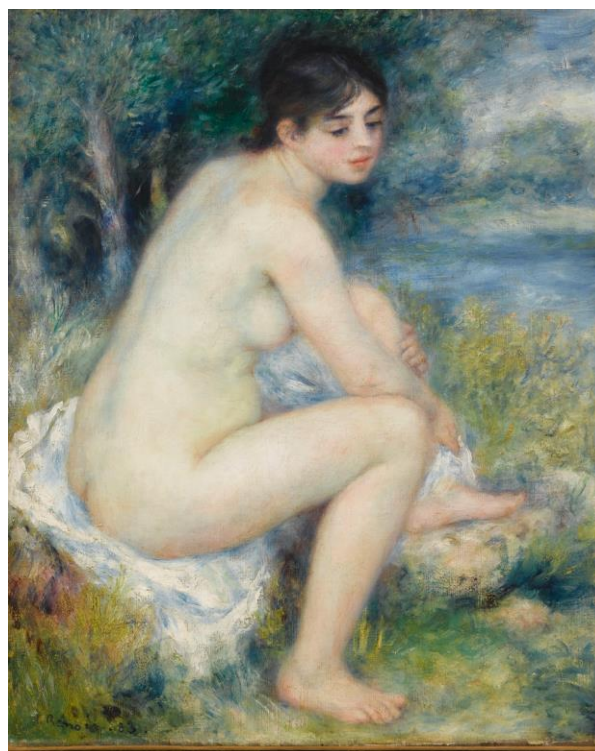
Outro corpo ou indício que se destacou no coletivo – pelo menos do lugar da plateia que eu ocupava – foi o da atriz do grupo argentino. Ela, como diz a gíria atual, *chegou chegando*. Não precisou de muito tempo para aquecer minha contemplação: seu corpo carregava a memória de mais tempo: virilha, nádegas e seios rebaixados; poucos pelos não apontavam somente para a idade daquele corpo, mas também para uma passagem de deslocamento de seus órgãos pela arquitetura corpórea e que ganhou brilho em seu olhar. Olhos que atravessavam as expectativas do vislumbre do espectador e convidava-lhe para conhecer ou se reconhecer naquele tempo, cuja intensidade estava no filtro de sua apreciação. Para essa imagem, não há como lembrar de outras telas da pintura clássica, em especial, para mim, como as de Renoir, com a *Mulher nua em uma paisagem*, de 1883⁷, cuja imagem se associa à da atriz Paula Cardini, porque traz uma visão mais introspectiva da imagem maternal e da beleza atemporal.

Trago, novamente, Deleuze – digo que a inclusão de um teórico da filosofia, leitura da ordem do dia para pós-graduandos – entrou aqui, após o registro de minha recepção, não para me ancorar nele: mas para ele se ancorar em mim. Diz ele:

⁷ Disponível em: <<https://revistalafundacion.com/septiembre2016/pt-pt/a-exposicao/>>. Data de acesso: 29 de janeiro de 2017.



No centro, a atriz Paula Cardin



Mulher Nua em uma Paisagem (1863)
Renoir

[...] o corpo sem órgão faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não é extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas (1996, p. 12).

Destaco esses três exemplos – há muito mais – porque foram os que me captaram pela intensidade provocada pela repetição de seus movimentos. Conseguiram me *chocar* exatamente como o termo é usado pelos produtores de chocadeiras: se você perguntar aos fabricantes de chocadeiras se é necessário virar os ovos com certa frequência, eles lhe responderão que é imprescindível para garantir que as gemas não colem nas cascas. Não é o caso aqui de discutir se é ou não necessário virar os ovos na chocadeira para que as gemas não colem nas cascas,

até porque é discutível e improvável, pois ave nenhuma faz isso. O máximo que se verá é uma ajeitada no ninho para que eles fiquem melhores posicionados embaixo dela⁸. Para quem não sabe, a gema, parte amarela do ovo, é produzida no ovário da galinha num processo chamado ovulação. A gema é libertada para o oviduto onde é coberta com uma membrana (membrana vitelina) e fibras estruturais, num processo com duração de cerca de **3h** (grifo meu), formando-se posteriormente a camada de albumina – clara - parte transparente do ovo que circunda a gema⁹.

No entanto, virando o ovo ou ajeitando-o no ninho; sendo a gema produzida pelo ovário da galinha e a formação da membrana no tempo aproximado de 3 horas, são as indicações metafóricas que trago para dizer que o jogo, realizado pelos 58 atores, apontou para indícios de construção de imagens que deveriam ovular, construir-se como uma membrana durante o tempo de 2 horas e meia. Ainda: o fato de descolar a gema da casa, melhor dizendo, descolar seus órgãos de seu corpo e, pela repetição e intensidade, proporcionar o nascimento de uma nova imagem, igualmente descolada dos paradigmas do corpo perfeito e ou mutilado, imagens comuns, cotidianas e reais.

E para alcançar esse deslocamento, atores deveriam permanecer no ambiente até que a temperatura do corpo exposto fosse a mesma da temperatura do olhar do espectador, também permanente todo o tempo nesse espaço e, chegando a esse termômetro, os dois, em sintonia estética, rompessem os órgãos da alma e dessem vida a um outro ser, nascido da experiência estética.

O espetáculo, ou a ovulação, se deu em 2 horas e meia, aproximadamente, quase o mesmo tempo necessário para a formação da membrana do ovo. Tempo semelhante para que ator e espectador ovulassem, desbloqueados, para a construção de um outro lugar, de uma nova vida que, pela arte, se dá pelo caminho do prazer. E não há como não trazer Nietzsche nesse momento, quebrando, talvez, a promessa do

⁸ Disponível em: <<https://quintaldoseupaulo.wordpress.com/2012/01/31/e-preciso-virar-os-ovos-na-chocadeira/>>. Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

⁹ Disponível em: < <http://www.apn.org.pt/documentos/ebooks/Oovo.pdf>>. Data de acesso; 03 de dezembro de 2016.

não diálogo com teóricos: “há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria” (Nietzsche, 2011, p. 40).

Muitas imagens foram construídas, mas essas três me levam a essa associação com a fruição estética que está entre o artista e o espectador; os três formaram três novas gemas, descoladas da casca, cujas imagens pueris nasceram e viveram naquele instante.

Aqueles que sentiram sede ou saíram para respirar, ou até que não conseguiram entrar no jogo da repetição, não conseguiram separar a gema da casca e saíram do espetáculo, frios como entraram e sem a percepção da diferença, nascida da temperatura quente proporcionada pelo jogo da repetição: não habitaram seus próprios corpos de espectadores. Também não viram quando a temperatura chegou ao ápice, cuja atmosfera possibilitou a revitalização ou a presentificação, *hic e nunc*, de movimentos de imagens consagradas na história da arte, desde a *Vênus no espelho*, de Diego Velásquez, até a sequência das banhistas, de Renoir que, embora de tempos e estéticas distintas, trabalharam com imagens despidas do corpo humano buscando, cada um no seu tempo, a sua vontade, o seu mundo. E assim, também, ocorreu nos movimentos de repetição dos *58 indícios sobre o corpo*, para o qual o jogo da criação solicitou uma santa afirmação: a vontade de pertencimento aos corpos e ao espírito de cada ator.



Conjunto de atores nus. Foto de Yuji Kodato
Local: Sala de Encenação do Bloco 3M. Curso de Teatro
Universidade Federal de Uberlândia

REFERÊNCIAS

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles & Guattari. Como criar para si um corpo sem órgãos? In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 03. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. Disponível em: < <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/Gilles-Deleuze-Mil-Plat%C3%B4s-Vol.-3.pdf>>. Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. Dos que desprezam o corpo. In: *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

Sites:

<http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/58-indicios-sobre-el-cuerpo-version-brasil-2/> Data de acesso: 06 de dezembro de 2016.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Diego_Velaquez,_Venus_at_Her_Mirror_\(The_Rokeby_Venus\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Diego_Velaquez,_Venus_at_Her_Mirror_(The_Rokeby_Venus).jpg). Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Diego_Velaquez,_Venus_at_Her_Mirror_\(The_Rokeby_Venus\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Diego_Velaquez,_Venus_at_Her_Mirror_(The_Rokeby_Venus).jpg). Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

<https://quintaldoseupaulo.wordpress.com/2012/01/31/e-preciso-virar-os-ovos-na-chocadeira/>. Data de acesso: 03 de dezembro de 2016.

<http://www.apn.org.pt/documentos/ebooks/Oovo.pdf>>. Data de acesso; 03 de dezembro de 2016.

[https://en.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo)). Data de acesso: 24 de janeiro de 2017.

<https://revistalafundacion.com/septiembre2016/pt-pt/a-exposicao/>. Data de acesso: 29 de janeiro de 2017.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_das_pinturas_de_Renoir. Data de acesso em 29 de janeiro de 2017

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



A COLETIVIDADE E A NUDEZ EM CENA
LA COLECTIVIDAD Y LA DESNUDEZ EN ESCENARIO
COLLECTIVITY AND NUDE IN SCENE

Thayse Guedes¹

RESUMO

Este artigo pretende levantar experiências vividas acerca do coletivo e da nudez em cena e como performaticamente podem ser utilizados como ferramentas poéticas de comunicação e provocação política, partindo da linha da descolonização do corpo e produção de reflexões para além do pensamento abissal. Para isso, os objetos de estudo serão a ação performática “58 Indícios Sobre o Corpo” e o espetáculo teatral “OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE”.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivo, Nudez, performatividades

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo aumentar las experiencias sobre el colectivo y la desnudez en el escenario y cómo performaticamente se puede utilizar como herramientas de comunicación provocación poética y política, dejando la línea de la descolonización del cuerpo y producir reflexiones más allá del pensamiento abismal. Para esto, los objetos de estudio son la acción performativa “58 Indícios Sobre o Corpo” e o espetáculo teatral “OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE”.

PALABRAS-CLAVE: cooperación, la desnudez, performativities

ABSTRACT

This article intends to raise lived experiences about the collective and the nudity on the scene and how performatically they can be used as poetic tools of communication and political provocation, starting from the line of the decolonization of the body and production of reflections beyond the abyssal thinking. For this, the objects of study will be the performance action “58 Indícios Sobre o Corpo” and the theatrical show "OFÉLIA / Hamlet rock \ MACHINE".

KEYWORDS: Collective, Nudity, performativity

* * *

¹ Universidade Federal de Uberlândia; mestranda; Pesquisa em andamento; Área de estudo: Poéticas e Linguagens da Cena; Orientadora: Maria do Socorro Calixto Marques. Atriz, Arte-educadora e Produtora Cultural.

“Nu, estou e sou com os outros. Nu, estou exposto à partilha do sentido.” Jean Luc
Nancy

Venho aqui fazer uma reflexão em cima de dois trabalhos práticos que me envolvi como atriz/ performer. O primeiro, uma ação performática idealizada pelo argentino Emílio García Wehbi², intitulada 58 Indícios Sobre o Corpo, tendo sua versão brasileira sido realizada em Uberlândia- MG em Outubro de 2016 a partir de uma residência artística entre os performers e o diretor, com duração de oito dias. O segundo, um espetáculo teatral nomeado *OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE*, produzido pela Cia. Teatro de Riscos (Ribeirão Preto), estreado em fevereiro de 2016.

Farei aqui um paralelo da residência artística e ação performática trabalhadas com Emílio Wehbi com o espetáculo teatral que participo, desde a fase inicial de criação, como atriz e produtora, enfatizando dois pontos comuns: O coletivo e a nudez em cena. Para mim, tais aspectos são ferramentas de expressão política através das artes e fundamentais para discutirmos a nossa identidade e o impacto que a sociedade causa num corpo que não é padronizado, seja por ser um nu feminino que não quer expor a sexualidade, mas o papel da mulher na sociedade, o corpo negro em um local privilegiado, composto em sua maioria, por brancos. Essas linhas abissais que são veladas pela sociedade, mas continuam latentes no cotidiano de cada um de nós.

Em relação ao coletivo, investigo-o como um ponto de intersecção dos dois trabalhos, cuja escolha estética, a meu ver, pretende fortalecer as imagens e o discurso trabalhado a partir da exploração poética e descolonial da nudez, bem como, acentuar a heterogeneidade dos corpos presentes nas duas ações.

² Emilio García Wehbi nasceu em Buenos Aires em 1964. É um artista interdisciplinar autodidata, que trabalha na intersecção de linguagens cênicas. Desde 1989, ano em que funda *El Periférico de Objetos*, grupo experimental argentino independente, destaca-se em suas funções como diretor de teatro, performer, ator, artista visual e professor. Seus espetáculos, óperas, performances, instalações e intervenções urbanas têm sido apresentados nos principais palcos, festas e cidades da Argentina, Brasil, Chile, Uruguai, Peru, Colômbia, Equador, Venezuela, México, Estados Unidos, Canadá, Portugal, Espanha, Irlanda, Escócia, França, Suíça, Holanda, Bélgica, Áustria, Alemanha, Polónia, Itália, Suécia, Austrália e Japão.

Quanto ao nu, me interessa falar sobre o corpo político, o corpo que expõe as singularidades e idiosincrasias em contraponto com a padronização do **ser**. Como deixar nosso corpo falar ao invés de seguir uma regra? Como nos expor para expor o mundo? Como deixar que nosso corpo se liberte para ser uma ferramenta política de comunicação, e que abra ao mesmo tempo, espaços para a subjetividade? E como coletivamente, potencializar o corpo político?

Perguntas que permearam meus pensamentos durante a residência que fizemos com Emílio Wehbi e que da maioria, ainda não consegui, nem pretendo, por ora, obter respostas.

A residência que Wehbi levou para Uberlândia, 58 indícios sobre o corpo, foi concebida com a participação de performers do Brasil, Argentina e Colômbia. Propõe, dentro de uma estrutura estética pré-estabelecida, o desnudamento dos artistas e a criação individual de movimentos que se transformam numa dança que manifesta intimamente as cicatrizes de cada performer.

A estrutura é simples: Em um espaço reduzido, 58 performers se relacionam com o texto do filósofo francês, Jean-Luc-Nancy (58 indícios sobre o corpo) e com suas próprias cicatrizes, entendendo como cicatriz uma marca no seu corpo que possua uma história ou lembrança, uma parte do corpo que desperte uma memória, que será convertida em movimentos corporais. Cada performer escolhe um indício, dado pelo texto de Nancy, e adentra, um por vez e por ordem dos indícios, de 1 a 58, em um quadrado que possui quatro frentes, cada frente com um microfone. Todos os performers possuem o mesmo tempo para entrar no quadrado, chegar em frente a um microfone, se despirmos, falar no microfone seus respectivos indícios, colocar sua roupa em um local pré-estabelecido e passar argila no local do corpo que pertence a cicatriz que motivou a criação das danças individuais. Após passar a argila, o performer escolhe um lugar no quadrado e executa sua dança até o fim da ação performática. No final, o acúmulo das roupas desenhará o quadrado em que se encontram os participantes. O tempo de cada ação é delimitado por uma música, que se repete até o fim da ação.

Wehbi escolhe discutir um texto filosófico sobre o corpo, juntamente com 58 performers, que expõem o que há mais de íntimo em cada um: suas cicatrizes. Cada performer está naquele momento realizando uma oferenda para o público, dividindo com ele e com os outros performers o que há de mais sagrado no corpo: Ele próprio. Nu. Sem amarras, sem sombras, sem máscaras. Nessa doação visceral, é explorada a relação e descoberta de si mesmo e sua exposição para com o outro. São expostas suas vaidades, suas amarras, seus bloqueios, memórias e o mais importante: suas singularidades. 58 histórias completamente diferentes. 58 pontos de vista, 58 cicatrizes, 58 indícios.

São exploradas no texto de Nancy camadas que filosoficamente dissecam camadas em relação a significação e à materialidade do corpo, dialogando com a concepção estética da valorização do corpo não padronizado dentro de um coletivo de corpos nus, que se encontram em um não-lugar, em uma não-sociedade. Não há nenhum signo, nenhum código que os diferencie de alguma cultura ou os torne semelhantes a outra. O que se constrói, ao meu ver, é uma heterogeneidade tão complexa e repleta de sutilezas que compõem este não-lugar. Esta interrogação que gera um leque de narrativas singulares. Eles coexistem pela heterogeneidade.

Ao mesmo tempo que o coletivo fortalece a heterogeneidade, também fortalece a união, a interculturalidade a partir de movimentos individuais que ao enfatizarem suas idiossincrasias, histórias e culturas, também complementam, com uma visão macro, um corpo único e pulsante que se forma durante a performance. Um corpo vivo de suor, respiração, argila e memórias, da interação de corpos inquietos que se reescrevem ao se descobrir como parte deste corpo coletivo.

É importante ressaltar, mesmo que rapidamente, como foi o processo de criação das danças individuais. Foram escolhidas pessoas que tivessem experiências como coreógrafas e divididos subgrupos, para que cada qual fosse conduzido por um coreógrafo diferente, em busca da dança pessoal através de suas cicatrizes. Nos outros dias em que se seguiu a residência, foi feito um rodízio dos coreógrafos em relação aos subgrupos, de forma que no final da residência, todos tivessem experimentado diferentes estímulos. Foi um momento de experimentação e

exploração, que através da dança-improvisação, serviram como dispositivo para a descoberta de memórias corporais que comporiam a obra.

Ao entrarem em uma investigação íntima com as cicatrizes e os estímulos externos, os performers desconstroem seus próprios movimentos habituais e já decodificados, explorando lugares desconhecidos em si mesmo ao se deparar com o imprevisto da improvisação. Mônica Ribeiro ressalta a importância da “performatividade da memória” neste processo criativo:

A dança não é somente o que lembro, mas principalmente o que esqueço e dá lugar a outras articulações de sentido. Na dança-improvisação temos o imprevisto e a lacuna dialogando com vestígios num processo performativo da memória como invenção. Como acontecimento, experiência do sujeito presente, a memória na dança-improvisação é marcada pelo risco e pelo esvanecimento das fronteiras entre real e ficcional. Assim, no contexto do movimento improvisado, pode-se poetizar os aspectos cognitivos e visualizar a performatividade da memória que se corporifica no instante. (RIBEIRO, 2013, p. 57/58)

Desta forma, o corpo se reinventa e dá espaço a outras leituras poéticas na construção deste corpo coletivo e heterogêneo. O corpo coletivo, ao se permitir abrir caminhos para sua reinvenção, se coloca também numa atitude política de resistência e contraposição ao individualismo e a homogeneidade de pensamento, propostas pelo sistema capitalista. O corpo abre caminho para descolonizar sua própria identidade através da potência da ação coletiva.

Coloco aqui algumas referências que tenho absorvido ultimamente e que me instigam a investigar a heterogeneidade e a potência narrativa que cada corpo possui ao se expor, considerando o ponto de vista de Jean Luc Nancy:

A intimidade é onde a heterogeneidade se exprime e explicita como tal. À intimidade sempre corresponde, de uma maneira ou de outra, a nudez. O corpo nu é o corpo íntimo. Cabe ainda penetrar na significação do heterogêneo. [...] A nudez não é outra coisa que a expressão do heterogêneo. Bem longe de uma redução à condução comum, ela extrai da relação todos os seus meios para desnudar ou colocar ao vivo os termos da relação. (NANCY, 2015, p. 14)

Agora falo de outro espetáculo, no qual faço parte como atriz e se aproxima um pouco mais da estética do nu, explorada por Emílio Wehbi. Neste trabalho, a estética é assumida pela nudez coletiva, tendo como critérios estéticos a coralidade e a utilização da nudez coletiva e performática como ferramenta de provocação

política, o relacionando a discussões sobre gênero e machismo, assim como a criação de imagens/ fotografias que exploram a poética da nudez.

O trabalho em questão, intitulado *OFÉLIA/hamlet rock\MACHINE*³ surge a partir das manifestações realizadas no Brasil no ano de 2013 e propõe o diálogo de oito atores com textos do Heiner Müller (*Hamlet Máquina*), Paulo Arantes (Trechos de *O Novo Tempo do Mundo*), Carlos Canhameiro⁴ e músicas da banda Radiohead.

As figuras discursam (como se pode ver no original de Heiner Müller), de modo que as ideias são mais importantes do que os conflitos intersubjetivos. A catástrofe da história e da cultura ocidental apresentada nas ruínas da Europa do século XX (proposta por Heiner Muller), neste espetáculo, serve de inspiração para trazer a cena os conflitos sociopolíticos e culturais do Brasil após as manifestações de junho de 2013.

A radicalização da exposição do nu em cena, neste trabalho, propõe problematizar a relação do corpo com a sociedade, bem como reforçar o discurso textual produzido no espetáculo. A dinâmica do trabalho propõe uma íntima relação entre os atores, para que as fronteiras e pudores impostos pela sociedade sejam atravessados e abram caminho para a exploração de camadas poéticas e políticas a partir da relação destes corpos.

O corpo se expõe performaticamente para combater os valores dominantes da sociedade, instaurando, primeiramente, um universo caótico e de desordem, para então, questionar a ordem do sistema, dialogando com o ponto de vista de Anita

³ Espetáculo estreado em fevereiro de 2016 pela Cia. Teatro de Riscos, na cidade de Ribeirão Preto/SP. Ficha Técnica: Encenação e Cenário: Carlos Canhameiro; Dramaturgia: A partir da obra *Hamlet Machine*, de Heiner Müller, o livro *O Novo Tempo do Mundo*, de Paulo Arantes e músicas do Radiohead.

Texto Final: Carlos Canhameiro; Arranjos Musicais, Preparação Vocal, Direção Musical e Música ao vivo: Maestro Sérgio Alberto de Oliveira; Elenco: André Dorian, Guilherme Casadio, Marcelo Ribeiro, Nathália Fernandes, Nayla Faria, Rafael Colombini, Rafael Ravi e Thayse Guedes; Iluminação: Daniel Gonzalez; Cenotécnico: César Mazari.

⁴ (Diretor do espetáculo, ator, produtor e dramaturgo pertencente à Cia. Les Commediens Tropicales, de São Paulo).

Prado Koneski, no artigo *Corpo Visual e Corpo Performático: Experiência das Artes a relação do corpo com a contemporaneidade*:

O corpo performático infere um corpo aberto às impurezas, imitando as paixões até o infinito, quebrando os limites que governaram os códigos modernos [...]. Trata-se de um corpo que não reconhece as regras do jogo. Se o corpo do moderno seduzia-se em observar e com isso preservava as interdições, o corpo performático da contemporaneidade realiza-se em afrontar as interdições. Devemos alertar que não é, de todo ou simplesmente, a ausência de limpeza que faz esse corpo performático, mas o que nele perturba radicalmente a ordem de um sistema. A desordem denota sempre uma ideia de perigo e desarmonia, quebra da aura. O inverso de tudo isso é promotor de um certo fascínio, porque é pelo corpo performático que o corpo “ele mesmo” ganha validade de reflexão como “existente” e passa a fazer diferença em nossa vida. Aqui é onde o corpo transborda de sentido ao indagar-se como excesso de encontro com o mundo, em que o artista libera suas ações mediante uma ação física e põe radicalmente o corpo em relação com o concreto do mundo (KONESH I N MOSTAÇO, OROFINO, BAUMGÄRTEL, COLLAÇO (ORG.), 2009, p. 255/ 256).

Neste espetáculo, fica mais evidente a exposição performática da nudez em algumas cenas ou fotografias que tentarei relatar brevemente:

1. Enquanto uma atriz fala um texto em que se discute a emancipação e libertação da mulher em relação aos valores machistas e abusos domésticos, os órgãos genitais de cada ator são escondidos e é estabelecida a imagem de corpos híbridos, sem sexo, sem gênero.

2. Atores e atrizes reproduzem uma série de movimentos que registram poses fotográficas de modelos. A essa fotografia foi acrescentado um aparelho odontológico a cada ator, que colocado na boca, a deixa esticada, impossibilitada de fazer qualquer movimento, dando a impressão de que enquanto os atores fazem a ação, estão forçando o riso.

3. Uma atriz explora ao máximo seu corpo feminino e seu sexo enquanto fala sobre abusos e violências que as mulheres sofrem, decorrente do pensamento machista que promove feminicídios e culpabiliza a vítima diariamente. A atriz finaliza a cena ironizando a frase “pediu para ser estuprada” ao tirar um tampão da própria vagina e abrir espaço para o estuprador cumprir seu ato.

Nestas cenas, respectivamente, o corpo nu assume um ato político e performático ao radicalizar na sua exposição, para assim, corromper as regras e leis estabelecidas pela cultura dominante e destacar as discussões sobre gênero (exemplo 1), a homogeneização do corpo, as máscaras sociais e a transformação do homem numa máquina de reprodução de valores dominantes (exemplo 2), o machismo e a violência contra a mulher: Nesta cena, a atriz radicaliza na forma e na sua própria exposição para levantar a questão da cultura do estupro e da violência contra a mulher. Ela se expõe de maneira irônica para questionar a regra, o senso-comum de que a mulher pede para ser estuprada de acordo com suas ações. Se expondo de tal forma, ela se objetiva em expor de maneira negativa e ridicularizar o homem ou a mulher que adota este discurso diariamente. (exemplo 3). O corpo nu complementa o discurso falado ou passa a ser a própria fala.

O corpo é político, e assim como na residência de Emílio Wehbi, em *OFÉLIA*, também faço o paralelo da união dos corpos em cena como engrenagens de um todo, de um corpo formado pelo coletivo, que tem o poder de potencializar as imagens individuais e endossar o coro. Em ambos trabalhos, são explorados temas descoloniais através da nudez coletiva, sendo o ela a principal ferramenta de comunicação. O corpo nu é explorado subjetivamente, para que produza significados abertos e que dialoguem com os questionamentos abordados pelos dois trabalhos: a homogeneidade corporal e de pensamento produzida pelo capitalismo x heterogeneidade, discussão sobre gênero e machismo x feminismo e feminicídio (*OFÉLIA/Hamlet rock\MACHINE*). O corpo nu, em ambos os casos, desnuda padrões de comportamento da sociedade, é político, comunicador e provocador de reflexões:

Comunicam o incomunicável, não um sentido supremo, reservado, inacessível, mas ao contrário e simplesmente, por assim dizer, a própria abertura de sentido, o acesso a sua infinitude. Os corpos nus não são mais corpos organizados e muito menos corpos prontos para aparecer na cena social. Eles se desviam de suas funções e cada um se esquia de se assumir num mesmo e único corpo próprio [...]A nudez nunca é final: ela abre para uma sucessão indefinida de desnudamentos. (NANCY, 2015, p. 18/19)

Se Emílio Wehbi encontra pontos comuns para os corpos dialogarem diante de uma estrutura repetitiva composta por uma faixa musical que se repete e uma ordem de ações a serem seguidas individualmente por cada performer, *OFÉLIA* investiga a coralidade em contraponto aos momentos onde mais são despertadas a heterogeneidades dos corpos. O coro aparece em momentos específicos, onde há execução de música ao vivo, ao investir na pesquisa de canto coral, em momentos onde estão presentes também pontos comuns de pensamento entre os artistas em relação ao que se é defendido enquanto dramaturgia textual ou para sublinhar trechos da dramaturgia de Heiner Müller e em danças ou movimentos que são coletivizados. Portanto, a coralidade se encontra no canto, nos gestos corporais e na fala.

A coralidade dá unidade à esse coletivo de corpos heterogêneos, que se fortalecem quando se encontram nos pontos comuns de diálogo. O coro não necessariamente estabelece uma homogeneidade (ao menos que seja executado algo muito próximo a isso, para enfatizar a crítica ao pensamento dominante que coloca o corpo nesse lugar), mas intensifica o coletivo no lugar de comunicador e questionador da ordem e que permite a “participação solidária na construção de um futuro pessoal e coletivo, sem nunca ter a certeza de não repetir os erros cometidos no passado”. (SANTOS, 2010, p. 57)

Tentei trazer aqui uma reflexão acerca destes dois trabalhos, pois, de acordo com suas distintas linguagens, ambos ressaltam o corpo nu como sua identidade ideológica, racial e geográfica. O corpo que se ressignifica e questiona seu lugar na sociedade, o corpo que se expõe para expor problemáticas sociais, ou até mesmo, para ressaltar a importância da subjetividade. Um corpo que abre um espaço filosófico acerca das cicatrizes que representam os atores, performances e ao mundo. O corpo que atravessa as camadas do pudor para chegar a estas cicatrizes.

Estes trabalhos pretendem produzir reflexões de acordo com a ideia de pensamento pós-abissal, investigada por Boaventura de Sousa Santos:

O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir. (SANTOS, 210, p 41)

Propõem uma contraposição ao pensamento tradicional cristão e capitalista, onde o corpo é superficial, somente é visto como um produto a ser consumido ou está relacionado a um pecado. Tentam criar espaços para a construção de narrativas que são esmagadas diariamente pela sociedade, onde as suas pluralidades se corroem.

REFERÊNCIAS

KONESKI, A. P. **Corpo visual e corpo performático: experiência das artes.** In: Edécio Mostaço; Isabel Orofino; Stephan Baumgärte; Vera Collaço. (Org.). Sobre Performatividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, v. 1, p. 243-265.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. p. 11-26

RIBEIRO, M. Memórias na dança-improvisação: acontecimentos do corpo. In: SILVA, M. T. (org). **Performances da memória.** Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013. p.46-59.

SANTOS, Boaventura. **Epistemologias do sul.** Com Maria Paula (Orgs.) São Paulo: Cortez, 2010.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



INDÍCIOS DE UM PENSAMENTO EM CONSTRUÇÃO

58 indícios sobre o corpo e Quanté

INDICACIONES DE UN PENSAMIENTO EN CONSTRUCCIÓN

58 indicios sobre el cuerpo y Quanté

EVIDENCES OF A THOUGHT IN CONSTRUCTION

58 evidences on the body and Quanté

Thiago Xavier Ferreira¹

RESUMO

Este ensaio pretende traçar algumas reflexões entre alguns conceitos desenvolvidos na disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura, a experiência na imersão artística dos 58 indícios sobre o corpo com texto de Jean-Luc Nancy e ainda, fazer algumas aproximações com o espetáculo Quanté do grupo Tripé.

PALAVRAS-CHAVE: conhecimento, epistemologia experiência artística

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo extraer algunas reflexiones entre algunos conceptos desarrollados en la disciplina en los Tópicos Especiales en Crítica y Cultura, la experiencia en la inmersión de las 58 indicios sobre el cuerpo con el texto de Jean-Luc Nancy y aún, hacer algunas aproximaciones con el espectáculo Quanté de lo grupo Tripé.

PALABRAS-CLAVE: conocimiento, epistemologia, experiência artística

ABSTRACT

This essay intends to draft some reflections between concepts developed in the Special Topics in Criticism and Culture subject, the experience in the artistic immersion of the 58 evidences on the body of Jean-Luc Nancy and also, to execute some approximations with the Quanté presentation of the group Tripé.

KEYWORDS: knowledge, epistemology, artistic experience

* * *

¹ Ator, professor de teatro e produtor cultural. Atualmente é mestrando no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: thiago.diguerra@gmail.com. Área de estudo: Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena sob orientação do professor Doutor Fernando Manoel Aleixo. Bolsista FAPEMIG.

Indício Apresentativo

Indício, segundo o dicionário Michaelis, significa uma indicação provável, índice, o que indica, sinal ou fato que deixa entrever alguma coisa, sem a descobrir completamente, mas constituindo princípio de prova; signo; vestígio deixado por. Diante disto, flertarei com esta terminologia a fim de indicar, traçar alguns vetores reflexivos abordando algumas leituras realizadas na disciplina Tópicos Especiais Crítica e Cultura da pós-graduação em Artes Cênicas da UFU², com a residência artística realizada no mês de outubro de 2016 com o artista argentino Emilio Garcia Webhi e também com a pesquisa que ora desenvolvo no mestrado.

Proponho iniciar minhas reflexões apresentando o lugar de onde surgiram as provocações para estes escritos. Neste semestre tivemos a disciplina Tópicos Especiais em Crítica e Cultura que fora dividido em 03 módulos, e cada um destes módulos foram ministrados por professores diferentes. O primeiro momento foi marcado por encontros com o prof. Dr Adilson Florentino da UNIRIO³.

Em nossos encontros, traçamos caminhos que buscavam nos municiar de leituras e conceitos que foram abordados durante todo nosso módulo, na perspectiva de alargar nossos horizontes sobre epistemologias, paradigmas na construção do conhecimento, suas problematizações, bem como a apresentação de um novo conceito, pelo menos para mim, o das epistemologias do Sul e o pensamento pós abissal, elaborado e pesquisado pelo professor português Boaventura de Souza Santos.

O segundo módulo foi ministrado pela prof^a doutoranda Bruna Bellinazzi, que tem sua pesquisa e suas experiências em relação com a linguagem da dança, e que também foi agregado ao momento dos módulos. Neste momento, fomos apresentados à alguns pesquisadores que elaboram seus pensamentos sobre o corpo. Corpos da experiência, do conhecimento, corpo comunicativo, corpo-vivo, corpos indisciplinares, corpos-dançantes e corpos em suas diferentes significações.

² Universidade Federal de Uberlândia – Minas Gerais.

³ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Para além desta aproximação teórica sobre o corpo, em nossos encontros iniciamos uma dinâmica de discussão de textos e também realizamos alguns trabalhos práticos, pois o caminho pretendido é que a experiência corpórea, criativa e expressiva, também se revela como fonte de conhecimento, afinal de contas somos sujeitos da experiência, e isto também nos interessa neste momento.

E por fim, o terceiro módulo desta disciplina foi realizado sob supervisão do professor Dr. Narciso Telles que mediou nosso encontro com o artista argentino Emilio Garcia Webhi, com a proposta da imersão artística para realização da performance *58 indícios sobre o corpo*.

Indício relacional – epistemologias do sul na experiência com a performance 58 indícios sobre o corpo

Dadas as informações sobre a forma que se estabeleceu nossa disciplina e tendo em vista alguns conceitos abordados, pretendo aqui, fazer algumas relações entre estes pensamentos, e também com as experiências vivenciadas na performance.

Buscarei um diálogo mais corpo a corpo com o conceito de epistemologias do Sul e pensamento pós abissal, por acreditar que neste momento, dada a experiência vivenciada com o artista argentino e que agregou em sua ação artistas brasileiros, argentinos e colombianos possa contribuir para a discussão e ressaltar o que se entende por epistemologias do Sul.

Começarei assim, descrevendo a trajetória pela residência realizada aqui na cidade de Uberlândia, que surge a partir do texto do filósofo francês Jean-Luc Nancy, intitulado *58 indícios sobre o corpo*, e que já conta com versões em diferentes línguas e lugares. O encontro com o artista argentino fora de 08 dias e agregou artistas, atores, bailarinos, psicólogos, educadores, colombianos, argentinos e tantos outros corpos.

Neste primeiro contato, este coletivo tão heterogêneo revelou, antes de qualquer coisa, a disposição destes sujeitos para uma experiência artística que pretendia discursar sobre o corpo e suas questões filosóficas, sociológicas, culturais e

fisiológicas, e segundo, pelo despojamento e entrega para a prática que estava sendo construída coletivamente.

Cheguei apenas no 3º dia da residência, e pude observar que o coletivo já apresentava certo grau de envolvimento e desenvolvia alguns trabalhos mais articulados, pensando já na apresentação final da residência, que seria o desnudamento dos corpos diante de cada indício.

A performance realizada nos dias 7 e 8 de outubro seguia uma estrutura simples de ações, um roteiro, dentro de um espaço delimitado. O espaço era um quadrado de 6m x 6m com bacias de argila em seus cantos. Ainda dentro do quadrado, haviam 4 pontos com microfones onde as pessoas fariam seus indícios. Os roteiros com as ações podem ser sintetizados da seguinte forma:

- Entrada no espaço de atuação com a música;
- Posicionar-se no microfone determinado e se despir ainda com a música;
- Fim da música/ Desnudamento total/ Dizer indício;
- Com música colocar as roupas no espaço formando um quadrado/ Seguir fluxo da linha de roupas iniciada pela pessoa do indício número 01;
- Ir até uma bacia de argila no sentido anti-horário (sempre a esquerda de onde colocou as roupas);
- Passar argila e posicionar-se no espaço;
- Ficar imóvel até o fim da música;
- Iniciar sequência/partitura assim que a música iniciar novamente;
- Parar a sequência quando a música parar e aguardar o outro dizer seu indício;
- Partitura sempre na música;

Pois bem, do momento que ingressei no coletivo para a performance, deparei-me com um caminho que já havia sido percorrido pelas pessoas que já estavam imersas na residência, fui entendendo o processo que estava instaurado e fui me deixando levar pelas provocações/inquietações/possibilidades que se apresentavam.

Ainda nos dois dias seguintes à minha entrada, foi um momento de pesquisa e busca por partituras/células que comporiam a performance. A ideia era que a

matriz de movimentos surgisse do estímulo **cicatriz**⁴ e o que essas cicatrizes deixaram como marcas na vida de cada performer. Onde e como eram essas feridas.

Dado este estímulo, trabalhamos com alguns coreógrafos que participavam da ação e pesquisamos como este disparador era articulado e materializado em/no corpo. Em alguns momentos fomos divididos em grupos e experimentamos algumas propostas de trabalho com os três coreógrafos, sendo estimulados de diferentes formas, não apenas no sentido de propiciar a criação desta partitura, mas também para elaborar e organizar os movimentos que já estivessem registrados no corpo. Ou seja, passamos também por uma elaboração estética do material gerado pelo estímulo proposto.

Criadas estas células/matrizes de movimento ensaiamos pelos dias seguintes. Um dado interessante sobre este processo, foi a condução de Emilio para a criação da performance. A ideia era de que todos os performers ficassem nus em cena durante a ação dos 58 indícios sobre o corpo, e por ser uma imersão de vários dias, imaginei que haveria algum momento dentro dos ensaios/residência que ficaríamos nus, como um preparativo para o dia da apresentação, mas não tivemos.

Entretanto, discutíamos muito sobre o trabalho e ensaiávamos com peças íntimas, ou com a menor quantidade de roupas possível, e isso, serviu como uma preparação para o dia da ação, o ato do desnudar-se apenas no dia da performance me faz pensar no que Emilio dizia em alguns momentos da oficina, o de ofertar, oferecer, presentear o público com minha entrega para ato, nosso momento de encontro. O jogo de nos revelar-nos, o público a mim, eu ao público, e eu a mim mesmo, descamados e libertos, de toda e qualquer convenção, de qualquer signo social desponta a potência e ao mesmo tempo a fragilidade de meu/nossos corpos.

O início da performance revela as possibilidades de relação mais detalhada entre o performer e o público, pois ainda temos uma identidade re-conhecida, ainda

⁴ O sentido de cicatriz aqui apresentado refere-se tanto a cicatrizes físicas quanto cicatrizes que não eram corporais. Metaforicamente, representava também qualquer tipo de sensação ou sentimento que marcasse os intérpretes, algo que fosse significativo e tivesse uma relação profunda com que a executava.

temos uma singularidade, identifico um sujeito e que é enxergada pelos olhares externos, mas à medida que o coletivo vai se aglutinando, as identidades vão se perdendo, não se reconhece mais as singularidades percebidas anteriormente, mas agora a imagem é de uma massa uno/polimorfa, de corpos em sua forma de ser, em suas latências, e com isso, fica evidente uma nova identidade, a força de uma massa coletiva, corpórea.

Epistemologias do sul

Visto este caminho experiencial e diante de algumas considerações sobre o processo de criação da obra, e na perspectiva de relaciona-la a uma forma de conhecimento e construção de saberes especificamente de epistemologias do Sul, acredito que pensar este conceito significa pensar o resgate de modelos epistemológicos que foram desconsiderados pela hegemonia epistêmica da ciência moderna.

Significa, lançar um olhar atento e ampliar o horizonte para essas epistemologias que foram colonizadas por uma dominação massacrante de saberes, procedimento, métodos e conhecimento impostos por uma epistemologia colonizadora.

Colocar em destaque estes conhecimentos, identidades e culturas é suplantar esta lógica que silenciou e excluiu ao longo da história, saberes, conhecimentos, experiências, modos de vida, relações homem/mundo que foram dominados pelo capitalismo. Tratar de epistemologia do Sul, é reconhecer um norte, é falar de uma realidade outra, e de forma dicotômica nos faz pensar em segregação e polarização. Norte- Sul. Ainda, nos faz pensar em linhas imaginárias, e este é o modelo de um pensamento que Boaventura (2010) afirma ser de um pensamento abissal, de um pensamento moderno ocidental que deve ser superado. Um pensamento que opera na lógica da exclusão, da não possibilidade de coexistência e copresença dos dois lados da linha, ressaltando a dominação de um pensamento ocidental científico imutável.

Diante desta lógica cruel, o autor considera que existe a possibilidade de um abandono deste pensamento abissal e vislumbra caminhos para um pensamento pós-abissal, o que seria uma ecologia de saberes. Uma estrutura multifocal que vislumbra o pluralismo e um formato propositivo. Assim, Gomes ressalta,

Uma ecologia dos saberes não se orienta no sentido de prescindir da ciência moderna ainda que reconheça nela – e seu monopólio da verdade – umas das principais ferramentas do pensamento abissal. Em vez disso, busca o reconhecimento dos limites (internos e externos) da ciência, de modo a favorecer a busca de uma credibilidade para os conhecimentos tidos comumente por não científicos. (GOMES, 2012, 50)

Neste sentido, a superação do pensamento pós-abissal e a proposta de uma ecologia de saberes deve agir no sentido de que os conhecimentos devem ser reavaliados a partir das interações e intervenções que possam ser feitas na sociedade e na natureza. Dado isso, me parece que este indicativo de apreensão dos saberes, atue em vias alternativas de copresença e atuação no concreto, na realidade local e na sociedade como um todo.

Relação entre ação e pensamento/conceito

Se pensarmos nestes aspectos e tentar relaciona-los a experiência artística vivenciada pelo coletivo na performance dos *58 indícios do corpo*, avalio que, de um olhar externo e que tem em vista estes conceitos, consigo identificar que a ação artística em si, caracteriza-se como uma epistemologia do Sul.

Primeiro, obviamente por sermos todos habitantes da América do Sul, reconhecidamente pela geografia do hemisfério, com participantes de países como Argentina, Colômbia e Brasil. Para além desta característica geográfica, a ação realizada problematiza não apenas o corpo e suas concepções fisiológicas, culturais, filosóficas, mas atíça os integrantes a registrarem e escancararem em seus jogos performativos suas experiências, a história que é de cada um, que está impregnada no corpo, um corpo sul-americano com expressões e culturas distintas, mas que se apresenta integro no momento de desnudamento.

É quando nos despimos não apenas dos signos convencionais determinados historicamente, mas quando me apresento em minha unicidade, apresento um

registro expressivo, cultural, identitário, compartilho minhas experiências, reconheço a pluralidade e alargo os horizontes da experiência humana.

Indício proximal – 58 indícios e *Quanté*

Esta imersão fez me lembrar do processo criativo que vivenciei em 2009 com o grupo Tripé, e que na ocasião um coletivo de artistas de diferentes vivências e experiências se reuniram para criar um espetáculo, e o principal dispositivo criativo para a criação do espetáculo *Quanté* foi o tema comércio/mercado, uma insatisfação com a relação mercadológica estabelecida entre a sociedade e seus impulsos de consumo, os lugares de passagem e os principais agentes destas relações.

Diante disto, do universo pesquisado/remexido/aproximado/aludido, algumas figuras e situações revelaram-se mais potentes e com aspectos de teatralidade que puderam ser exploradas. Assim, nos aprofundamos nas figuras dos comerciantes de ruas, os muambeiros que fazem contrabandos entre as fronteiras, os camelos e seus jargões, os mercadores e biscates que sempre estão em busca de fazer qualquer negócio.

Por ser um coletivo tão eclético e com trajetórias distintas, tínhamos como ponto de convergência a experiência da Dança Contemporânea, e a partir deste ponto comum e aliado a algumas inquietações/estímulos do diretor na ocasião, começamos a desenvolver nossa obra.

Os encontros que eram realizados para a criação desta obra eram articulados de maneira que o coletivo pudesse ter um tempo de preparação corporal, para que pudessemos aquecer e alongar os corpos antes do trabalho e posterior a isso, seguíamos com jogos de improvisação. O jogo e as improvisações deram o tom deste espetáculo, sendo que todas as cenas partiram de algum estímulo que foi posteriormente elaborado e criado em jogos de improvisação.

Aliado a isso, o espetáculo flertava com elementos da dança contemporânea, performance, teatro e intervenção urbana, revelando em si, o desejo para além do conceito ou linguagem se encaixava, mas anterior a isso, era o desejo de expressar,

comunicar, estabelecer diálogos, abrir fissuras no tempo/espaço de apresentação para a fruição estética.

Como a criação desta obra se enraizava no jogo e nas improvisações entre seus interpretes, o resultado cênico apresentado ao público, por mais que tivesse um caráter de produto final⁵, tinha sua estrutura composta por cenas e estruturada em forma de roteiro.

Neste sentido, percebo várias similitudes entre o espetáculo *Quanté* do Grupo Tripé com a performance. Um dos aspectos que pode-se verificar é a estrutura como foi elaborada a performance com os 58 corpos e o processo de criação do espetáculo *Quanté*.

Em ambas as obras, houve um estímulo, um deflagrador para a criação das células/partituras, sejam elas, cicatrizes (no caso da performance dos 58 indícios), sejam a temática comércio/mercado (no caso do espetáculo *Quanté*). Dos estímulos dados, foram criadas partituras corporais que representam uma dramaturgia específica, uma dramaturgia que não carece de aporte textual, mas que é escrito pelo e no corpo, e assim como na imersão coletiva com Emilio Garcia Webhi, as ações estruturadas assemelhavam-se a um roteiro de ações, uma linha encadeada de ações que significavam a obra, e assim também foi feito na obra do grupo Tripé. Segundo Greiner,

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como a sua etimologia propõe, emerge da ação. Um estado de vertigem que paradoxalmente se dá a ver, por vezes, como algo estável e, à primeira vista, inteiro. No entanto, a sua própria natureza é a de viver à beira da dissolução[...] (GREINER, 2005, p.81).

Diante de tal afirmação, me vejo refletindo sobre os aspectos de uma dramaturgia do corpo e como ela se estabelece em ambas as obras. Uma

⁵ Aqui esta expressão revela apenas o resultado apresentado ao público naquele momento em que foi estreado, pois entendo que a arte é processual e neste sentido, os resultados são sempre parciais e que o espetáculo é vivo e sempre estará em processo.

dramaturgia que traz em sua composição matricial suas contaminações, experiências, rascunhos, fissuras e imagens que estão neste limiar, nessa dissolução, numa permanente tensão de estados.

Os corpos escrevem em ação, em fisicalidade as linhas e dramaturgia da obra, o corpo revela-se o principal médium de expressão e elo de comunicação com o olhar do outro. Nele estão inscritos todos os indícios de um corpo social, cultural, histórico, biológico, filosófico, suas representações e materialidade.

As escolhas estéticas, a metodologia de trabalho, um pensamento sobre este universo, enfim, são epistemologias que agregam na construção não apenas da obra artística mas revelam um conhecimento adquirido, uma experiência que reverbera para além desta prática cultural, são inquietações e pontos de vista do lugar em que estamos/somos.

Deixo claro que estas figuras e situações elencadas na obra *Quanté* não são únicas e exclusivas de nossa realidade sul-americana, mas a forma como foi elaborada e desdobrada pelo grupo, revela uma forma de conhecimento, de procedimentos e saberes do Sul, um pensamento científico, mas também reconhecedor de outras formas de conhecimento como fundamental para a manutenção destes saberes não científicos, assim como a experiência dos 58 indícios sobre o corpo.

Indício final?

Diante de tudo que foi explanado nos indícios anteriores, acredito que os conceitos abordados por Boaventura de Souza Santos (2010), faz emergir um novo paradigma que se vê em construção, na busca por uma ecologia de saberes e a emergência de superações epistemológicas. Este processo de descolonização do pensamento e do conhecimento canônico visa, portanto, um exercício profundo de auto-reflexão, um processo de construção colaborativa entre os sujeitos da experiência, para a retomada de uma consciência pluralista e propositiva, e acredito, que estes caminhos e propostas de superações, encontra na arte e suas

expressões, um ambiente profícuo para uma guinada rumo a uma sociedade mais humana e sensível.

* * *

REFERÊNCIAS

GOMES, Fulvio de Moraes. **As epistemologias do Sul de Boaventura de Sousa Santos: por um resgate do sul global**. Revista Páginas de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 39-54, jul./dez. 2012.

GREINER, Cristine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo Perfume: a dança dos sentidos**. Campinas, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA. Antônio Celso de. **Epistemologia do Sul**, in: Revista Espaço Acadêmico – nº 119, abril de 2011, ano X – ISSN 1519-6186.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Fórum Social Mundial: Manual de uso**. Porto: Afrontamento. 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre a ciência**. Porto: Afrontamento. 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010. 637 páginas.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



PELE E IMAGEM
superfícies e contextos

PIEL Y IMÁGENES
superfícies y contextos

SKIN AND IMAGE
surfaces and contexts

Lara Matos¹

RESUMO

A pele e a imagem são superfícies de profundos contextos na sociedade. Na contemporaneidade estes dois pontos de partida se juntam em processos que caracterizam os modos de subjetivação de todos aqueles que possuem pele, e são confrontados cotidianamente com o bombardeio de imagens característico de nossa época. Questões de gênero, cor, idade, acesso às tecnologias médicas e estéticas transformam nossas peles e transformam nossa visão sobre a pele através de imagens utilizadas para criar e fomentar mercados. A arte pode fazer um diálogo entre estas duas materialidades, pele e imagem, e criar possibilidades de transformação no olhar cultural que nos caracteriza.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, performance, prática, nudez

RESUMEN

La piel y la imagen son superficies de contextos profundos en la sociedad. En la contemporaneidad estos dos puntos de partida se unen en procesos que caracterizan los modos de subjetivación de todos aquellos que tienen piel, y se enfrentan a diario con el bombardeo de imágenes característico de nuestro tiempo. Género, color, edad, el acceso a las tecnologías médicas y estéticas transformar nuestras pieles y transformar nuestra visión de la piel a través de las imágenes utilizadas para crear y promover mercados. El arte puede establecer un diálogo entre estos dos materialidades, la piel y la imagen, y crear

¹ Doutoranda em Teatro com o projeto de pesquisa *Carneimagem – A nudez como dispositivo político/estético na cena contemporânea* sob orientação do Professor Dr. André Carreira, pelo Programa de Pós – Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC - Bolsista CNPQ. Atriz do grupo Experiência Subterrânea de Florianópolis – SC laratmatos@gmail.com

posibilidades de transformación en el aspecto cultural que nos caracteriza.

PALABRAS-CLAVE: Arte, performance, práctica, desnudez

ABSTRACT

Skin and image are surfaces of deep contexts in society. At the current time these two points of departure come together in processes that characterize the modes of subjectivation of all those who have skin, and are confronted every day with the bombardment of images, characteristic of our time. Issues of gender, color, age, access to medical and aesthetic technologies transform our skins and transform our vision on the skin through images used to create and foment the market. Art can make a dialogue between these two materialities, skin and image, and create possibilities of transformation in the cultural view that characterizes us.

KEYWORDS: Art, performance, practice, nudity

* * *

A nudez é como o verão, todos deviam participar.²

É na imagem que o corpo encontra a pele. Que a pele sintetiza o corpo. Seja na imagem do outro que está nu, ou na reprodução destas imagens. A imagem é o contato do distante e do interno, a imagem é a presença do tempo e a eternidade deste mesmo tempo, é o encontro dos olhos com o passado, é o plano de ação da lembrança. A pele é o encontro do fora e do dentro, e é ela mesma, a síntese destes dois pontos de partida, a impressão palpável deste encontro. Richard Schechner diz que a pele é ambiente, o ambiente acontece na pele. (SCHECHNER apud CARREIRA 2013 p 3). Mesmo assim, ainda pensamos na pele como a divisão do dentro e do fora. Nosso limite orgânico da existência.

Pele e imagem pertencem a diferentes lugares e cumprem diferentes papéis, mas coincidem no cumprimento de uma “função metonímica”, são também parte do que representam e ao mesmo tempo o todo que o olho vê, são a parte pelo todo de um amplo conjunto de informações. A pele muitas vezes é também, assim como a imagem de uma fotografia, a superfície que sintetiza um universo de situações passadas pelo corpo que a carrega, a pele sofre o dentro e o fora e é impossível fazer com que nela não vibrem as marcas desta ou daquela situação. O corpo carrega o seu contexto estampado na pele, e o contexto direciona o olhar do outro. Tanto imagem como a pele trabalham com o olhar de si

² Do filme francês *Cleo de 5 à 7*, de Agnès Varda.

(do fotógrafo, do cineasta, da pessoa que é aquele corpo) e conduzem o olhar do outro que vê e se afeta pela imagem, pelos detalhes, pelo todo.

No entanto, a pele assim como a imagem, fala mais do que quer o seu possuidor ou aquele de direciona o foco. A pele com a autonomia do orgânico, da matéria, transborda informações como a imagem “recontextualizada”, fala outras línguas, recodifica-se e foge do domínio do olhar que capturou e editou o momento. É a extensão da pele exposta que automaticamente chama a atenção e evidencia um corpo nu. A pele é o primeiro encontro do olhar do outro com o corpo do outro, é onde se concretiza a nudez, apesar de que em alguns lugares a percepção da nudez está totalmente ligada à exposição do pênis, da vagina e dos mamilos, como acontece no Brasil.

A pele é o local do íntimo. A carne exposta, as cores e texturas destes centímetros do corpo, são obscenos. Talvez porque ainda ligados ao imprevisível da ereção do pênis, do inchaço do clitóris. Me encontro com minha pele quando estou em casa, sozinha, na frente do espelho. E nem eu mesmo posso saber ao certo como ela é, e todas as modificações que se processam nela. A pele é um todo que não vejo, mas é o agente de minhas percepções corporais e o condutor direto do olhar do outro sobre aquilo que percebo como meu corpo.

Pele e subjetividade e olhar do outro

Na pele estão inscritos os signos da etnia, as diferenças nas tonalidades geradas pelas mistura de pigmentações são mecanismos de diferenciação social. Muitas vezes estas diferenças são enormemente valorizadas e interferem diretamente na cultura e nas relações sociais, a cor da pele ainda determina lugares possíveis e estes lugares alteram os modos de subjetivação dos indivíduos. As alterações que se processam sobre a pele geram o que José Jorge de Carvalho chama de “segunda pele”, são as implicações culturais que se somam à pele biológica e a alteram, seja no comportamento do indivíduo em suas relações sociais, seja na própria pele biológica, através de mecanismos estético-farmacológicos.

Carvalho ressalta a afirmação do fenótipo loiro como ideal ocidental, segundo ele esta colonização estética é uma característica que moldou nossa percepção sobre a pele. Mas para ele, não é apenas o sujeito da cor diferente que se afeta com essas imposições, mas o

próprio branco ocidental que não pode ser encaixado neste fenótipo ultra estilizado que temos hoje graças a tecnologia.

Que fique claro, todavia, que a brancura e a loirice que se espalham hoje não se referem de fato ao fenótipo europeu predominante, mas a uma loirice virtual, ou hiper-real. Aqui, podemos corrigir ou acrescentar algo à teoria do simulacro de Baudrillard: o corpo que primeiro desaparece na hiper-realidade é o corpo branco. É com o seu desaparecimento, e conseguinte auto-instauração como corpo hegemônico, que ele procedeu a desaparecer com toda a grande diversidade de corpos portadores de milhares de segundas peles, decretando-os todos meramente como corpos não-brancos. Dito com outra metáfora, o *Photoshop* foi inventado para retocar primeiro a pele dominante, não a pele dominada, como podemos pensar os subalternos de hoje. (CARVALHO, 2007 p10)

A busca pelo fenótipo ideal agride aqueles que nascem fora do padrão estabelecido, mas inclusive o próprio branco, pois as especificações sobre o que é belo na pele ficam cada vez mais distantes da realidade, fazendo com que haja uma angústia constante na busca destes mecanismo de transformação da pele.

Nas relações de diferenciação a partir da pele seja pela cor, seja pela textura (idade, marcas), o condicionante é o olhar do outro. O olhar do outro interfere de maneira direta sobre a pele, e é afetado por ela diretamente, pois a totalidade da exposição da pele caracteriza a nudez de um corpo. Este olhar que se afeta e é afetado pela total exposição do corpo, pela visão da pele, é um olhar não neutro, um olhar contaminado e formado por várias informações, e por modos de subjetivação que são totalmente influenciados ou moldados pela cultura em que está inserido.

Boodakian faz esta análise sobre o olhar cultural a partir de Foucault e Butler na tentativa de relacionar este olhar cultural a capacidade do poder se organizar sobre o outro a partir do olhar e sobre si mesmo. Partindo disto, ela analisa o corpo nu como um local de ação do poder cultural que possui estas duas vias.

O olhar cultural é mais do que uma simples lente, pois ele possui esse aspecto de auto-censura/observação que implica no controle do corpo nu por razões determinadas culturalmente. Na esteira de Foucault e Butler, a identidade nesse caso não é fixa e, mais além, seria uma impossibilidade localizá-la num corpo nu pré-cultural, uma vez que este não existe.

Visto que a identidade é fluída e ganha fruição a partir de discursos e performances, o corpo nu torna-se identificável somente após submetido ao olhar cultural. (BOODAKIAN, 2006 143)

Parece claro que há um diálogo muito forte entre o corpo nu e a cultura materializada no olhar a que Boodakian se refere, este embate se dá no encontro dos dois lugares, o da pele exposta, o do olhar. E ambos são modificados por ele, o corpo que é olhado, pois este olhar o codifica, analisa, categoriza, exprime afeto, e o corpo que olha que age sobre a pele, e se identifica na sua própria condição de pele.

Este olhar cultural, tem se transformado constantemente, mas hoje é evidente a influência dos meios digitais na reconstrução de um modelo que direciona e reconfigura o olhar sobre a pele. Sobre isto Paula Sibilia aponta a velhice como evidência destas mudanças. Segundo a autora hoje não temos o direito de envelhecer, a indústria cosmética e farmacêutica, os programas de emagrecimento e cirurgias plásticas agem diretamente e com toda força há muito tempo sobre mulheres e agora tem se direcionado também aos homens, sempre com um discurso diferenciado, mas já evidenciando essa necessidade de combater o envelhecimento.

Neste aspecto, a velhice é de fato o momento mais nítido das mudanças que se operam na pele, pois atingem a totalidade do corpo, e atua em todos os seres humanos, sem distinção de classe ou etnia. A pele muda de textura, de cor, consistência e perde a “vitalidade” de que costumamos caracterizar a juventude. A pele se mostra na velhice quase autônoma. O processo natural de morte de algumas células e a incapacidade do organismo produzir outras torna a extensão do corpo velho uma evidência e uma metáfora do fim da vida, das relações. Ao mesmo tempo em que mostra em si o processo de experiência de um corpo que passou por anos agindo, sentindo, as relações e situações que marcaram sua existência são visíveis na pele.

Por isso as palavras de Sibilia representam com franqueza nossa situação social atual que oprime a velhice, ultra-valorizando a pele lisa, sem manchas, de consistência dura, tirando-nos o direito de envelhecer, ocasionando uma corrida angustiada pela manutenção da pele jovem, que finalmente não pode ser vencida de maneira alguma.

O objetivo consiste em evitar, desesperadamente e com todos os recursos possíveis, a queda na temível casta da “terceira idade”. Tudo para não virar, assim, um ser humano de segunda – ou de terceira, ou então, mais precisa e tragicamente: de última – categoria. Uma condição a todas as luzes inferior e mesmo deficitária, porque só se define pela falta daquilo que irremediavelmente se perdeu, mas que outros ainda possuem e ostentam com orgulho. É nesse sentido, portanto, que agora ninguém tem o direito de envelhecer. E, muito especialmente, são as damas as que mais sofrem as implicações dessa proibição. Não surpreende que nenhuma mulher queira virar “coroa” hoje em dia, pois o dinâmico mundo contemporâneo não cessa de martelar que ninguém deveria se deixar vencer por essas forças obscuras: aqueles fantasmas que, de todas as maneiras e com tanta insistência, jamais recuam em seu assédio. (SIBILIA, 2012 p 111)

O sofrimento gerado por essa busca angustiante é evidente, e é o que faz girar o mercado dos produtos e tratamentos. Esta busca também é impulsionada pelo mercado das revistas impressas e eletrônicas e pelo mundo virtual, que hoje tem instrumentos odiados e amados, a tecnologia dos filtros de imagem e os tratamentos de imagem possibilitados pelo Photoshop. Neste mundo virtual que criamos e vivemos com ânsia cotidianamente, pele e imagem estão ultra-conectadas, e os desdobramentos desta conexão estão nas ruas, nas relações, no mercado, e na relação íntima com a própria pele.

Os dispositivos eletrônicos e virtuais, as implicações da imagem na pele

Sabendo que a nudez já não é mais condenada da mesma maneira que foi em tempos não tão distantes, como diz Paula Sibilia, a nudez obscena é hoje aquela nudez que não se enquadra na ordem fenotípica do momento. Fora do padrão esta pele que aparece velha, de superfície não lisa, deformada ou, ainda que a hipocrisia da sociedade diga que não, aquela pele da cor não-branca é hoje a pele da nudez obscena.

A pele padrão, exposta cada vez com mais ferocidade pelo mercado como modelo a ser seguido é coberta por diferentes camadas de uma veste invisível da cultura. Veste que manipula as imagens de maneira grosseira e vende no mercado publicitário uma pele irreal e inorgânica, feita sob e para o molde da beleza das grandes marcas de cosméticos.

Hoje, com a recorrente utilização dos meios eletrônicos e da internet, não é preciso ressaltar a enxurrada de imagens às quais somos expostos cotidianamente. Nestas imagens

para as quais já criamos um nome específico, as “photoshopadas” brincam com a realidade da pele. O interessante aqui é pensar o quanto sabemos dos mecanismos de alteração das imagens, lutamos contra sua influência e mesmo assim seguimos na busca por ela e quanto estes mecanismos, dispositivos, ferramentas de trabalho com a imagem, alteram também nossa percepção sobre a pele.

Marcos Martins discute a relação entre a amplitude dos mecanismos de manipulação de imagem e as ressonâncias que tem no comportamento, na capacidade de olhar para o real em nossa sociedade, e também como este real da imagem vai sendo alterado através da disponibilidades destes dispositivos.

Desde o lançamento da primeira versão do Photoshop em 1990, uma obsessão pela limpeza da imagem tornou-se, sem risco de exagero, epidêmica na pré-produção das imagens publicitárias. É certo que técnicas como retoque, aumento de nitidez, desfocamento, o trabalho com máscaras e a correção de cor existiam na fotografia muito antes do Photoshop. Porém, se considerarmos o software como dispositivo, uma análise das metáforas de sua interface permite traçar linhas de continuidade com técnicas anteriores, mas também entrever sua possível novidade. [...] No desenvolvimento do algoritmo dessa ferramenta, as correções se tornaram mais sofisticadas, não mais se baseando exclusivamente na transposição de valores cromáticos pixel a pixel, mas incluindo outros cálculos que possibilitam maior rapidez no processo e maior homogeneidade no resultado final. Para esta nova ferramenta, foi escolhido, a partir da versão 7.0, a imagem de um *band-aid*. Desta vez a metáfora se refere ao processo natural de auto-regeneração da pele e a ferramenta insinua a promessa de que, assim como as células humanas, a imagem também é agora capaz de promover sua própria “cura”. (MARTINS, 2007 p 269)

O jogo de consciência e tentativa de fuga, que estabelecemos com as imagens virtuais alteradas, que nos vendem e que desejamos configura uma luta de forças internas, na subjetividade móvel que nos caracteriza, e na própria rede.

O que tem acontecido recorrentemente é a utilização destes meios para discussões sobre a estética padrão que influencia nossa percepção sobre a imagem do corpo e em alguns casos especificamente sobre a pele. Muitos movimentos coletivos, ou projetos fotográficos solos, tem se organizado na busca de pensar a pele e a interface com os meios eletrônicos e principalmente discutir o padrão de beleza que a indústria cultural insiste em proclamar como único e condecorar como o melhor. As mulheres, historicamente afetadas por estas políticas/ditaduras da beleza e da imagem, alvo estratégico da indústria

farmacêutica e cosmética, tem se manifestado contra a opressão da pele perfeita, da juventude e da “boa” forma coletiva e individualmente.

São diversos manifestos empreendidos que tem como base a pele, como metonímia do corpo e da situação social de opressão da cultura da beleza branca e magra. Estes movimentos em geral se articulam pela internet e se tornam virais.

Fernanda Magalhães arte de pele e imagem

O trabalho de Fernanda Magalhães, fotógrafa, performer e professora universitária é um exemplo deste movimento de valorização do corpo nu dentro dos limites da arte, mas que se utiliza também da internet para expor e divulgar seus trabalhos. Fernanda faz fotografias onde aparece nua sendo acima do peso “tolerado” pela moral do corpo e da nudez.

Nestes trabalhos Fernanda foca na representação da mulher gorda nua na fotografia em diferentes séries, entre elas *Corpo re-construção ação ritual performance* e *A representação da mulher gorda nua na fotografia* sobre estes trabalhos a artista diz,

As séries abordam sempre o corpo. Fazem parte deste trabalho as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com a diferença. A produção expressa as sensações do meu corpo, os sofrimentos e vivências reunidos com as pesquisas e discussões sobre as abordagens propostas. E as pesquisas realizadas e um arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos são material e fonte para a construção do trabalho. (MAGALHÃES, 2006 p 76)

Fernanda possui em seus trabalhos um direcionamento evidentemente político baseado em sua poética como fotógrafa e performer. Sua percepção política do direcionamento que o olhar cultural impõe sobre sua pele enquanto mulher gorda é trabalhado por sua lente, onde ela direciona este mesmo olhar cultural através do dispositivo fotográfico.

A fotografia é a porta para a construção dos cybercorpos e, também, como o meio que possibilita reflexões necessárias sobre o corpo e as representações, a partir de sua utilização como arte. Os muitos significados associados à obesidade, modificados historicamente, passam pela importância do sujeito na sociedade sendo o corpo um símbolo de sua inserção. (MAGALHÃES, 2006 p 77)

Em seu trabalho Fernanda conecta as duas superfícies e conduz o olhar do outro sobre seu corpo. Sua experiência como mulher, que toca sua pele e transforma seu contexto é também a material de sua experiência como artista. Seu posicionamento político é derivado de suas relações e contextos, e são explicitados em sua obra o choque entre sua pele e o olhar cultural que a transforma e classifica.

Na cultura contemporânea a supremacia é do olhar e da visualidade sobre os outros sentidos. Um mundo abarrotado de imagens mostram um corpo desejado por todos – um corpo idealizado e padronizado, bonito, leve e jovem, um corpo totalmente construído e perfeito, sem rugas nem doenças, com próteses e brilhos, um corpo virtual, retocado e cada dia mais “plástico”. O olhar está contaminado por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, não humano. (MAGALHÃES, 2006 p 77)

A arte conecta a imagem que Fernanda manipula pois ela convida o olhar a pensar a pele que ela sente, ela conduz o olhar através das sensações que ela própria experimenta em seu contexto. Ela devolve o olhar cultural, agora de um ponto de vista do que sofre as ações deste olhar. A experiência de Fernanda é um ciclo que se fecha no olhar, mas que passa pelas duas superfícies de maneira ativa, as sensações da pele sobre a qual o olhar cultural age são mostradas através da lente e do olhar da artista, que age assim sobre este mesmo olhar cultural.

A imagem nesta obra é a própria experiência da pele. O movimento dos olhares, das superfícies que conectam pontos distantes, contextos diferentes, e acima de tudo, é o dispositivo que revela a fala daquele que sente as ações que são mostradas nas imagens. Talvez o trabalho de Fernanda Magalhães seja um bom exemplo de como as sensações das duas superfícies, pele e imagem, trabalham juntas para, como disse Jacques Racière em *Imagem Intolerável* “[...] desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível.” (2012 p 151)

Uma prática

Peço licença aqui para, como uma condutora dos olhos de que me lê, fazer um movimento de aproximação da minha pele que também é a pele de outras artistas próximas à mim. Através de uma linguagem mais pessoal a partir de agora, descrevo uma experiência na busca por entender na prática como se dá o processo

criativo que se baseia na nudez, mediado pela pele e todas as suas “vestes” culturais. Inspirada por artistas com Fernanda Magalhães e suas pesquisas sobre nudez e performance, entre os anos de 2015 e 2016, como decorrência de minha pesquisa de doutorado, estabeleci e coordenei o *Grupo de estudos sobre nudez e política*³ para pensar procedimentos de utilização da nudez como premissa criativa, juntaram-se a mim mais três estudantes/artistas, todas mulheres.

O ponto de partida foi o desejo de refletir sobre uma experiência estética vinculada a um pensamento político efetivo que pudesse atravessar o artista. Neste processo buscávamos entender em que consistia a nudez para cada uma de nós e como ela se fazia em nossos corpos, e, a partir disso, como poderia dialogar com outras ações na cena. Para isso partimos do muito básico, das ações mais simples, tais como trocar de roupa, tirar a roupa, nuas. Tal abordagem também tinha como objetivo responder, em certo sentido, o que considerávamos política, como esta podia atravessar nossos corpos e se inscrever em nossa pele⁴.

Estar inscrita neste lugar do “ser mulher”, como explicita Linda Nead, é lutar diariamente com expectativas formuladas sobre nosso comportamento em relação ao nosso próprio corpo,

La mujer se mira en el espejo; su identidad está enmarcada por la abundancia de imágenes que definen la feminidad. Está enmarcada – se experimenta a sí misma como imagen o representación – por los bordes del espejo y entonces juzga los límites, de su propia forma y pone en práctica cualquier autorregulación que sea necesaria. El tamiz impermeable de la figura alegórica de la Castidad; el cuerpo esculpido de la bodybilder femenina, y la lucha contra los límites del cuerpo que lleva a cabo la anoréxica: los tres casos ilustran las formas en las que el cuerpo femenino se hace imagen en la sociedad occidental. La materia informe del cuerpo femenino tiene que ser contenida dentro de límites, convenciones y actitudes. (NEAD, 1998 p 26)

A auto regulação de que fala Nead está naturalizada em nosso cotidiano, as mulheres são orientadas para uma suposta “auto proteção” por uma série de

³ Os encontros se deram nas instalações da Universidade do Estado de Santa Catarina.

⁴ A descrição e análise de todos os encontros do grupo é parte de minha tese de doutorado que se encontra em fase de conclusão, aqui descrevo brevemente e analiso apenas um dos encontros e seus desdobramentos.

medidas cotidianas de controle. Muitas delas são imperceptíveis, mas dolorosamente nos condicionam a um policiamento sobre aquilo que somos, como “ser” e ao mesmo tempo “estar fora do que se é”, um vigia de si mesmo. Desde pequena eu ouço conselhos de todos os lados sobre como conhecer, como sentir, como entender, como proteger e como valorizar meu corpo. Na escola aprendi numa aula sobre sexualidade, já muito modernizada, que minha vagina era um lugar que deveria ser mantido intocado, limpo, esterilizado. Por ser essa caverna úmida e escura era propensa a proliferação de bactérias dos mais diversos tipos, uma advertência: controlar de perto esse ambiente propenso à vida, em vários sentidos⁵.

Assim, as mulheres possuem um sem número de ordens, produtos, condutas, medidas e modelos a serem seguidos, uma variedade incrível de procedimentos que dizem como é e como deve ser uma mulher. Este pensamento me acompanhava naqueles dias, pensando nos encontros do grupo de estudos. Quando em um evento me encontrei com uma artista e colega, ela comentou da obra da artista visual nova-iorquina Joan Jonas⁶, onde havia uma performer nua que se olhava através de um pequeno espelho. Nisto consistia a performance: uma mulher que observava seu

⁵ Lembro da professora pegando um absorvente higiênico, tirando o plástico protetor e na parte que iria estar em contato com a vagina ela esfregou a mão, dizendo logo em seguida que aquele absorvente não podia mais ser usado, porque estava sujo, poluído. Aquilo me acompanhou até pouco tempo como uma verdade inconsciente, nunca havia parado para pensar sobre ela, a vagina era uma órgão poderoso por sua fertilidade, e devia ser vigiada de perto, já que era, no fundo, minha inimiga, em certo sentido ela agia sozinha.

⁶“Joan Jonas (b. 1936, New York, NY, USA), is a pioneer of video and performance art, and an acclaimed multimedia artist whose work typically encompasses video, performance, installation, sound, text, and drawing. Trained in art history and sculpture, Jonas was a central figure in the performance art movement of the late 1960s, and her experiments and productions in the late 1960s and early 1970s continue to be crucial to the development of many contemporary art genres, from performance and video to conceptual art and theater. Since 1968, her practice has explored ways of seeing, the rhythms of ritual, and the authority of objects and gestures.” Philip S. Khoury em:

<http://joanjonasvenice2015.com/artist-joan-jonas/> Acesso em 20/02/17

Joan Jonas, (1936, Nova York, NY, EUA) é uma pioneira de vídeo e performance arte, e uma aclamada artista multimídia cujo trabalho engloba usualmente vídeo, performance, instalação, som, texto e desenho. Formada em história da arte e escultura, Jonas foi uma figura central no movimento de performance arte no final dos anos sessenta, e seus experimentos e realizações no final dos anos sessenta e começo dos anos setenta continuam sendo cruciais para o desenvolvimento de muitos gêneros de arte contemporânea, desde a performance e vídeo até a arte conceitual e o teatro. Desde 1968, sua prática tem explorado maneiras de ver, os ritmos de ritual, e a força de objetos e gestos. (Tradução minha)

corpo através de um pequeno espelho de mão. A ideia, segundo a visão de minha amiga era que o olhar sobre o corpo nu conduzido pela mão da performer revelasse um corpo que só poderia ser visto daquele ângulo, pela performer. Instantaneamente me veio à memória a indicação feminina do ritual de olhar sua vagina, sentindo, conhecendo, com um pequeno espelho num quarto, sozinha. No momento não me interessou procurar na internet nenhuma referência sobre a obra de Joan Jonas, mas seguir o imaginário que se criou a partir da descrição de minha colega.

Em um dos encontro do grupo de estudos, pedi que levássemos pequenos espelhos para a sala. Chegando no espaço, expliquei a obra mencionada para as participantes, e sugeri que pensássemos uma maneira de usar este procedimento em nossa prática. Depois de alguns comentários decidimos que faríamos o exercício simultaneamente, não haveriam olhares “de fora”, e que cada uma das participantes decidiria qual peça tirar e em que momento tirar e em que ponto da sala. Dado o frio que fazia, todas optamos por usar um tapete de yoga, disponibilizado na sala, trazendo à tona a questão sobre a limpeza do lugar quando se trata em expor partes íntimas do corpo.

Ao realizar minha prática, comecei por retirar aos poucos as peças de roupa. Blusa, então o sutiã, calça, calcinha. Havia uma necessidade em dobrar a peça de roupa e “salvá-la” da possibilidade de entrar em contato com algum tipo de sujeira. Sentada sobre os calcanhares, usei o espelho para ver minha barriga e meu tronco, seguindo então para os braços. O ângulos que surgiam da movimentação do pequeno espelho traziam novas possibilidades de percepção sobre a pele que eu via. Aquelas imagens que surgiam no espelho mesclavam-se com as imagens do entorno do meu corpo, o espaço, as cores do chão e das paredes, os objetos da sala ao fundo. Refazia-se em duplo a pele e as formas: aquela que aparecia no espelho e a pele real, de onde partia a imagem. Depois de um tempo sentada sobre os calcanhares, decidi começar uma movimentação para olhar outras parte do meu corpo, o que só com o espelho seria possível.

Surgiram no espelho as partes mais difíceis de se ver, costas, nádegas, vagina, ânus. Depois de um tempo neste exame detalhado das partes “escondidas” do corpo, comecei a me dar conta do que acontecia com meu corpo na tentativa de olhar essas partes, o quanto a “forma” dele no espaço era influenciada pela necessidade de ver através daquele pequeno espelho. Apareceram também combinações entre a parte a ser olhada através do espelho e meu próprio olhar, ou a continuidade da pele real na pele refletida do espelho, estendendo membros.

Depois de algum tempo neste processo, sugeri em voz alta, que quando se tivesse necessidade poderíamos observar em silêncio outra colega. A resposta que obtive foi positiva e assim, pude observar as intensidades do trabalho para cada uma das participantes: Y se concentrava em detalhes de seu corpo; N explorava as combinações entre a movimentação da escultura do corpo no espaço e o olhar através do espelho; e T mesclava o olhar sobre um ponto do corpo com uma expressão da face, criando imagens entre o reflexo e o seu rosto⁷.

Ficamos cerca de três horas experimentando, por momentos de forma mais individual e outras compartilhávamos mais o exercícios através da observação, depois sentamos e conversamos sobre o que havia nos tocado naquele exercício simples e quais as possibilidades para uma possível cena. Pensar os exercícios sem partir de uma fratura explícita entre sala de ensaio e cena foi um premissa que definimos desde o início do processo. Sempre haveríamos de pensar as práticas como experiência de pesquisa e como material de cena, consideramos que nossa pesquisa deveria jogar de forma flexível com estas fronteiras, pois isso nos colocava de forma mais direta sobre o material da nudez.

Interessante foi que pensamos que aquele simples “exercício” era um material potente para uma performance. Lembro que não havíamos até então pesquisado sobre a performance original, de Joan Jonas. Coincidentemente na conversa que tivemos, fomos unânimes em dizer que naquela simples ação havia muita plasticidade em harmonia com uma ação política do corpo da mulher, aliada à

⁷ Neste artigo uso as iniciais dos nomes das participantes para preservar suas identidades.

potencialidade para um envolvimento intenso das artistas, o que nos agradava porque trazia respostas às nossas questões iniciais.

Mais tarde, depois que já havíamos encerrado os encontros do grupo, pedi que cada uma delas escrevesse sobre um dos exercício que fizemos, ou sobre qualquer uma das etapas dos encontros do grupo. Sobre a prática com o espelho, Y produziu um relato muito intenso que analiso a seguir. A atriz começa relato texto com uma advertência:

Primeiramente necessário entender algumas coisas sobre a minha pessoa:

- 1- Eu sempre fui gorda, sempre. Não tem um momento que eu lembre de minha pessoa magra;
- 2- Ser gorda sempre, sempre, foi um grande problema na minha vida;
- 3- Eu sempre fugia de fotos, filmagens, sempre fugia o máximo que conseguia do foco, do olhar das pessoas e sempre odiei me ver em filmagens;
- 4- Eu tentava me amar, sempre tentei, mas nunca conseguia.

Enfim passei maior parte da minha vida na luta diária que uma pessoa gorda passa, por exemplo, sempre fui a gorda da sala, ou o gorda da galera, a amiga feia, a mais engraçada porque tinha que compensar a feiura, enfim, eu era perfeita para esses papéis, ainda sou, um amigo me disse, tem gente que nasce para ser gordo, acho que sou uma delas.⁸

Já no primeiro encontro do grupo, Y havia comentado sobre a aceitação social de seu peso (Y se identifica como uma mulher gorda.) Ela havia, naquele primeiro dia, contado inclusive sobre a pressão familiar, que desde criança havia tido relevância na não aceitação de seu corpo. Os comentários inocentes sobre o quanto se come em uma reunião familiar, somados a uma imposição midiática da magreza, tornaram uma obsessão que acompanhou Y durante toda a vida. O relato da artista segue e mais adiante ela explica a sensação que o exercício lhe proporcionou:

Descobri isso quando fizemos um exercício onde tínhamos que pegar um espelho e íamos olhando nosso corpo com ele, vendo os detalhes, se conhecendo - um exercício que eu recomendo para todo mundo - você descobre coisas incríveis sobre seu corpo. Em um certo momento do exercício algo aconteceu comigo, eu olhava para meu corpo e pensamentos de ódio e repulsa ao meu corpo vinham a minha cabeça, olhava minha barriga e pensava coisas como, “nossa que nojo”; “que horror”; “sua feia”; “horrorosa”... Enfim não lembro de ter algum detalhe do meu corpo em que eu pensei “ai que bonito isso” não, era como se eu tivesse me tornado uma dessas pessoas que passaram por minha vida e me chamaram de vários apelidos, essas pessoas que passaram por mim caminhando na rua e me chamaram de Leitão, me tornei uma

⁸ Os trechos que transcrevo aqui são partes de um relato que recebi de Y por e-mail, por se tratar de uma material muito íntimo, optei por não anexar o texto completo.

gordofóbica em questão de segundos, o que me fez perceber que eu sempre fui uma gordofóbica. Isto acabou com meu mundo de fantasia de que eu tinha essa liberdade desse poder do amor próprio, eu percebi que eu me odiava.

A atriz não havia exposto na nossa conversa após o exercício o que realmente havia se passado durante a prática. Diferentemente do que nós havíamos comentado sobre nossa experiência, para Y não havia nada de confortável naquele encontro entre seu corpo e seu próprio olhar carregado de todos os processos dolorosos que ela havia vivido até então. O olhar de Y era o próprio olhar do outro, um condutor do que ela havia ouvido durante sua vida. O encontro deste olhar foi chocante e fundamental para a artista,

Perceber que eu me odiava, ter consciência disso me deixou sem palavras, eu precisava simplesmente discutir a relação comigo mesma, afinal, eu já tinha superado isso não é mesmo? eu estava livre do peso de ser gorda, tudo o que eu desejava naquele momento era sair correndo da sala de ensaio e me trancar em casa, porque como você vive se odiando? É tipo, você odeia uma pessoa mas você tem que conviver 24hs com ela todos os dias sem folga, isso não é saudável, e eu percebi naquele momento que eu não estava bem (ainda não estou, mas progredi). Essa descoberta levou a uma decepção pessoal muito grande na época.

Todos os exercícios que já tinha feito sobre corpo e tudo mais, me ajudaram a me amar, mas esse exercício me fez me odiar, isso realmente puxou o tapete da minha vida, conheci uma Y que não fazia ideia que existia dentro de mim e o pior de tudo eu precisava derrotá-la e ela era muito forte, porque ela tinha a ajuda da sociedade que não permite que eu me ame, essa Y tinha ajuda desse mundo onde você precisa caber em um padrão e tudo o que não cabe dentro desses padrões é grotesco e horrendo.

O olhar que o exercício despertou na artista, gerou um impacto na sua descoberta política, apesar de todo o movimento externo para que uma boa estima por seu corpo existisse, ainda estavam muito profundas e muito fortes nela mesma as pressões externas. Como se Y tivesse sido “modelada” a pensar negativamente sobre seu corpo. O exercício trazia à tona novamente, num movimento de autoflagelo, e desta vez era claro de onde partiam as ofensas: da voz da própria artista. Um movimento importante, um deslocamento da pura reprodução da opressão, para uma análise profunda da sua própria auto imagem,

Passei muito tempo depois do exercício nessa batalha de Y contra Y, escrevia em todos os espelhos da casa, elogios, me maquiava mais, me arrumava mais, tudo para me sentir bonita, fazia coisas que me deixavam feliz, essas pequenas coisas foram me ajudando a vencer a Y, a me fortalecer como pessoa e acreditar mais em mim. Até que chegou o momento de uma grande batalha, sozinha em casa fiquei nua e fui para

frente do espelho, a Y gordofóbica veio com tudo, a mesma coisa de quando fiz o exercício pela primeira vez: “horrorosa”; “feia”; “gorda”; “uuii olha isso”... mas dessa vez eu estava preparada então respirei fundo, sorri e comecei a me elogiar, a falar coisas para mim mesma de tudo que já fiz, tudo que já conquistei, de todas as coisas que meu corpo me forneceu e aguentou por todos esses anos. Não durou muito tempo isso, mas depois que acabou fiquei me sentindo melhor.

Os processos que se seguiram e que ela relata nesta parte do texto ficaram em segredo. Eu não soube quanto foi doloroso para ela até que li o relato do qual eu trago apenas partes. Curiosamente, recebi seu texto no mesmo momento em que eu pesquisava pela primeira vez sobre a performance de Joan Jonas, como já disse, a busca pelo material de Jonas foi posterior à experiência prática com os espelhos.

O trabalho de Joan Jonas que acessei por meio da internet, era um vídeo de uma exposição, continha partes da performance entrecortada por uma entrevista com a artista.⁹ Primeiramente o que me tocou foi exatamente a capacidade de falarmos através de uma ideia simples: uma ação com um objeto, baseada na nudez. A beleza da performance era clara, a simplicidade de sua organização no espaço contribuía para isso. Uma sala branca, duas cadeiras encostadas na lateral da sala, próximas à parede do fundo, uma divisória no feita com fita no chão delimitava o espaço para as performers. As duas performers sentadas nas cadeiras usavam um casaco longo. Uma de cada vez deixando o casaco na cadeira, se aproximava do centro do espaço e com um espelho de dez centímetros começava a se olhar através deste objeto, a outra performer observava e esperava sua vez. A movimentação era lenta, delicada, “meditativa” nas palavras da própria Jonas.

⁹ Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Fzb28BSAzBA>

Se trata de um material feito para a TV Vernissage, que segundo a descrição do trabalho do grupo, no link do vídeo: “[...] provides you with an authentic insight into the world of contemporary fine arts, design and architecture.[...]”

Publicado em 30 de junho de 2014 a entrevista e as gravações de partes da performance foram feitas durante as exposições da performance no *14 Rooms* a exibição ocorreu durante a famosa feira de arte contemporânea Art Basel, organizado por Fondation Beyeler, Art Basel e Theater Basel. *14 Rooms* é resultado da curadoria de Hans Ulrich e Klaus Biesenbach, e consiste em dispor artistas conceituados agindo separadamente em espaços “quartos” brancos, “exploring the relationship between space, time and physicality with an artwork whose ‘material’ is the human being.”

Mais sobre o *14 Rooms*: <https://www.artsy.net/feature/14-rooms-at-art-basel>

Em *Mirror Check* de Joan Jonas, algumas das nossas questões tinham ressonância. Mesmo quando nossas respostas e as de Jonas eram controversas, como por exemplo na questão sobre o voyeurismo, que para Jonas era um objetivo, mas para nós era um problema.¹⁰ No entanto, a delicadeza dos movimentos da performer, a quietude do espaço, a intensidade que a ação desperta em quem está executando, são elementos que se vê, mesmo em vídeo e reafirmavam a experiência que tivemos.

Além dos detalhes do seu percurso como artista e seu encontro com a obra de Borges, que a inspirou no trabalho com espelhos, Joan Jonas esclarece na entrevista as relações políticas com a época em que se formou, no final dos anos sessenta e início dos anos setenta, as mesmas ideologias políticas que refletem na performance, “*Mirror check* was kind of the most abstract work and was also inspired by the situation at the moment in the late sixties and early seventies of the women’s movement, and the idea of a woman reversing the game and clammimg her own body as repair as her own.” (Jonas 2014)

A fala de Jonas sobre a performance como espaço que permitia uma performance de si mesma, era condizente com nossas percepções e nossa intenção na pesquisa como um todo. Era definitivamente um encontro através de um prática performática. Algumas questões eram decifradas pela artista na entrevista, como o propósito de que cada uma das mulheres fizesse a ação de sua maneira, buscando dar voz à sua movimentação e também o desejo de que o espaço deveria ser pequeno, para aproximar o público daqueles corpos, daquela nudez, essas intenções de Jonas, eram decorrentes de seu trabalho na performance,

I recorded it at that time, and when I teach to the performers for this show, we try to do it exactly as I do it, but what I like is that each performer is different and so each performer doesn’t it in her own way, and that way is also still performed by a young woman, or women. What is different about this situation, is that is in a show that

¹⁰ “So, in the *Mirror Check* the audience has a kind of the voyeuristic experience because I cannot see what the performer sees, the performer is checking each part of her own body, in the mirror she sees it but the audience cant see what she sees.”¹⁰ (JONAS, 2014) Não queríamos que o público ficasse mais uma vez no lugar do voyeur por que parecia demasiado confortável, gostaríamos de fazer com que o público fosse convidado a agir, se não para participar, pelo menos para também estar sendo olhado por nós.

they goes on all day long for several days, like a regular art show and the performers perform it continuously in a very small rather claustrophobic room, so the audience is very close to them in a much more intimate way than when I did. I really let the people who organized this choose the performers, so is no direction about what kind of performers they should be, really, the performers always come from the area in which the pieces are performed, and I like a diverse body of performers if possible. (JONAS, 2014)

Apesar de que, vejo hoje, estávamos em total consonância com as descobertas e propostas de Joan Jonas, uma questão pareceu fundamentalmente incoerente: a necessidade de ser uma mulher jovem a performar *Mirror Check*. Principalmente porque Jonas é uma senhora, cujo corpo nu poderia dar uma outra visualidade a *Mirror Check* e, de certa maneira, tornar contemporâneo um debate que é reflexo dos anos sesenta, mas que precisa de novos contornos, como a nudez do corpo velho. No entanto, Jonas é clara quando diz que é sempre uma mulher jovem a performer escolhida, apesar de evidenciar que tem interesse em corpos diversos.

Quando penso que Jonas deixou de fazer a performance e tem preferência que sejam mulheres jovens a fazê-la, percebo um problema, e vejo a diferença entre nosso entendimento de política com relação ao corpo das mulheres e o que a artista propõe. Para nós e para Jonas, aquela experiência com o espelho tinha na intimidade e subjetividade da artista que fazia seu ponto mais político e a potência estética que buscávamos, mas o corpo da própria artista, Joan Jonas, envelhecido, poderia dar ainda outros significados à obra. No entanto, para Jonas o conceito estava na execução da performance por um corpo de mulher jovem. Ou seja, era mais externo e mais estético o seu ponto político, como conceito, o que se diferenciava completamente do nosso entendimento no grupo.

Quando tive a oportunidade de ver a performance de Jonas, ainda que em vídeo, e logo a seguir ter contato com o intenso relato de Y, percebi que mesmo com tantos pontos em comum, nossa percepção de experiência política estava ampla e aberto, por isso a proposta de *Mirror Check* teve tanto impacto em nossa experiência, e ressoou como possibilidade poética e política. O contato com a entrevista de Jonas, e suas explicações sobre a performance em parte me trouxe muita satisfação, mas no que diz respeito ao padrão do corpo que ela pede, mulher

jovem, me fez questionar o que haveria ali? Uma consonância com a lógica corrente sobre o que é beleza, mesmo em uma obra tão sensível? Quando e onde a subjetividade poderia sim falar mais do que a aparência? Seriam essas questões frutos de uma dissonância geracional?

A experiência de Joan Jones nos colocou diante de um outro espelho, e em contato com uma camada muito profunda da nossa pele. O diálogo que travamos com a artista nova iorquina se deu de uma maneira prática e silenciosa, na ressonância de um contar, na voz de uma terceira artista. Despertou em nosso processo outras perguntas e outras angústias, nos sentimos refazendo uma prática delicada, criada pela arte de outra mulher, de outra geração e de outro país, mas que entrecruzava nosso momento e além disso nos legava posicionamentos a partir da *nossa* vivência com os espelhos, um “caminhar adiante” a partir do que ela propunha.

REFERÊNCIAS

BOODAKIAN, Florence Dee. Despindo os códigos: gênero, relativismo cultural e o corpo nu. In: Garcia, Wilton. (org) **Corpo e subjetividade – estudos contemporâneos**. São Paulo: Factasch Editora, 2006.

CARREIRA, André L.A. N. Espacialidade e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. In: **Revista do Lume**. Unicamp, nº 4 dez 2013.

CARVALHO, José Jorge. Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele. In: **Revista Cinética** - Programa Cultura e pensamento 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.htm acesso 02/09/2014

Catálogo online da Venice Bienale 2015. **The artist: Joan Jonas**. Philip S. Khoury. Disponível em: <http://joanjonasvenice2015.com/artist-joan-jonas/> acesso 20/02/2017

Catálogo de arte online Artsy - “14 Rooms” at Art Basel — disponível em: <https://www.artsy.net/about> acesso 20/02/2017

Joan Jonas: Mirror Check. Interview with Joan Jonas at 14 Rooms. K. Zupan-Roup; H. Schmidt. Messe Basel, Basel (Switzerland), Junho de 2014. 10’54” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fzb28BSAzBA> acesso 20/02/2017

MAGALHÃES, Fernanda. Corpo re-construção ação, ritual, performance. In: Garcia, Wilton. (org) **Corpo e subjetividade – estudos contemporâneos**. São Paulo: Factasch Editora, 2006.

MARTINS, Marcos. **Imagem polida, imagem poluída**: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea. In: Lugar Comum, n° 29. Disponível em: http://uninomade.net/wpcontent/files_mf/110610120251Imagem%20polida%20Imagem%20poluida%20-%20Marcos%20Martins.pdf acesso: 02/09/2014

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino**: arte, obscenidad y sexualidade. Ed. Tecnos, Espanha – 1998.

RANCIÈRE, Jacques. Imagem Intolerável. In: **O espectador emancipado**. WMF Martins Fontes, 2012.

SIBILIA, Paula. O corpo velho como uma imagem com falhas: a moral da pele lisa e a censura midiática da velhice. In: **Revista do programa de pós-graduação em comunicação e práticas do consumo** – Comunicação, mídia e consumo ESPM – v. 9 n° 26 2012

_____ A politização da nudez: entre a eficácia reivindicativa e a obscenidade real. **Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Anais do XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014 disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIABILIDADE/paulasibilia-compos2014-novo_2185.pdf Acesso em 07/07/2014

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



POR UM OFÍCIO INDISCIPLINAR
Entrevista com Emilio García Wehbi

POR UN OFICIO INDISCIPLINAR
Entrevista con Emilio García Wehbi

FROM A NONDISCIPLINARY OCCUPATION
Interview with Emilio García Wehbi

Luiz Eduardo Rodrigues Gasperin¹

RESUMO

Trata-se de uma entrevista realizada com o artista argentino Emilio García Wehbi durante a realização da residência “58 indícios sobre o corpo [Versão Brasil]” na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. As questões norteadoras dessa conversa surgem da reflexão sobre as poéticas próprias de cada encenador e os vetores/dispositivos que cada um apresenta em seu trabalho de encenação.

PALAVRAS-CHAVE: Encenação, Espaço, Tempo, Poética.

RESUMEN

Se trata de una entrevista realizada con el artista argentino Emilio García Wehbi durante la realización de la residencia "58 indicios sobre el cuerpo [Versión Brasil]" en la ciudad de Uberlândia, Minas Gerais. Las cuestiones orientadoras de esta conversación surgen de la reflexión sobre las poéticas propias de cada director y los vectores/dispositivos que cada uno presenta en su trabajo de escenificación.

PALABRAS-CLAVE: Escenificación, Espacio, Tiempo, Poética.

ABSTRACT

This is an interview with the Argentine artist Emilio García Wehbi during the realization of the residence “58 Clues about the body [Version Brasil]” in the city of Uberlândia, Minas Gerais. The guiding questions of this conversation arise from the reflection on the poetics of each director and the vectors / devices that each presents in his work of staging.

KEYWORDS: Staging, Space, Time, Poetic.

* * *

As palavras que tingem essas páginas são vestígios da entrevista² realizada com o artista argentino Emilio García Wehbi, durante a residência “58 indícios

¹ Encenador/Pesquisador/Professor/Estudante pela Universidade de Campinas (Doutorando). CV: <http://lattes.cnpq.br/5753535052952361>.

sobre o corpo [versão brasil]” que ocorreu na cidade de Uberlândia-MG proposta pelo Coletivo Teatro da Margem, em 2016, para artistas do território nacional e de outros países Latino-americanos que estiveram juntos neste trabalho. Um artista multidisciplinar, e acrescentaria indisciplinar, que reconfigura suas práticas em cada novo trabalho cênico e deixa-se contaminar por todas as linguagens das artes. O seu campo de visão está sempre em desequilíbrio com a intenção de tencionar o real em cena. Especificamente na estada no triângulo mineiro, ele traz para os corpos e corporeidades brasileiras sua performance “58 indícios sobre o corpo”, uma retomada das questões trazidas por Jean-Luc Nancy³ que são lidas por cinquenta e oito corpos nus durante aproximadamente duas horas e quarenta minutos. Por ser o corpo nosso material de reexistir no mundo, são trazidas questões para o Wehbi, que aqui serão compartilhadas, sobre o ofício e a poética do encenador contemporâneo.

Gasperin – Emilio, como ocorre sua entrada no campo das artes da cena e o seu ingresso na função de diretor?

Wehbi - Meu primeiro trabalho profissional, digamos, foi com o grupo que fundei em 1989 chamado “Periférico de Objetos”, muito conhecido dentro do teatro experimental independente argentino e no exterior. Esse grupo teve uma particularidade por trazer a relação entre sujeito manipulador e o objeto animado, ambos eram personagens e estavam em diálogo. Basicamente, o grupo investigava o trânsito fora do central, como poderia dizer, um caminho de fuga ao teatro convencional, sendo esse um grande marco para o meu entendimento do teatro e do meu fazer artístico, que parte justamente de tentar evitar a estrutura central das artes e das convenções, e problematiza-las desde o ponto de vista das misturas e das sobreposições de diferentes disciplinas artísticas para que nenhuma regra domine. Constitui-se, assim, uma espécie de híbrido que dialoga com artes visuais, as artes

² A entrevista foi realizada no último andar do Hotel Presidente em Uberlândia-MG presencialmente e transcrita para essa publicação.

³ Filósofo francês autor do texto 58 indícios sobre o corpo.

dinâmicas, dança, cine etc. Para armar uma espécie de registro poético que não tenha uma classificação específica. Este foi o meu ponto de partida que tenho no “teatro de objetos”. Comecei muito jovem, na minha primeira direção tinha 24 ou 25 anos, e agora ao longo da minha trajetória de aproximadamente 25 ou 26 anos de produção teatral dirigi cerca de 60 montagens, que vão desde o teatro tradicional, ou melhor, podemos chamar de teatro de texto, que vão ser atravessados pela linha experimental até performances, instalação teatral, as artes visuais, pintura, fotografia, ópera, dança, dança-teatro, nunca como algo único e fechado. Nos últimos 15 anos apareceu a docência, como uma linguagem, não entendendo o ato de dar aula como lugar de transmissão de um conhecimento, de um saber que tenha que ser transmitido de um para o outro, ou desse tipo de educação. Mas a entendendo enquanto um processo criativo, em que existe uma relação horizontal e democrática entre o aluno e o seu professor, e na qual não sigam apenas na direção do professor para o aluno; tem que haver um intercâmbio entre eles, uma dialética. Essa dialética permite, no caso, através de diferentes estratégias um processo de aprendizagem por parte do aluno. Em todo caso, sou bastante reativo, ao ser docente nas Universidades, nas escolas de educação artísticas, porque lamentavelmente se mantêm uma estrutura de um modo de ensinar, e creio que a arte não se pode ensinar, em todo caso se pode aprender, mas não pode se ensinar. Então, quando encontro espaço nas relações entre arte e educação que funcione como um processo criativo, aí sim me interessa, pois considero o processo pedagógico como um processo de criação.

Gasperin - A partir desse panorama de sua trajetória como artista da cena e principalmente como encenador da cena argentina, vamos atravessar nossa conversa por três vetores, sendo o primeiro deles o espaço. Como você pensa o espaço para o seu trabalho?

Wehbi - Desde muito tempo tenho trabalhado com as questões do tempo e do espaço como algo muito especial. Especificamente, penso o espaço como um campo conceitual no sentido de sobrepor o real e o ficcional, em qualquer arquitetura, seja

ela um teatro, parque, sótão ou qualquer outro. Esse espaço real pode ser também um espaço ficcional e a sobreposição ocorre, como por exemplo, nesse local que estamos [último andar do hotel no centro de Uberlândia, local onde ele se hospedava e também onde ocorreu a entrevista]. Poderia montar “Hamlet”. Aqui seria o castelo do príncipe da Dinamarca, mas ele não deixa de ser real. Trabalho com a ideia de tensão de ficção e realidade, não quero que o espectador trabalhe com a ideia de representação. Se estou em trabalho com um texto, ele deve ser dito sempre para o público. As pessoas estão presentes, e presentes em um espaço. Então, seria impossível trabalhar com uma cenografia unicamente ficcional. Por exemplo, estou em um teatro convencional, e a partir desse local começo a desmontar todos os artifícios teatrais que estão ali convencionados. Então, aqui nesse espaço vai ocorrer uma montagem de “Hamlet”. Esse espaço está recebendo uma encenação, não a representação dele. Paradoxalmente, uma pura representação que está na realidade, que não é representação. Estamos aqui dialogando sobre presença, justamente por desmontar a arquitetura da tradição teatral. Desmontado isso, que era uma representação, estamos vendo na presença uma representação. Aqui, estamos a trabalhar com a ideia de uma representação e presentificação. O espaço que sobrepõe camada a camada. A realidade seria a camada que é o lugar onde se está e a camada ficcional a poética que se imprime sobre ele. Portanto, produzimos um híbrido, a relação entre o teatro e o dispositivo poético espacial que construo, e, por outro lado, o espaço ficcional relacionado ao espaço real. Quando sou transportado para outro lugar, mesmo que tenha levado a cenografia desse espetáculo, devo construir uma nova relação com o espaço que estou.

Gasperin – Qual seria a influência do espaço na criação de Emilio Wehbi durante o seu trabalho com diferentes grupos de atores?

Wehbi – Muda de projeto para projeto. Os trabalhos que desenvolvi e desenvolvo assumem distintos formatos. Às vezes, tenho processos de pesquisa muito longos, em outros momentos são investigações e produções com prazos curtos e médios. Isso depende das características do trabalho, que se modificam conforme sua

especificidade. Nas condições ideais, trabalho somente no espaço para entender suas características específicas e as relações reais e virtuais que ele pode vir a gerar. Quero dizer que não necessito trabalhar nesse espaço todo o tempo, lembro que isso ocorreria em condições ideais.

Trabalho com os atores procedimentos de improvisação e, por um tempo bem grande, seguimos investigando para gerar materiais que posteriormente serão compartilhados com a equipe que colabora para a encenação (cenógrafo, músico, figurinista etc). Nesse momento, trabalhamos basicamente em uma mesa para refletir e pensar para traçar hipóteses de construção cênica. Uma das hipóteses é condição do espaço, que leva em consideração as características desse lugar. Quando o espaço já está disponível, vamos até ele para realizar essa pesquisa. Senão, preparamos esse estudo fora dele, tendo claro para todos qual o nosso espaço de encenação. Sempre levamos em consideração o espaço de representação, seja para negar, para colocar em diálogo, ou para tensionar.

Gasperin – Qual é a relação de criação com o tempo? Que tempo é esse?

Wehbi – A mesma lógica do espaço aplico ao tempo. Para mim, o tempo ficcional e o tempo real são o mesmo. A obra dura o tempo que dura o espetáculo. Como trabalho a presença, os atores estão presentes, os espectadores também estão presentes, e o tempo é puro presente. Não existe forma de trabalhar com ele que não seja no presente. Ao trabalhar a ficção temporal entraria em contradição com a minha ideia de tempo. O tempo está aqui, agora, todo o tempo. Nesse espaço que estamos, nesse tempo de agora, não é outro, nem um segundo antes e nem um segundo depois. Essa ideia é levada à problematização a partir da ideia de representação; o tempo no limite dessa representação; até onde o espectador é consciente no tempo que está vivenciando; o tempo real está sobreposto ao tempo ficcional e constrói, então, a ideia de presença. Na articulação entre os conceitos citados de espaço, tempo e o modo de atuação, a premissa é: Quanto mais representação, se chega ao ponto do que chamo de presentificação. O paradoxo é o meu ponto de interesse.

Gasperin – Como a dramaturgia se insere no seu processo de encenação?

Wehbi – Para mim, dramaturgia é a escritura do encenador sobre o espaço e tempo. Não há teatro sem a relação de espaço, tempo e ação. Evidente, a dramaturgia é a utilização de todos os recursos cênicos combinados. Entendo por recursos cênicos o ator com sua fisicalidade, com suas condições físicas e vocais, a cenografia e o figurino, a sonoplastia, iluminação, somado ao texto dramático, assim chegamos à ideia de dramaturgia. Dessa forma, o único capaz de ser o dramaturgo é o encenador. A partir desse pensamento, o encenador é também o dramaturgo.

Agora, ao pensar no texto dramático é outra coisa. No meu caso, sempre torna-se uma variante. Há casos em que parti do texto, em outros escrevo o texto a partir dos processos de trabalho. Quero deixar claro que ao fazer isso não escrevo a dramaturgia que o ator me apresenta ao improvisar, pois não tenho o intuito de vampirizar o seu trabalho. Porque o processo criativo de dramaturgia do ator é autônomo e colabora para a criação de uma encenação. O que faço é reescrever as situações que são apresentadas nas cenas. Não tenho interesse de investigar por muito tempo a improvisação, mas trabalhar com hipóteses concretas. Desse modo, o texto surge no começo, pode ser escrito durante ou uma mistura de ambos.

Quando escrevo algum texto, são sempre muito longos, tempo de monólogos extensos. Não trabalho com situações dramáticas, existe basicamente o fluir da palavra. De modo aberto, não existe uma personagem que narra, pode ser entendido como um solilóquio, ou um fluir da consciência. No geral, as estruturas textuais das montagens que enceno estão compostas por grandes momentos de palavra que não se sabe quem são e a quem lhe dizem; diferentes formatos que não combinariam com a convenção de dramaturgia conhecida, ou melhor, tradicionalmente conhecida.

Gasperin – Traçamos até aqui dois vetores chaves do seu trabalho e agora devo perguntar sobre o seu trabalho com atuação. Como ocorre e quais os seus procedimentos de condução atorial?

Wehbi – Sempre parto da mesma lógica que tracei até então com o espaço e o tempo. No meu ponto de vista, o maior vício do teatro tradicional está na relação com a atuação e a noção de representação. A análise pós-dramática traz o termo da dupla ausência relacionado ao ator. O ator, na ânsia de construir o personagem de “Rei Lear”, deixa de estar ele como ator e nem se torna Rei Lear, pois ele não existe. Esses seriam exemplos de duas ausências: a primeira por não ser o personagem, neste caso, alguém real; segundo porque o ator esforça-se tanto para ser outro que esquece de si mesmo. Meu trabalho anda em linha contrária, continuo com o mesmo exemplo de Rei Lear. Esse personagem não é uma abstração, ele é uma função que independe de um físico específico ou características cruciais. Rei Lear ocupa, no meu modo de trabalho, um dispositivo de função que poderia ser interpretado por um jovem, velho, homem, mulher, criança etc. Peço ao intérprete que crie a partir da sua imagem, do seu porte físico, das suas especificidades. O essencial é não se ocultar no personagem.

Na função de condutor de um processo, tenho a ideia desse personagem e somada a do ator, juntos construímos através de uma negociação o Rei Lear. Por exemplo, nesta encenação, o espectador estaria vendo ao mesmo tempo o personagem e o ator. Essa dupla presença, seria uma forma de tensionar a dupla ausência. Estou, aqui, novamente a falar da dinâmica já especificada no espaço e no tempo, a presença.

Desse modo, é impossível falar de estratégias ou modos de atuar, porque o meu trabalho não é assim. Meu trabalho de atuação está construído na relação de um a um com cada ator. Somente assim lido com a singularidade. Vou trazer outro exemplo. Para o “58 indícios” em Uberlândia, nosso tempo é curto, mas numa situação de um maior tempo de trabalho, dedicaria um tempo com cada um de vocês. Para criar essa negociação do que eu vejo no seu corpo e você desenvolveria cada vez mais os seus movimentos. Uma investigação bem mais aprofundada, pois nessa relação o encenador é a pessoa que vê e pode contribuir com o material que o ator está a produzir.

A relação entre o sujeito ator e o sujeito encenador deve ser franca, aberta, com muita escuta e valorização do trabalho de ambos. No geral, destaca-se a disputa e

não a relação. O encenador impõe suas ideias e os atores empoderados negam-se a realizar suas instruções. Esse vínculo deve ser fraterno, humano, generoso e de voluntária escuta entre eles. Dessa maneira, o processo criativo acontece, pelo menos no meu caso tem sido assim.

Gasperin – Como surge uma encenação para Emilio Wehbi?

Wehbi – São inúmeros os pontos de partidas, somente não surgem de textos teatrais. Comecei a escrever faz uns dez anos, quando deixei de encontrar textos que me moviam a querer monta-los. Quando surgem de textos são todos fora do âmbito literário. Gosto de trabalhar com textos de filósofos para desterritorializar os sentidos. A exemplo disso, o “58 indícios”. No México, vou montar uma performance chamada “65 sonhos sobre Kafka segundo Guattari”. Trata-se de um texto escrito por Guattari sobre hipóteses de sonhos de Kafka. Esse foi o pré-texto para criar outra coisa. Há um mês, outro ponto de partida foi um filme e a relação que o diretor estabelece com a cor vermelha e o maoísmo.

O ponto de partida tem que ser desconhecido. Isto me interessa. Não saber o próximo passo que tenho que dar. Hoje não sei o que vou criar daqui para frente, para ser surpreendido pelo que pode aparecer. Esse encontro com o desconhecido motiva minhas criações. Descobrir algo que não havia sido previsto ao longo do caminho e que ele torça o caminhar. Gosto de pensar e trabalhar com a ideia de acidente como processo criativo. Estou sempre atento aos acidentes, pois eles desencadeiam várias informações que podem auxiliar os meus processos de encenação. Quando trabalho de maneira orgânica e sistemática, não estou atento aos acidentes, pois inúmeras vezes ele está relacionado ao erro.

Quando tenho pulsões criativas recorrentes acabo montando em maior escala. Houve um ano em que estive com cinco encenações diferentes em cartaz. Além da pulsão, reconheço as minhas obsessões, neuroses, meus fantasmas, desejos. Tudo isso aparece ciclicamente disfarçado de outras formas, sendo eles o que poderia chamar de minha estética. Não sei se posso dizer que tenho uma estética. Os pontos iniciais são insuspeitáveis. Isso me alegra.

Gasperin – Durante a nossa conversa, você falou da relação processo criativo e processo pedagógico. Que lugar é esse?

Wehbi – Posso dizer que me encontrei como docente após ler “O mestre ignorante”, de Rancière. No texto, o autor trabalha com a ideia que a educação surge do desejo de aprender e não na vontade de ensinar. O ensinar deve ser um canal para gerar o desejo de aprendizagem e nunca uma estrutura de saberes pré-concebidos. Quando a estrutura está presente ela obstrui um novo saber que pode superar o saber atual. Nessa relação daquele que vem aprender que estou inserido. O que trato de construir todo o tempo são processos de desejos para as situações de aprendizagem. Uso algumas estratégias, a primeira é a cópia – terá o sujeito que roubar, contrabandear, capturar, apropriar-se. Conceitos que eu mesmo trago da pós-modernidade para apresentar esse universo que pode ser um instrumento muito útil para a criação. Ao tomar algo de um espaço-tempo e transpor para o meu contexto, como fez Duchamp, isso torna-se um processo criativo. É um procedimento muito velho de 1907 com “A fonte”, de Marcel Duchamp, que ensina a compor esse trabalho de criação autônomo. Primeira coisa que digo aos alunos é: copiem, copiem, copiem, só não esqueçam de estar presentes.

Durante o ato de copiar, o sujeito está em presença, pois faz escolhas do que vai ser capturado. As decisões, sejam elas de trocas, proporções, produzem uma ação criativa. A partir desse rompimento com alguns paradigmas da educação, a própria ideia da cópia atrelada ao desenvolvimento de ela ser uma criação. Esse procedimento ocorre em conjunto, o docente com o discente, que provoca uma autonomização da aprendizagem ao sujeito. Acredito ser um pouco isso as minhas estratégias em processos artístico-pedagógicos. Isso gera no aluno um desconcerto; em termos convencionais ele deveria aprender e o professor diz que não há nada para ensinar. Pelo contrário, juntos temos muito para aprender. Fica a cargo do aluno o exercício da aprendizagem. São momentos que com o passar do tempo começam a diluir até que eles entendam essa estratégia.

Gasperin – Qual a relação da sua obra com o contexto nacional argentino?

Wehbi – Posso dizer que contei com a sorte, pois meus dois primeiros espetáculos na função de encenação foram muito bem recebidos pelo território teatral argentino. Basicamente, por ter sido aceito pelo público Europeu. Tudo que é bom lá, deve ser bom aqui, reflexo de um pensamento colonizado. Dentro desse contexto, ocorreu minhas estreias sendo encenador, um golpe de sorte, pois era muito jovem. De algum modo, criei um tipo de público que está sempre recorrente em meus espetáculos. Um tipo de espectador que conhece meus procedimentos e que está interessado nos meus atos de ruptura, o diálogo com as outras artes etc.


O universo teatral em Buenos Aires, especificamente, é muito grande. Paradoxalmente, parece que não, mas é extremamente conservador. No sentido de trabalhar determinado tipo de teatro, que está instalado em Buenos Aires por muito tempo. O meu trabalho constrói outros tipos de teatralidade, junto com outros colegas que abrimos os caminhos para ampliar a percepção do público para outros dispositivos cênicos. Hoje, já estão bastante difundidos e têm uma grande circulação de espectadores. Isso para permanecer em temporada, para realizar apresentações em teatros oficiais, acabou sendo muito interessante. Alguns encenadores que trabalham com dispositivos experimentais, que historicamente estariam fazendo seu teatro à margem, estão também sendo convidados a expor seus trabalhos cênicos nos grandes espaços teatrais. Esses momentos abrem brechas nos pensamentos mais conservadores e amplia os pontos de vista do público.

Gasperin – Para encerrar, convido você a fazer uma síntese do seu pensar e existir sendo um artista cênico indisciplinar. Acumulo, aqui, após esse tempo, uma classificação, se é que poderíamos fazer isso, a noção de indisciplinar para o seu trabalho cênico.

Wehbi – Acredito que sou muito deleuziano, de algum modo, aplico essa máquina de ideias que nos apresenta Deleuze. Relacionado aos procedimentos que estão presentes no meu trabalho, a noção de rizoma, desterritorialização, entendendo de uma maneira teatral. Porque não sou um estudioso da filosofia. O que faço é

piratear, capturar e transformar esses conceitos filosóficos, pós-estruturalistas, e trago-os para o meu fazer. Para romper as convenções, romper as estruturas prévias, inclusive as próprias, em busca de um processo novo. O processo criativo é como uma metáfora de um portal que me leva para um lugar não conhecido.

Algo que tenho medo relacionado à minha geração, que vem ocorrendo, é a burocratização. Terminar minha carreira sendo apenas docente em uma universidade, fazendo encenações comerciais, criar apenas na esfera convencional pelo dinheiro recebido, isso me causa pânico. Insisto em ser artista por muitos anos. Desde jovem lutava para romper com o que estava dado, quebrar com os paradigmas e ao final retornar ao que sempre fui contra.



Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



CORPO CÉLULA
a nudez como linguagem

CUERPO CÉLULA:
la desnudez como lenguaje.

BODY CELL:
nudity as language.

Rubia Bernardes Nascimento¹

RESUMO

O corpo. Nu. Diante do outro. No museu. Na performance. No teatro. Na fotografia. Aqui apresento indícios, apontamentos sobre o corpo, que com suas singularidades me convidaram a repensá-lo; enquanto potência de estudo para realização de registros fotográficos, os quais abordam relações humanas e questões sociais contextualizadas: etnia, gênero e corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Imagem, Fotografia.

RESUMEN

El cuerpo. Desnudo. Ante el otro. En el museo. En la performance. En el teatro. En la fotografía. Aquí presento indicios, apuntes sobre el cuerpo, que con sus singularidades me invitaron a repensarlo; como potencia de estudio para realización de registros fotográficos, los cuales abordan relaciones humanas y cuestiones sociales contextualizadas: etnia, género y cuerpo.

PALABRAS-CLAVE Cuerpo, Imagen, Fotografía.

ABSTRACT

The body. Naked. In front of the other. At the Museum. In performance. In theatre. In the photo. Here I present clues, notes about the body, which with their singularities invited me to rethink it; as a power to study photographic records, which deal with human relations and contextualized social issues: ethnicity, gender and body.

KEYWORDS: Body, Image, Photography.

* * *

¹ Rubia Bernardes Nascimento é mestranda (aluna especial) em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde também graduou-se em Teatro (licenciada). Pesquisadora das relações híbridas entre teatro, performance e fotografia. Iniciação Científica UFU - (CNPq) com o projeto: PRECISAMOS COM URGÊNCIA FALAR SOBRE DIREITOS HUMANOS! Gênero, sexualidade e liberdade. Atriz e produtora no Grupo de Teatro Apoteose e Coletivo Ocupa Teatro. Criadora do projeto fotográfico: O Desejo Del@s! Graduada também em Biologia pelo Centro Universitário do Triângulo- Uberlândia MG (2006).

Composto por um aglomerado daquilo que a ciência denomina como célula, sendo está a menor unidade básica estrutural do ser humano; as células são múltiplas, estreladas, alongadas, cilíndricas, renovadas entre dias, meses e anos: o corpo.

Um corpo é só um corpo. Mas que em suas possibilidades inúmeras por meio de suas mais variantes formas e funções realizadas no seu interior, apresenta-se também como ferramenta artística e política.

Qual seria a primeira função da arte?

Servir o público com mais do mesmo.

Será? Sr. Oscar Wilde (1897)?

A arte não deve servir como entretenimento
ao público que apresenta uma duvidosa formação.



Fonte: a autora

E devido a isso, sempre
quis ser agradado
em sua falta de
gosto.

O dramaturgo irlandês, Oscar Wilde afirmou em um dos seus aforismos: “A arte nunca deve tentar ser popular. O público é que deve tentar ser artístico.

(WILDE, 1985)

Incômodo - Nu - Corpo.

Novidade?

O corpo é um atentado?

VEJAM! É UM HOMEM NU.

PEDOFILIA! Gritou um.

O ESTADO TEM QUE INTERVIR! Esbravejou o outro.

E teve até quem defendeu que era legítimo que o Estado intervisse para proteger a criança; dada sua vulnerabilidade e insuficiência de discernimento, da MÃE.

Quem é o bicho² irracional, Clark?

Quem é a fera³, Schwartz?

Como surgiram tantos apreciadores da arte? Não sei. Mas é possível compreender.

Consumimos e valorizamos a arte? Lemos? Vamos ao teatro? Quantas vezes você esteve em um museu? Conhece a história da arte?

Da Vinci, eles conhecem Leda e o cisne?

Courbet, cuidado! Podem queimar *A origem do mundo*.

E que venha a fogueira da vaidade.

CHEGA!

60? Tortura? Censura? Repressão?

*TRAGAM FOLHAS DE PARREIRA OU FIGUEIRA, TANTO FAZ. NÃO DEIXEM
ESSA VERGONHA EXPOSTA.*

Ou renascença?

ESTAMOS NO FUTURO.

Futuro?

Corpo!

Sexualidade!

Gênero!

Evoluímos?

*GÊNERO? SEXUALIDADE? CHEGA! SEM MAIS PERGUNTAS. ESSE É UM
ASSUNTO PROIBIDO.*

No Brasil não é difícil identificar um atraso em relação à discussão sobre corpo, gênero e sexualidade. A título de exemplificação, referente a essa afirmativa,

² Referência à série elaborada pela pintora e escultora brasileira Lygia Clark, *Bichos* (1960); que consiste em esculturas flexíveis, as quais possibilitam a articulação das diferentes partes que compõem o seu corpo em várias posições.

³ Em relação a performance *La Bête* (2005), do coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz. O artista apresenta-se nu e manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* (1960), de Lygia Clark e o público é convidado a participar, manipulando o seu corpo.

no ano de 2015 foi possível observar que, vereadores votaram a favor da supressão das palavras “gênero e orientação sexual”, dos planos municipais de educação em diferentes cidades do nosso país. Seguindo o exemplo do Congresso Nacional que realizou o mesmo, no plano nacional de educação, no ano anterior. Atitudes como esta, dificultam a desmitificação de diferenças socialmente construídas, naquilo que concerne às relações de gênero. E impossibilita a discussão sobre igualdade de direitos entre os seres humanos, através de mudanças de valores e atitudes.

De acordo com a jornalista e Professora Doutora Magali do Nascimento Cunha, da Universidade Metodista de São Paulo, que realiza pesquisas sobre a Frente Parlamentar Evangélica, a mesma afirma que, a pauta dessa bancada, hoje encontra eco em outros setores da sociedade e, por isso, a sua repercussão:

Mais recentemente é o forte tradicionalismo moral que tem marcado a atuação da Frente Parlamentar Evangélica, que trouxe para si o mandato da defesa da família e da moral cristã, contra a plataforma dos movimentos feministas, de homossexuais e dos grupos de direitos humanos, valendo-se de alianças até mesmo com parlamentares católicos, diálogo historicamente impensável no campo eclesiástico. Este discurso tem um apelo que atinge não só evangélicos, mas também católicos e outros grupos sociais mais conservadores que nem são ligados à religião. (CUNHA, 2015).

A escola possui papel fundamental a desempenhar nesse processo. Por ser esse, um espaço amplo de convivência entre pessoas plurais, que apresentam diferentes origens, crenças e costumes.

A falta de diálogo e percepção das diferenças contribui para o crescimento da discriminação, preconceito e a violência contra Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais - LGBTs. Os números de agressões e repúdio a pessoas LGBTs são alarmantes. Segundo O Grupo Gay da Bahia, mais antiga Organização Não Governamental de cidadania LGBT no país, somente em 2015 no Brasil, 318 LGBTs foram mortos, mantendo nosso país no topo mundial desse tipo de barbárie. Sendo que 52% dos mortos eram gays, 37% travestis, 16% lésbicas e 10% bissexuais. Em 2016 houve um aumento: 343 novas vítimas. E conforme dados de organismos de

direitos humanos internacionais, mais da metade dos assassinatos de transgêneros no mundo ocorrem no Brasil.

Reconhecer a complexidade que envolve a problemática social, cultural e étnica sobre o corpo é o primeiro passo. Segundo Danièle Hervieu-Léger:

A utilização de todos os recursos do direito comum contra os abusos e impedimentos de religiões é a forma mais razoável que o Estado laico tem para preservar e reforçar o papel arbitral que é seu, manifestando cuidado estrito de respeitar a si mesmo e de fazer respeitar a liberdade religiosa. (HERVIEU, 2009).⁴

A arte ao longo de sua existência, além de viabilizar o divertimento, entretenimento e contemplação, desempenha também um papel social e político. Os movimentos de vanguarda e contemporâneos, amplamente difundidos no século XX, são exemplos característicos de oposição ao tradicionalismo; sendo reconhecidos pelas propostas experimentais e inovadoras.

A arte desde os primórdios sempre foi causadora de polêmicas e isso é positivo. Pois possibilita o debate. E a recorrência do corpo e nudez se faz presente na concepção artística, refletindo as inerências de cada época. A nudez artística como significado de representação e de presença. Prevalecendo o sentido do que é exposto e não a forma.



Fonte: a autora

E dentre as linguagens artísticas a fotografia, se torna uma ferramenta

⁴ Danièle Hervieu-Léger socióloga e administradora da Escola de Economia de Paris. Foi diretora de Pesquisa no Centro Nacional da Pesquisa Científica, na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, e diretora do Centro de Estudos Interdisciplinares dos Fatos Religiosos.

política relevante para reflexão a cerca de corpo, gênero, sexualidade e liberdade. Reconhecer os mitos e a complexidade que envolve este tema é o primeiro passo para desmitificações.

Por meio de fotos teatralizadas/performáticas, busco em meus registros apresentar uma proposta reflexiva, na qual as relações humanas e as questões sociais estão contextualizadas: etnia, gênero e corpo. A organicidade entre cada imagem relaciona-se somente pela exposição do corpo, da carne, antagônicas ao conservadorismo.



Fonte: a autora

Almejo em meus registros fotográficos, mostrar que para o artista que se desnuda, a pele é uma vestimenta e que o corpo é seu principal artefato de pesquisa e trabalho.

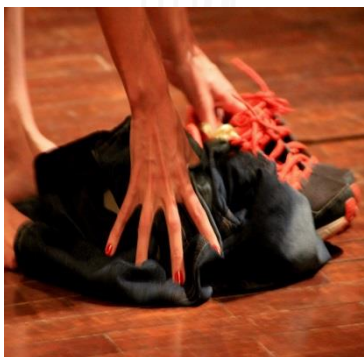
Que conservadorismo é esse que misturado à ignorância não permite ao um indivíduo perceber que um corpo é somente um corpo?



Fonte: a autora

Por acreditar que cada indivíduo com seus milhões de células narram a sua história, portanto o estado, as cores e nuances são dissemelhantes. O não convencional faz-se necessário a junção da teatralidade e performatividade como ferramenta política. Outorgando ao indivíduo artista o empoderamento que desafia o tradicional por meio de quadros fotográficos.

Em novembro de 2016 tive o oportunidade de fotografar corpos plurais, ao receber o convite para registrar a performance *58 Indícios sobre o corpo* (versão Brasil), dirigida pelo argentino Emilio García Wehbi em sua residência artística com o Coletivo Teatro da Margem – CTM⁵, em Uberlândia – MG. Tal performance faz referência ao texto homônimo do filósofo francês e Jean-Luc Nancy. Obra que relaciona corpo morfológico ao filosófico.



⁵ Coletivo de artistas formado por Narciso Telles, Marcella Prado, Nádia Yoshi, Adriana Moreira e Luiz Leite. Disponível em: < <http://cteatrom.blogspot.com.br/> > . Acesso em: 02 de out. de 2017 às 16:45.

Fonte: a autora

Em uma sala o público adentrava e encontrava uma área delimitada até então pela iluminação, microfones e bacias com barro. Surge um performer, vestido que se dirige a um dos microfones cita expressivamente uma frase sobre corpo, contida na obra de Jean-Luc Nancy. E diante da plateia se desnuda.



Fonte: a autora

Apresenta a naturalidade do corpo. Vai até uma das bacias e retira parte do que lá está, e com o deslizar das mãos, esfrega o barro pelo corpo. Após, com sua cadência desenha seu corpo no espaço, a sua maneira com seus gestos e movimentos. Consecutivamente um a um, os outros performers penetram e preenchem o espaço. A sequência de ações se repete, mas cada um ao seu modo preenche o espaço que aos poucos foi também delimitado quadricularmente pelas vestimentas retiradas pelos participantes.

Entre pluralidades, semelhanças e diferenças esses corpos, assim como as diferentes células que circulam em nossos corpos deslocavam-se e aproximavam-se. Ali naquele espaço, o ser humano em seu natural, nu. Com suas marcas e histórias latentes, corpos estavam presentes. Um corpo é só um corpo.



Fonte: a autora

Voto a favor de mais corpos artísticos espalhados nus pelos jardins de gente. E que as problemáticas sociais sejam colocadas em zonas complexas do real, por meio da arte livre e libertária.

A resistência contempla o posicionamento da arte como representação e manifestação contra a conjuntura política e social brasileira. Onde trabalhos e expressões artísticas são marginalizados. O corpo negro, a mulher, a travesti, homossexuais, religiões de matrizes africanas e vários temas que infelizmente ainda não ocupam os centros culturais, a reação de preconceito as raízes afro-brasileiras e ao debate da sexualidade, ainda não ganharam espaço e importância.



Fonte: a autora

Aos artistas resistência! E como as células as quais são as unidades básicas do corpo. O corpo do artista é a unidade básica para arte. E que possamos resistir,

renovar e conduzir um pós futuro com arte livre. Lá no pós-futuro desejo que os indivíduos sejam menos feras, mais racionais e como queria Wilde, mais artísticos.



Fonte: a autora

REFERÊNCIAS

CUNHA, Magali. **Fortalecida, bancada evangélica já influencia até deputados católicos.** Disponível em:

<<http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2015/04/bancada-evangelica-influencia-ate-deputados-catolicos-1215.html>>. Acesso em: 02 de outubro. de 2017 às 09:12.

HERVIEU- Léger, Danièle. **O Estado laico e a religião** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1809200908.htm>>. Acesso em 13 de outubro de 2017.

NANCY, Jean-Luc. **58 indícios sobre o corpo.** Tradução de Sérgio Alcides a partir de “58 indices sur le corps” in Corpus, Ed. revista e aumentada: Metailié, 2006.

OLIVEIRA, Aurea. **Segredo das Folhas.** Disponível em: <<http://segredodasfolhas.blogspot.com.br/2011/04/arvore-sagrada-iroko.html>> . Acesso em: 02 de set. de 2017 às 16:45.

PERCY, Allan, 1968 - **Oscar Wilde para pessoas inquietas.** Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



ARTAUD
entre o sagrado e o maldito

ARTAUD
entre lo sagrado y lo maldito

ARTAUD
between the sacred and the cursed

Carlos Araque Osório¹
Tradução: Milena Flick²

RESUMO

O artigo é um olhar criativo sobre Antonin Artaud e suas influências; daqueles que colocá-lo como a vanguarda do teatro do século XX e XXI, aqueles que o observam como um ser sagrado intocável e sobrenatural, aqueles que se relacionam com o esoterismo e misticismo e um grupo representativo entende-lo como um artista apolítico sem critérios sociais. O texto não defende ou ataca qualquer dessas tendências, apenas para resgatar alguns de seus escritos e pensamentos e faz um pequeno reconhecimento a suas contribuições para o teatro, poesia, ficção, cinema e história. Enquanto eu estou interessado no ser desenfreado que confronta a sua sociedade, cultura e poder, também é importante falar sobre o Artaud criativo, místico e sensível, que defende seus princípios e crenças até as últimas consequências, levando-lhe a estados de delírio e rosando com a loucura, nos penetrando nos lugares fantásticos da metafísica, onde cada um daqueles que crermos conhecê-lo. Acreditamos que muito devemos a ele, mas crucial também temos que agradecer a ele por suas contribuições para o teatro e vida. **PALAVRAS-CHAVE:** teatro, sagrado, loucura, delírio, criatividade.

RESUMEN

El artículo es una mirada creativa sobre Antonin Artaud y sus influencias; desde

¹ Maestro en Arte Dramático (ENAD) Antropólogo, (UN), Especialista en Voz escénica, y Ciencias de la Educación, Magister en dirección Estratégica, Estudiante de doctorado en Artes en Atlantic International University. Dirige el grupo Vendimia Teatro. Docente de planta de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital. Asistente de dirección de Theodoros Terzopoulos, del grupo Attis Theater de Grecia. Integrante de University Theatre Association, (AITU_IUTA). Dirige el grupo de investigación “Estudios de la voz y la palabra” de la Universidad Distrital. Pertenece al comité editorial de la Revista indexada, “Calle14”, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital y a la RED LATINOAMÉRICA CITU, (Creación e Investigación teatral Universitaria). Fundador de la Ruta internacional de intercambio Teatral (RIT).

² Atriz, pesquisadora e produtora cultural. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA) e doutoranda da mesma instituição.

aquellas que lo ubican como la vanguardia del teatro del siglo XX y XXI, los que lo ven como un ser sagrado intocable y sobrenatural, aquellos que lo relacionan con el esoterismo y el misticismo y un grupo representativo que lo entiende como un artista apolítico y sin criterio social. El texto no defiende ni ataca ninguna de estas tendencias, se limita a rescatar algunos de sus escritos y pensamientos, y hace un pequeño reconocimiento de sus aportes en el teatro, la poesía, la narrativa, el cine y la historia. Si bien me interesa el ser desenfrenado que se enfrenta con la sociedad, la cultura y los poderes, también es importante hablar del Artaud creativo, místico y sensitivo, que defiende sus postulados y creencias hasta las últimas consecuencias, llevándolo a estados de deliro y rosando la locura, pero penetrando los lugares fantásticos de la metafísica, adonde cada uno de los que pretendemos conocerlo. Consideramos que es mucho lo que le debemos pero fundamental demasiado lo que tenemos que agradecerle por sus aportes al teatro y a la vida.
PALABRAS-CLAVES: teatro, sagrado, locura, delirio, creatividad.

ABSTRACT

The article is a creative look at Antonin Artaud and his influences; From those that place him as the avant-garde of the theater of the twentieth and twenty-first century, those who see it as an untouchable and supernatural sacred being, those who relate it to esotericism and mysticism and a representative group that understands it as an apolitical and Without social criterion. The text does not defend or attack any of these trends, it merely restores some of his writings and thoughts, and makes a small recognition of his contributions in theater, poetry, narrative, cinema and history. Although I am interested in being unbridled that is confronted with society, culture and powers, it is also important to speak of the creative, mystical and sensitive Artaud, which defends its postulates and beliefs to the last consequences, leading to states of delirium and rubbing The madness, but penetrating the fantastic places of metaphysics, where each one of us pretend to know it. We consider that we owe much but we fundamentally owe what we have to thank him for his contributions to the theater and to life.

KEYWORDS: theater, sacred, madness, delirium, creativity.

* * *

*Tenemos el derecho de mentir, pero no sobre la esencia de las cosas. Yo no soporto firmar con las letras de mi nombre. Pero es absolutamente necesario que el lector crea tener entre las manos los elementos de una novela vivida³.
 Artaud⁴*

³ **Nota de tradução:** para evitar contradições e confusões de sentido, optamos, na presente tradução, por manter as referências em língua espanhola e em acordo com as edições utilizadas pelo autor.

⁴ Trecho extraído da Carta enviada ao doutor Jacques Rivière, em 25 de maio de 1924, publicada em “Artaudlogia”, recopilación realizada por Adalber Salas Hernández, p. 21. Este texto, em meu ponto de vista, realiza uma antologia da obra de Artaud a partir de um critério específico, o de reivindicá-lo

Entre a vanguarda e o sagrado?

Começo com uma pergunta que pode parecer obsoleta e descontextualizada: por que sempre que falamos de Artaud o localizamos entre o sagrado, o ritual, o mítico, o marginal, o contestatário? Normalmente o sagrado e o ritual relacionam-se com o arcaico e isso influenciou e influencia muitos artistas de teatro do século XX e de começos deste século, levando-os a tomar uma postura de resgate ou reivindicação do primitivo, relacionando-o com o sagrado, com o espiritual, o que, de certa forma, nos conduz ao místico e esotérico.

Agrega-se a isso o fato de que depois da metade do século XX os artistas, por várias razões, questionaram a história oficial, não como sucesso, mas como algo que pode chegar a aprisionar e estabelecer margens muito estreitas; então instalou-se uma severa crítica ao racionalismo, à modernização e, sobretudo, à verdade absoluta, que cria esquemas como o da vanguarda, para enquadrar e classificar um número de criadores totalmente diferentes, mas que possuem uma relação entre si por criticar a tradição, o poder, os estados, a família, a religião e, sobretudo, a política.

Na realidade, será que no presente poderíamos falar de uma revolução da estética e em particular das artes cênicas a partir de Artaud? Pode ser um pouco redundante, já que a arte deve ser revolucionária para poder configurar-se, ou, pelo menos, deve transformar a realidade, e a consequência disso é que o artista necessariamente se choque com a sociedade, a cultura e as estéticas estabelecidas.

Entretanto, a arte necessita das instituições, já que apesar de ser necessária para alguns indivíduos, a sociedade em seu conjunto pode sobreviver sem ela. O teatro por seu caráter criativo deve se opor às instituições, ou ao menos questioná-las, sem esquecer que é uma instituição ou se converte numa instituição quando

como um grande escritor, que assumiu especificidades tão distintas como a poesia, o teatro, o ensaio, a carta e a reflexão íntima, e em todas elas deixou plasmado o poder de seu verbo.

requer um espaço, uns elementos, um orçamento, um público e uns artistas para poder fazer-se como ato de presença. Esta condição não neutraliza sua condição de converter-se em uma espécie de defensor da razão, da consciência, da sabedoria e da disciplina. Coloca-as em dúvida, critica, questiona, mas em muitas ocasiões precisa delas para poder projetar novas alternativas.

Este é o caso de Antonin Artaud, que desde o início buscou a necessidade de recuperar o indivíduo a nível social, e a cultura, que desde sua época, estava manipulada pelos meios massivos de comunicação e pela informação globalizada⁵.

Para contrabalançar esta incidência Artaud esboça a possibilidade de regressar aos estados oníricos e aos níveis instintivos e subconscientes, conduzindo-o a um enfoque do teatro quase que religioso, mítico, mágico e fundamentalmente ritual, onde se retomam as raízes do teatro ancestral, primigênio e originário, por isso leva seu olhar para o rito, para os mistérios, para o drama tribal e para a dança rigorosamente coreografada.

A partir desta perspectiva ele cunha o nome Teatro Sagrado, onde idealiza o primitivo a partir de modelos arcaicos que em algumas ocasiões remetem a culturas atávicas, como é o caso dos rituais Tarahumaras ou da dança balinesa, e em outras ocasiões o resgate do medieval, como é o caso de Los Cenci. Sem esquecer esse mundo possuído por Dionísio e por Baco, que é o universo de Heliogábalo, quem, através do sacrifício humano, pretendeu instaurar a poesia no poder, convertendo-a em um espetáculo “teatral” para ser compartilhado e desfrutado por toda a sociedade, e instaurando eventos nos quais a imagem domina com uma alta dose de religiosidade, apresentando paradigmas e sonhos e empregando formas reguladas e estruturas ritualísticas que substituem a comunicação verbal e textual por símbolos, essências, aromas, sons, onde o público-testemunha participa, em algumas ocasiões de maneira estrepitosa e frenética, pois é mais importante a transformação do indivíduo que o espetáculo em si.

⁵ Com respeito a essa questão, ler as “Cartas aos Poderes” de Antonin Artaud.

Entretanto, essa adaptação que Artaud realiza de alguns mitos e ritos está muito distante de se poder interpretar como teatro de vanguarda política. Basta recordar a diferença que Artaud teve com os surrealistas e, especificamente, com André Breton, quando este, anexou o movimento ao partido comunista francês. Pode parecer uma diferença evidente, mas é primordial, já que Artaud sob nenhuma circunstância podia aceitar que sua arte estivesse regida por um movimento partidarista ou por ideologias que impunham condutas, formas de pensar e maneira de se comportar em sociedade. Dificilmente poderíamos defini-lo como ácrata ou anarquista, pois apesar de ser simpatizante de alguns de seus postulados, custou-lhe muito aceitar as estreitas margens em que se moviam. Nunca suportou que o teatro fosse utilizado como um elemento de agitação publicitária, nem como divertimento e muito menos como propaganda política. Isto não quer dizer que não tivesse uma postura política ou ideológica.

Entre o desenfreado e o sagrado?

Cuando los críticos discuten sobre el empleo del ritual en el drama contemporáneo, o cuando los directores de vanguardia describen sus intentos por redescubrir la primitiva función del teatro, habitualmente el primer nombre que se menciona es el de Artaud. Aunque sería difícil decir que él inició la corriente, sí se podría afirmar que introdujo el término mismo en el vocabulario teatral⁶. (INNES, p. 69)

Esta questão pode conduzir a uma confusão, que seria acreditar que Artaud pode ser convertido em um sistema para realizar uma espécie de teatro primitivo ritualizado. Não estou em condições de afirmar ou negar se Artaud realizou um teatro ritual, o que sei é que seus escritos nos aproximam mais a uma arte poética relacionada à incerteza, e utilizo o termo incerteza porque ele me remete a essa parte nossa que não mostramos, que escondemos, que só se delata quando o

⁶ Innes escreveu essa ideia em seu texto “El Teatro Sagrado”, em 1981, que só foi traduzido ao espanhol em 1992. O importante é que suas teorias sobre o teatro sagrado seguem sendo aplicáveis, não somente a Artaud, mas a muitos de seus predecessores, a seus contemporâneos e em especial a seus seguidores.

inconsciente é descontrolado e não podemos negar nosso lado escuro, quero dizer, está mais relacionado ao que poderíamos chamar de *alter ego* e nossos outros *eu*, e os *supereu*, que dificilmente se manifestam na sociedade.

É mais apropriado relacionar Artaud com nossas irresoluções, mas é claro que com elas também se relacionam a religião e as crenças e é por isso que Artaud é visto como um profeta, um xamã, um mago, um visionário e, porque não, como um herói trágico. E é verdade, Artaud é esse herói que fez na sua vida muito mais do que escreveu, ou pelo menos sua existência superou com excessos os relatos expostos nos livros e no “drama da sua vida” (no melhor sentido da frase), foi além dos poucos dramas que escreveu para serem representados.

Contudo isso não tem nada a ver com o que alguns estudiosos afirmam: que seu teatro por não ser psicológico, naturalista ou realista era irrepresentável, e que sua poesia, por empurrar o leitor a regiões insólitas, era inacessível. Artaud oferece resposta a estas conjecturas quando afirma:

Es absurdo cómo el teatro psicológico ordinario se dirige desde un principio a su entendimiento, el teatro de la crueldad se propone recurrir al espectáculo de masas; buscar en la agitación de masas importantes, lanzadas unas contra otras, convulsas, un poco de esa poesía que está en las fiestas y en las multitudes durante los días, hoy ya demasiado raros, en los que el pueblo toma las calles. Hace falta que el teatro nos entregue todo lo que hay en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura, si es que quiere volver a encontrar su necesidad de ser⁷. (In: SALAS, p. 82)

No “Teatro e seu Duplo”, Artaud assegura estar buscando os meios para colocar em cena um verdadeiro drama que seja capaz de transformar os próprios cimentos da cultura e por isso o compara com a peste e localiza-o, não na terra, mas na cosmogonia, não na representação, mas na participação, não na psicologia, mas no inconsciente, não na sociedade, mas no poder do pensamento. Entretanto talvez só tenha alcançado esse desejo quando, no fim da sua vida, leu em uma difusão radiofônica seu lindo e extenso poema dramatizado “Para acabar de uma vez com o juízo de Deus”, onde afirma:

*No hay nada que yo deteste
y aborrezca tanto como esta idea de una obra,*

⁷ Retirado de “El manifiesto del teatro de la crueldad”, publicado e traduzido por Adalber Salas Hernández, em seu texto Artaudlogía, da editora bid & co. Editor, p. 82.

*de una representación,
por la apariencia, la irrealidad
que hay en todo lo que se produce y que
se muestra...*

*Toda esa transmisión sólo fue hecha para
protestar contra el llamado principio de aparición
de la irrealidad*⁸. (SALAS, p. 82)

É preciso entender que para Artaud o teatro é uma forma de vida, não uma representação, por isso nos últimos anos renegou suas obras, seus textos, suas montagens e se aproximou mais de um entrecruzar de sua realidade com seus escritos e sobretudo de um fazer realidade de seus pensamentos. Daí sua negação da família, do pai, do estado, da autoridade e inclusive de sua própria mãe. O olhar de Artaud sobre esse ponto é que a realidade teatral difere da realidade ordinária e rechaça qualquer possibilidade de copiar no cenário a vida diária.

Nisso consiste sua maior diferença com o naturalismo e conseqüentemente com o teatro ocidental que se praticava em sua França natal e na Europa da primeira metade no século XX. A discrepância básica é que para Artaud não é importante que as pessoas se relacionem com uns personagens distantes de sua vida. São suas próprias angustias, seus próprios desejos mais íntimos que devem aparecer na cena, angustias, desejos e vontades que para ele têm a ver com a negação de Deus, da pátria, do pai. E com o direito à droga, à transgressão e, inclusive, da felicidade, que consistiria em:

*Allí donde huele a mierda
huele a ser.
El hombre muy bien habría podido no cagar,
no abrir el bolsillo anal,
pero eligió cagar
como habría escogido vivir
en lugar de consentir vivir muerto*⁹.

⁸ Este texto aparece originalmente em “Para acabar de una vez con el juicio de dios”, na versão em espanhol do editorial Fundamentos, página 248. Entretanto, tomei a versão transcrita por Christopher Innes em seu livro “El teatro Sagrado”, páginas 73-74. É importante destacar que as duas versões diferem tanto em sua forma como em conteúdo, questão muito frequente nas múltiplas versões realizadas dos textos de Artaud e sobretudo as traduções feitas para o espanhol.

⁹Artaud em “Para acabar de una vez con el juicio de Dios”, Radiodifusão publicada posteriormente pelo Editorial Fundamentos, página 81.

Nesse caminho, Artaud reivindica o direito insubstituível de poder perceber um corpo sem órgãos, ou ao menos um corpo com uns órgãos mal ajustados e malformados que, cumprem requerimentos de uma sociedade corrupta, envenenada e deprimente.

Essa postura o leva a revelar-se contra Deus e contra o divino. Apesar de que em sua obra é possível perceber por épocas, aproximações com a cristandade, por exemplo quando vai para a Irlanda devolver o famoso báculo de São Patrício¹⁰ que havida servido ao santo para realizar uma série de milagres, como converter gelo em fogo, ou neve em leite, mas fundamentalmente como arma contra os detratores do religioso, fato significativo para Artaud. A França para ele era uma nação sem magia, sem milagres e apodrecida pelo racionalismo. Nosso poeta se revela contra isso. Para ele Deus não é mais que a necessidade infinita de criação. Este pensamento já havia sido esboçado antes em *Los Cenci*, pois este personagem é o encarregado de negar o homem incrustado em uma sociedade que o confunde. Assim, as coisas não reivindicam a Deus, a Jesus, a São Patrício, ou *Cenci*, mas a rebelião ou transformação do mundo e do Universo que eles encarnam.

Artaud se retira do surrealismo especificamente quando esse movimento o critica por criar obras em estilo tradicional em defesa da espiritualidade e com altas doses de encenação, mas sobretudo por promover estéticas que se apoiavam ou defendiam ideias supostamente turbulentas e moralistas. O paradoxal é que na realidade, se alguém seguiu linhas de criação surrealistas, foi precisamente ele. Seu teatro, poesia y pintura estiveram encaminhados para mudar, minar, transformar a sociedade de seu momento e isso só era possível incidindo diretamente sobre o inconsciente, dando fluxo livre à imaginação, resgatando o subconsciente e liberando, no caminho, o indivíduo, tirando-o de uma vida de repressão constante.

Ele busca esse objetivo produzindo nos espectadores e leitores uma visão alucinante, um pensamento fantasmagórico que, como é lógico, nunca terminou de

¹⁰ Na realidade um bastão, cajado ou vara mágica que Artaud identificou como o báculo de St. Patrício, de Paddy ou São Patrício. Artaud por alguma razão tomou esse objeto como o famoso báculo com o qual o santo havia liberado prodigiosas batalhas.

constituir-se, pois se tratava, basicamente, de colocar em cena efeitos atmosféricos desconcertantes, marchas fúnebres, atos de violação e canibalismo, danças nas trevas e escuridão, objetos e elementos carregados de simbolismos e significados desconcertantes, pulsações repetitivas e incomodas, ritmos frenéticos, mas coreografados de maneira milimétrica e sobretudo uma atuação de signos e hieróglifos indecifráveis para a razão, mas carregados de delicadeza. Artaud descreve em vários de seus textos¹¹, desses elementos deve-se configurar a apresentação, mas na realidade não descreve um procedimento nem uma metodologia e por isso, como manifestou Innes, foi um incompreendido que pôs em dúvida o espectador, pensando que sua função deveria ser não a de um observador passivo, mas a de um participante:

Artaud a cierto nivel condujo a la parodia de las convenciones naturalistas - como en el primer acto del Víctor de Vitrac, en que Artaud suspendió unos marcos vacíos de ventanas, puertas y cuadros desde el proscenio, para crear literalmente una cuarta pared, haciendo así explícito el papel de los espectadores como “voyeuristas”¹².(INNES, p. 89)

A mistura alucinante de elementos, objetos e adornos foi, talvez, eficaz para lograr a distorção da realidade, o desconcerto dos espectadores e encontrar essas imagens que tinham a pretensão de incomodar, revolver o pensamento e conduzir o público a estados extáticos, como ele mesmo o manifestou:

Por primera vez pudieron verse objetos reales, en un escenario: una cama, una alacena, una estufa, un ataúd, todo ello sometido a un orden surrealista, que es desorden en términos de la realidad ordinaria, respondiendo a la profunda lógica del sueño, hasta el punto es que súbitamente se materializa en vida¹³.

¹¹ Pensamento expresso nos manifestos do “Teatro de la crueldad”, em “ El teatro y la peste”, nas notas de sua obra “El chorro de Sangre”, em “El teatro alquímico”, em muitas das referências que realiza sobre o teatro em suas famosas cartas escritas em Rodez e em seus cadernos, tanto os de Rodez como aqueles que escreveu ao longo de sua vida e que não foram escritos para ser compartilhados, mas para revelar a si mesmo seu estado de ânimo.

¹² INNES, página 89. Esse autor manifesta inclusive que Artaud, na busca dessa realidade, utilizou cortinas decoradas e objetos reais em várias de suas montagens, pretendendo uma espécie de imprecisão atmosférica. Esses objetos e elementos não eram sempre simbólicos, em alguns casos remetiam diretamente à realidade.

¹³ Descrição realizada por Artaud para a encenação de “Los Cenci”.

Se nos permitem a expressão, então talvez Artaud pretendia com suas montagens uma espécie de realismo mágico, que combinava elementos dos surrealistas como os quadros de Dalí, poemas de Bretón e a música de Guy de Maupassant para lograr esse alucinante deslocamento da realidade, distorção de escalas, dos figurinos, dos objetos e cenas, propiciando um desenfreamento naquilo que normalmente entendemos como naturalismo, que não é mais do que a repetição da vida em cena e que necessariamente ele rechaçou, tanto na arte como em sua própria existência.

Entre o delírio, a ilusão ou a alucinação?

Não é estranho que Artaud se distancie da sociedade, fuja desse contato que lhe resulta insuportável, pois considera que é a única forma de liberar seu ser, redimir sua poesia, recobrar sua criação e desembocar no valor universal do espírito, um espírito livre da torpeza e do interesse, condições fundamentais para poder subsistir com esse espírito que o conecta com a realidade da matéria, da carne, ou seja, um espírito em ação.

Sua vida esteve mais ou menos divorciada do meio artístico. Não foi bem no amor, a relação com seu pai foi difusa, com sua mãe rompeu por vontade própria e ainda tendo atuado em um número considerável de obras de teatro e de filmes, não obteve o êxito que sempre se espera. Na realidade nunca o buscou, porque mais do que fama o que quis foi transformar a sociedade com a qual esteve em embate, sobretudo a ocidental, que derivava diretamente das formas preconcebidas do renascimento:

Rechaza una forma de vida surgida del Renacimiento para adherir a otra que haría estallar su propia forma, a una civilización que no sería ni un marco ni una opresión, sino corriente, pasión, posibilidad de rebasamiento. Un mundo en donde el cuerpo sería inteligente, en donde el espíritu podría materializarse en el cuerpo. Oponer a un mundo de convenciones un mundo en donde todo sería grandeza lírica¹⁴.

¹⁴ “Retrato de Antonin Artaud”, p. 179, de Otto Hahn, publicado pela revista Eco em seu número 122, de 02 de junho de 1970. Utilizo essa referência pois o conceito de Otto Hahn sobre Artaud é de que ele odiou a si mesmo, e é importante analisar partindo desta perspectiva porque ela nos retira da ideia do Artaud que se crê um Deus. Vê-se a si mesmo como um ser cheio de culpas, impurezas,

Nessa perspectiva é que Artaud deseja conhecer culturas como a Tarahumara ou como a balinesa, sociedades que estão além da putrefação, povos que não estejam configurados por esses cadáveres que o perseguem, o confundem, desconhecem, ignoram e que pensam em sacrificá-lo, e dali manifesta abertamente que prefere o fogo, que prefere ser queimado, que não seria mal ver essa sociedade degradante desde a fogueira, nas chamas que consumiriam seu corpo, mas que nunca poderiam consumir seu espírito.

Contudo o poder do mito que vai buscar no México tampouco cumpre seu objetivo. Apesar de que seus dias no país asteca foram significativos e de ser tratado com respeito e admiração, propriamente sua busca da essencialidade não alcançou seu objetivo e não encontrou o poder curativo do ritual. É quando começa a manifestar que o mundo e a sociedade lhe tiraram tudo. Não quer em nenhuma circunstância encontrar uma grandeza tornando-se cúmplice de comportamentos que aniquilam a verdade e a poesia.

Expressa em suas cartas: a aspiração de ser compreendido, seu rechaço ao sexo associado ao desejo de triunfar e sua infinita empatia com personagens como François Villon, Charles Boudelaire, Edgar Alan Poe, Gerard de Nerval ou Vicent Van Gogh, que optam por uma autodestruição, mas fundamentalmente investigam uma forma de arte inspirada e comovedora, que vai além do intelecto, da razão e do entendimento.

Deles e de suas obras disse que brotaram para fazer tensionar a alma, inclusive se sua vida foi complicada e difícil, é porque sua arte o requeria, pois não podia ser a obra de alguém que comia bem e se sentia perfeitamente satisfeito com o que fazia. De alguma forma Artaud gostava dos poemas dos famintos, das obras dos doentes, a criação dos parias, a alucinação dos envenenados, dos que urram de horror, de fome, de miséria, de asco e que manifestam em cada momento o mal que padece a humanidade.

irregularidades, que deve, de fato, purificar-se e é por isso que em determinado momento assume certa imagem de santo.

É uma postura moral? Talvez sim, mas o fundamental é que sua arte se produz frente ao problema da existência, faz exigências e não é para nada neutra frente à luta que libera a emancipação com a opressão. Considera que os cordiais, os submissos e os obedientes como cúmplices da estafa social. Como manifesta Otto Hahn: *“La función del poeta es describir y denunciar las causas del mal-de-ser, y por eso cuando profundiza en el ser es necesario que el poema cause malestar”* (1970, p. 198)¹⁵.

É necessário que apareça esse duplo que tanto reivindica Artaud? Ele, que sempre se considerou indecifrável, quer dizer, como uma espécie de eu que se cria e se renova a cada instante e que só atua para que se manifestem esses outros que podem avançar, pois a sociedade os vê como corpos em um tempo e um espaço determinado e não permite que se expressem com esse corpo duplo que surge contra a sociedade, contra a sexualidade que nos converte em uma espécie de seres carnis, mas com pretensão de imortalidade.

Talvez por isso seja melhor optar pelo caminho da solidão e do rechaço, e talvez seja necessário negar-se a todo contato orientado pelos sentimentos elementares e ignorar os demais, substituindo a realidade pela verdade pessoal.

Esse maldito que é ele.

Depois de muitos anos de perseguições, de privações, de ausências, de abandonos, celas, clínicas psiquiátricas, eletrochoques, negação de seu alívio essencial (o ópio) por drogas inúteis que destruíam seu ser, de tratamentos absurdos para uma loucura que nunca reconheceu, aparece o Artaud maldito e talvez cruel que quer atacar aqueles que o castraram e destruíram. Depois do desconhecimento social de sua obra, de sua arte, de sua poesia, aparece o Artaud compulsivo que quer acabar com essa sociedade que o impediu de realizar-se durante tanto tempo e é nesse momento que repele as armas de espírito, que só serviram para os combates artísticos, pois nem a cultura, nem o teatro, nem os pensamentos podem mudar a

¹⁵ Idem, página 198.

sociedade. Esta só pode transformar-se com uma luta, com uma guerra sem trégua, porém é uma guerra que não deve dar-se com armas, mas a partir de uma postura transgressora, na qual o álcool e os alucinógenos têm um poder de preponderância. É preciso regressar a uma espécie de tribo primitiva em que cada homem, cada ser, cada indivíduo tome a si mesmo como símbolo e para isso recorra aos alucinógenos, aos psicotrópicos, aos pontos de fuga que nos põem além da sociedade.

Para ser símbolo é necessário recorrer ao grito e ao humor. Artaud recorda que em uma de suas primeiras atuações no teatro, é um homem insípido, insignificante, torpe, inerte, carregado de vazio que perguntava... é possível entrar?; e como resposta a cortina é fechada em seus narizes. Recordar esses momentos faz com que comece a ver sua vida como uma espécie de comédia na qual tudo é um fracasso total. É paradoxal que agora ele seja visto como um herói que triunfou apesar de tudo, ao menos não era essa sua ambição.

Rechaçava os gemidos românticos e preferia manifestar-se por meio de sons desarticulados, letras e palavras sem sentido, gritos e lamurias, que muitas vezes não querem dizer nada, pois é impossível manifestar o sofrimento, a não ser que seja por meio de alaridos ou amordaçando-o para que os demais nunca o conheçam e quando o percebam, seja de alguma forma destrutivo ou humorístico, porque é a única maneira de criar uma lógica falsa, uma filologia incompreensível, onde a glossolalia, a ecolalia ou a evocação fluida de palavras sem significado aparente, se manifestem como o submundo do instinto. E claro, os médicos veem nisso manias patológicas, esquizofrenias reprimidas ou enfermidades do pensamento. Mas é aí onde as palavras adquirem o poder que Artaud quer infligir:

Toda escritura es una porquería.

La gente que surge de la vaguedad para tratar de precisar como quiera que sea lo que sucede en un pensamiento, es una cochina.

Toda la gente de letras es cochina, y especialmente en estos momentos.

Todos los que tienen puntos de referencia en la mente, es decir en cierto lado de la cabeza, sobre puntos bien localizados del cerebro, todos esos que son maestros de su lengua, para quienes las palabras tienen sentido, para quienes existen altitudes en el alma, y corrientes en el pensamiento, aquellos que son espíritus de su época y han nombrado sus corrientes de pensamiento, pienso en sus trabajos precisos y en su

rechinar de autómatas que devuelven a todos los vientos su espíritu: -son unos cochinos 16.

Já não se distinguem ou não há uma fronteira entre o riso e o bramido, mas se destaca uma angustia onde as palavras adquirem por si mesma o poder que se quer impor a elas sem importar contra quem estão escritas, inclusive contra si mesmo, pois não pode escapar da ideia de estar contaminado pela sujeira. Claro, já não existe o desejo da explicação. Ele como escritor e como artista se coloca por fora do pensamento lógico e, entretanto, as palavras se convertem em signos que confirmam sua própria substancia e manifestam até aquilo que se disse alguma vez que não podia expressar-se por meio da linguagem:

*porque soy, como todos saben,
ese gran genio,
que ha dicho,
que ha escrito,
no la cábala,
el Popol-vub,
los Brahm-Putta,
los Kame-Yoni,
y Ji-ni-ini-ini,
de todos los llamados yoguis,
sino esa mantra de mugre,
de pestilencia,
de líquidos ulcerosos,
por donde supuró,
la vida*¹⁷.

Nesse lugar aparece o horror e a maldição, onde as palavras se entendem por ser destrutivas, pois nunca nenhuma delas trouxe nenhum só instante de felicidade e nenhuma conduziu até uma possibilidade do ser, e se devem tornar irrisórias, mas sem deixar de entendê-las como a última saída frente a uma vida morta, que sim, é preciso vivê-la, mas que está carregada de cólera, de sofrimento, onde somente o humor pode fazer estragos e subverter a ordem, porque a palavra, apesar de não ser

¹⁶ De “El Pesa-nervios”, página 67, Edição: Colección Visor de poesía. A primeira publicação consta de 1925, nela Artaud já é absolutamente premonitório em relação a sua vida e seu pensamento.

¹⁷ Fragmento retirado de “Artaudlogía”, página 170, recopilação realizada por Adalber Salas Hernández.

engraçada, cumpre o mesmo poder da festa: desorganizar, desarticular, destruir, decompor, desnaturalizar:

O más bien:

- 1- *demasiado tarde que más temprano,*
- 2- *lo que significa
más pronto
que demasiado pronto,*
- 3- *lo que significa que lo más tarde sólo
puede volver si lo más temprano se ha comido
a lo demasiado temprano.*
- 4- *Lo cual quiere decir que en el tiempo
lo más tarde
es lo que precede
a lo demasiado temprano
y a lo más temprano,*
- 5- *y que por muy precipitado que sea más
pronto
lo demasiado tarde
está siempre allí,
y no dice nada
siempre está allí,
desajustando
punto por punto
a todos, lo más pronto*¹⁸. (SALAS, p. 170)

Esse Artaud do qual algo me falta e por isso o agradeço

É possível escrever muitos ensaios, livros e inclusive obras sobre Artaud, sobre sua vida e seu trabalho e seria injusto e pouco correto pensar que ele deixou uma dívida. Apesar de que em seus livros não existam referencias extensas sobre o ator ou sobre a arte de atuar ou sua técnica, em algumas ocasiões, como no Teatro da Crueldade, expressou o que deveria ser pedido a ele e como devia ser tratado:

El actor es a la vez un elemento de primordial importancia, pues de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo, y es una especie de elemento pasivo y neutro, ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal. Por otra parte se trata de un dominio donde no hay regla precisa y entre el actor al que se le pide la

¹⁸ Existem várias versões deste escrito. Utilizei partes do texto de “Artaudlogía”, páginas 156 e 157, e partes do texto “Aquí yace”, publicado originalmente em 1947, pouco antes da morte de Antonin Artaud e que corresponde à edição que mais é consultada em espanhol, realizada pelo Editorial Fundamentos, publicada em 1974, junto com “Artaud le Momo” e “La cultura India”.

*simple cualidad de sollozar y aquel que debe pronunciar un discurso con sus cualidades de persuasión personales, media la misma distancia que separa a un hombre de un instrumento*¹⁹.

Esclareço que sou um de seus admiradores e que para mim foi alguém que escreveu coisas extraordinariamente belas sobre o objetivo de nosso ofício e o que este devia provocar o teatro na sociedade, entretanto, concordo com a ideia de que não há em seus escritos e teorias um sistema de treinamento que permita ser investigado no dia a dia da cena. Falou de signos e símbolos que nos relacionam com nossa existência, mas não de uma preparação ou técnica de treinamento.

Apesar de ter manifestado em muitas ocasiões que o sentimento era impossível de descrever, foi nesse território que mais explorou possibilidade e todas elas relacionadas com sua vida. Questionou as apresentações de sua época, criticou o teatro que se apresentava nos seus dias e realizou especificamente em “O Teatro e seu Duplo” e em poucas cartas, umas propostas sobre esse tema, mas não propôs um sistema concreto de como deveriam ser as encenações que pregou. Talvez as referências mais corretas sejam suas próprias encenações, tais como a de “Los Cenci”, da qual temos algumas pequenas referências e filmagem, malconservadas, é verdade, mas que nos permitem ver algo daquilo que definia como seu Teatro da Crueldade.

Outro elemento que podemos destacar são seus roteiros cinematográficos nos quais pretende, como em “A concha e o Reverendo”, mostrar as alucinações eróticas de um sacerdote e seu desejo sexual pela esposa de um general, com a intensão de questionar os valores sociais, e quer lográ-lo despojando os atores de seus pensamentos para convertê-los em entidades que manifestam os sonhos, por isso os diálogos são complexos e sem coerência aparente. E foi desta maneira que Germaine

¹⁹ No primeiro manifesto do Teatro da Crueldade em “El teatro y su doble” (p.101 a 113), Artaud faz uma série de esclarecimentos de como deveria ser a técnica, os temas, o espetáculo, a encenação, a linguagem da cena, os instrumentos musicais, a iluminação, o figurino, os objetos, as máscaras, os acessórios, a decoração, a atualidade, as obras, o ator, a interpretação, o cinema, a crueldade, o público e o programa; faz isso de uma maneira muito geral e especificamente na parte dedicada ao ator, enuncia como deve-se tratá-lo e tomar em conta, entretanto não aborda uma técnica de atuação específica.

Dulac levou-a para as telas, e de forma similar às montagens, o filme resultou ser incompreendido em sua época.

Isso é uma dívida ou uma qualidade? Poderíamos afirmar que efetivamente nos falta uma técnica de atuação, como nos falta um sistema de encenação, mas esta ausência se converte em uma grande virtude, já que, sendo consequência de suas ideias e de sua vida, pode ser interpretado de milhões de formas e não há uma única maneira de levá-lo à cena.

Devo culminar afirmando que o que mais me parece suspeito de Artaud não é sua personalidade, nem sua vida, senão seu legado. Digamos que a interpretação de sua herança é controversa. Já vi montagens belíssimas realizadas a partir das propostas de Artaud, mas outras que não honram seu nome. Isso também ocorre com os tantos ensaios que foram escritos utilizando sua vida e sua experiência, e quem sabe também esteja eu caindo nessa categoria. Na realidade não sei se faço uma homenagem ou um ultraje, mas o que sei ao certo é que não posso deixar de pensar em suas contribuições. Não sou, nem me declaro artaudiano, como não sou nem me declaro pós-moderno ou pós-dramático ou transformador da cena, não tenho tanto voo, imaginação, nem criatividade, mas em várias oportunidades fiz até o impossível pelas propostas de Artaud, por seus escritos por seus pensamentos e por suas lindas deliberações sobre nossa arte²⁰.

Também não sou um especialista ou um conhecedor de sua vida, sou somente alguém que indaga e se arrisca em seu conhecimento, em seus postulados e sobretudo em sua obra criativa e por isso me atrevo a dizer que o grande presente que nos propiciou foi, em primeira instância, a forma de viver defendendo seus pensamentos e buscando um caminho de liberdade para o teatro e associado a isso, que sua própria vivência podemos assumi-lo desde múltiplos horizontes, podemos

²⁰ No grupo Vendimia Teatro e com a cumplicidade de Clara Angélica Contreras Camacho e María Fernanda Sarmiento Bonilla, realizamos a montagem “La Geografía de los Nervios”, que é um texto que trata de quatro dos mais importantes tópicos abordados por Artaud durante sua vida: a doença, o corpo, o suicídio e o teatro. Também realizamos uma montagem de seu roteiro de cinema “La concha y el reverendo” e fizemos uma versão para o teatro de seu livro de história “Heliogábalo o el anarquista coronado”.

entendê-lo desde de várias perspectivas e podemos montá-lo como considerarmos necessário. Se nos equivocamos, será matéria de outra substância, mas vale a pena correr o risco e estabelecer com ele uma comunhão.

Los seres

*Los seres
no salen
al afuera del día.
No tienen más poder
que surgir
en la noche subterránea
donde se forman.
Pero entre las eternidades
donde pasan su tiempo
y el tiempo de hacerse
así,
ninguno
se ha producido jamás.
Hay que esperar
a que la mano del hombre
los tome y los haga,
porque sólo
El hombre innato y predestinado
tiene
esa temible
e
inefable
capacidad.
Sacar el cuerpo humano
a la luz de la naturaleza,
hundirlo vivo*

*en el resplandor de la naturaleza,
donde finalmente lo desposará
el sol.*²¹(SALAS, p. 178-179).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Artaud le Momo**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.
- _____. **Cuadernos desde Rodez**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1989.
- _____. **El pesa-nervios**. Madrid: Colección Visos de Poesía, 2002.
- _____. **El teatro y su doble**. Barcelona: Editorial Edhasa, 1938.
- _____. **Van Goch, el suicidado de la sociedad**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- ARAQUE, Carlos. **Dramaturgia en Diferencia**. Bogotá: Editorial UD, 2013.
- HAHN, Otto. *Retrato de Antonin Artaud*. **Revista Eco** n.122, mayo-junio. Bogotá, 1970.
- INNES, Christopher. **El Teatro Sagrado**. México, DF: Fondo de Cultura Económico, 2002.
- SALAS, Hernández Adalber. **Antonin Artaud, Artaudlogía**. Caracas: Bid & co. editor, 2014.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.

²¹ Poema escrito por Artaud em um de seus cadernos, já no fim de seus dias, datado em fevereiro de 1948 e resgatado por Adalber Salas Hernández em seu livro “Artaudlogía”, páginas 178, 179.



IMPROVISAÇÃO EM DANÇA: 3 perspectivas em diálogo

IMPROVISACIÓN EN DANZA: 3 perspectivas en diálogo

DANCE IMPROVISATION: 3 prospects on dialogue

Ester França¹

RESUMO

Esse artigo tem por objetivo abordar a improvisação a partir três perspectivas, a saber: perspectiva histórica, perspectiva da experiência da improvisação e por fim a perspectiva da experiência atencional do improvisador. Esses conteúdos em sua grande maioria encontrados em publicações da revista americana *Contact Quartely* e aliados a pensamentos de outros pesquisadores serviram como fundamentação teórica da dissertação de mestrado “Processos de ‘conexão’ na experiência do Coletivo Movasse” defendida em março de 2017 na EBA/UFMG sob orientação da professora Bya Braga.

PALAVRAS-CHAVE: Ação coletiva, Composição, *Contact Quartely*, dança contemporânea, Experiência.

RESUMEN

Ese artículo tiene por objeto abordar la improvisación en la danza desde tres perspectivas: perspectiva histórica, perspectiva de la experiencia de la improvisación y por la perspectiva de la experiencia atencional del improvisador. Esos contenidos, en su gran mayoría encontrados en publicaciones de la revista americana *Contact Quartely* y unidos a pensamientos de otros investigadores, sirvieron como fundamentación teórica para la disertación de maestría “Procesos de ‘conexión’ en la experiencia del Coletivo Movasse”, concluida en marzo de 2017 en la EBA/ UFMG y bajo la orientación de la profesora Bya Braga.

PALABRAS CLAVE: Acción colectiva, Composición, *Contact Quartely*, danza contemporánea, experiencia.

ABSTRACT

This paper aims to approach the dance improvisation from 3 different perspectives: historic perspective, improvisation’s experience perspective and the improvisator’s attentional experience. These contents, most of them found at the American journal *Contact Quartely*, were added with thoughts from others researches and they were used as theoretical foundation for the master’s dissertation “Process of ‘connection’ at the *Coletivo Movasse*’s

¹ Rubia Bernardes Nascimento é mestranda (aluna especial) em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde também graduou-se em Teatro (licenciada). Pesquisadora das relações híbridas entre teatro, performance e fotografia. Iniciação Científica UFU - (CNPq) com o projeto: PRECISAMOS COM URGÊNCIA FALAR SOBRE DIREITOS HUMANOS! Gênero, sexualidade e liberdade. Atriz e produtora no Grupo de Teatro Apoteose e Coletivo Ocupa Teatro. Criadora do projeto fotográfico: O Desejo Del@s! Graduada também em Biologia pelo Centro Universitário do Triângulo- Uberlândia MG (2006).

experience” concluded on 2017, March at EBA/UFMG and under the guidance of the Professor Bya Braga.

KEYWORDS: Collective action, Composition, Contact Quartely, contemporary dance, Experience.

* * *

1. INTRODUÇÃO

Para se refletir sobre dança, temos que enfrentar a dificuldade de se falar de algo que é efêmero e que nunca se repete de forma exata (BUCKWALTER, 2010, p. 03). Portanto, para se refletir sobre improvisação em dança, a dificuldade se redobra, uma vez que a ausência de uma coreografia preestabelecida e a flexibilidade de suas estruturas a tornam, no mínimo, imprevisível.² Além disso, como pontuado pela pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), existe um grande desafio em usar a linguagem para falar de uma experiência não linear e de difícil tradução, “que não se faz compreender pelos significados, mas tão somente pelas nuvens de sentido que produz na imanência, no fluxo da própria experiência” (GOUVÊA, 2012, p. 134).

Para Gouvêa (2012), a improvisação em seu aspecto de vivência-aprendizagem revela um modo de estar no mundo e de perceber a si próprio nas relações com outras pessoas

que está na contramão da urgência do mundo atual, fortemente condicionado pela causalidade, reatividade, pelos automatismos e pela não inscrição. Mundo condicionado pela urgência e pela instantaneidade [...] Experimentar é entrar no fluxo da improvisação da dança, e isto não é nada simples, pois frequentemente o improvisador está tão congestionado internamente, com tantos pensamentos, imagens, sentimentos que não consegue estar na experiência. (GOUVÊA, 2012, p. 162)

² Segundo a pesquisadora Marina Elias Volpe (2011), tanto na improvisação quanto nos trabalhos de dança ensaiados (codificados) ocorre um processo de atualização, mas na improvisação esse processo é ainda mais radical, pois, ao contrário dos espetáculos ensaiados, a escolha criativa não se repete nunca (VOLPE, 2011, p. 151).

Partindo da ideia de experiência³ de Jorge Larrosa Bondía (2002) e identificando as perspectivas sobre a improvisação abordadas nesse artigo, considero importante levar em conta as ideias de Laurence Louppe em que a improvisação em dança, sob a ótica da dança contemporânea, é parte de uma corrente que se estabelece à margem da história da dança; é, portanto, uma contracorrente.

Sendo assim, na contramão da cultura de um século que se entrega à velocidade da circulação das informações, encontramos um esvaziamento das experiências, e dessa maneira, segundo Bondía, para que “algo nos aconteça, nos toque”, é necessário uma interrupção. Para o filósofo, ao sujeito da experiência

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

É a partir dessa postura que reuni considerações convergentes de artistas improvisadores e/ou pesquisadores, a fim de delinear os principais elementos presentes na improvisação em dança. Além disso, reconheço a impossibilidade de uma abordagem generalista, que pretenda estabelecer uma “verdade” sobre a improvisação. Compartilhei, portanto, pontos de vista de importantes improvisadores e/ou pesquisadores que considero esclarecedores sobre a experiência da improvisação, ou melhor, que entendem que “a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo” (GOUVÊA, 2012, p. 165). Dessa maneira, para compor as reflexões sobre a improvisação em dança optei por textos em sua maioria publicados no periódico

³ A ideia de experiência para Bondía (2002) é, resumidamente, “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

americano *Contact Quartely*,⁴ já que nele existem relatos de improvisadores e/ou pesquisadores e historiadores da dança sobre a experiência da improvisação em dança, desde a década de 1970.

2. PERSPECTIVA HISTÓRICA

Segundo Sally Banes, importante historiadora da área, a improvisação na dança pós-moderna⁵ possui múltiplas funções e diferentes significados no intervalo entre as décadas de 1960 e 1990: espontaneidade, autoexpressão, expressão espiritual, liberdade, acessibilidade, escolha, comunidade, autenticidade, o natural, presença, desenvoltura, risco, subversão política, um sentido de conexão na brincadeira, lazer, esporte e jogo infantil (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 77). A dança pós-moderna na década de 1960 e 1970, assim como outras formas artísticas, foi marcada, nos Estados Unidos, pela liberdade, pela abundância e pela comunidade. A improvisação em dança, ou seja, a “coreografia indeterminada” ou “coreografia aberta”, ou, ainda, a “composição *in situ*”, abarcava os valores⁶ citados acima, pois era uma forma de aprofundamento e busca de recursos criativos pessoais. Das ações na Judson Church com o lendário Judson Dance Theater⁷ surgiram outros grupos que utilizavam a “coreografia aberta”, como o Natural History of American Dancer. Contudo, os maiores expoentes dessas décadas foram o movimento de Contato e Improvisação (Steve Paxton) e o grupo Grand Union (1970 a 1976). O primeiro se tornou uma prática mundial⁸ que nem sempre acontecia

⁴ *Contact Quartely* é um periódico americano existente desde 1978, focado na dança contemporânea, mais especificamente na improvisação e *performance*. Cf. <<https://contactquarterly.com/about-us/index.php>>. Os textos consultados nesta seção, em sua maioria, estão reunidos no livro *Taken By Surprise: A dance improvisation reader* (2003), organizado por Ann Cooper Albright e David Gere.

⁵ Alguns autores acreditam que o termo “dança pós moderna” é análogo ao termo “dança contemporânea”. A discussão não é pacífica justamente pela pluralidade e diversidade de possibilidades que a dança contemporânea abarca (MURTA, 2014, p. 35-52).

⁶ Anna Halprin, na Costa Oeste dos EUA, e Simone Forti, na Costa Leste, trabalhavam métodos de improvisação na década de 1960 e 1970 e comungavam desses valores.

⁷ Movimento artístico na década de 1960 que reverberou até o fim do século XX. Seu impacto na dança ultrapassa as ordens estéticas dessa arte, pois propõe novas maneiras de organização estrutural de um grupo, resgatando a potencialidade do indivíduo e a partir desse movimento que surge o termo dança pós moderna. (BELEM, 2011; GIL, 2005; RETTORE, 2010; STUART, 1998)

⁸ Existem muitas comunidades de praticantes de Contato e Improvisação nos EUA, Japão, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e também no Brasil.

diante de uma plateia e que muitas vezes se dava fora de teatros. Suas experimentações permitiram que homens e mulheres pudessem dar e receber o peso de seus corpos, levantar e carregar, liderar e seguir, atuar em confronto ou em parceria (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 78). Já o Grand Union⁹ foi um grupo que partiu das experimentações de Yvone Rainer em *Continuous Projects – Altered Daily (Projetos Continuados - Dia a Dia Alterados*, tradução nossa) e somente improvisava diante da audiência. Eram tão comprometidos com a “coreografia *in situ*” e a *performance* teatral que nunca se encontravam fora do palco. Exploravam as diversas relações com o movimento a partir de diferentes aspectos da realidade: ficcional, dramático, metateatral e diário. Se as práticas de Contato e Improvisação exploravam mais os duos (porém não exclusivamente), o Grand Union potencializava todos os tipos de situações e dinâmicas de grupo, abordando textos e imagens numa coreografia aberta em constante surpresa. No entanto, ambos exploravam a riqueza corporal, políticas de coletividade ou cooperatividade e uma abordagem do movimento que se relacionava mais com o prazer e o lazer do que com um possível engessamento do trabalho de dança (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 80).

Outro aspecto importante ressaltado por Sally Banes é que a década de 1960 nos EUA foi marcada pela abundância econômica. Já na década de 1970, os recursos diminuíram e o que parecia ser temporário à época se estendeu para as próximas décadas. Dessa forma, a autora pontua que a improvisação na década de 1970 estava enraizada nos princípios da improvisação da década de 1960, mas sofria influências da situação econômica do país. Um exemplo é o Grand Union, que era uma produção relativamente barata, mas que continuava o legado histórico das artes e da sociopolítica da década de 1960 (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 81).

As décadas de 1980 e 1990 imprimem consideráveis mudanças na dança pós-moderna em função de novas formas de colaboração entre as múltiplas linguagens

⁹ Integram o Grand Union: Steve Paxton, Yvone Rainer, David Gordon, Trisha Brown, Douglas Dunn, Barbara Dilley, Lincon Scott e Nancy Lewis.

das artes.¹⁰ Se nas décadas de 1960 e 1970 a improvisação era uma forma de encontrar o autêntico e o “eu”, Banes esclarece que nas décadas de 1980 e 1990 a cultura pós-moderna passa a questionar qual singularidade e autenticidade que não são apenas uma multiplicidade de identidades flutuantes. Dessa maneira, o debate sobre a identidade se torna complicado nessas décadas, e os dançarinos começam a questionar o significado de liberdade e comunidade.¹¹ Algumas influências se multiplicam no cenário da dança, como a estética afro-americana¹² e o *DanceAbility*,¹³ ampliando os contextos da improvisação. Se na improvisação das décadas de 1960 e 1970 os improvisadores afirmavam que tinham todo o tempo do mundo para suas explorações, nas décadas seguintes o sentido de urgência invade a improvisação, tornando-a frenética, incorporando a violência e a energia do risco.¹⁴ Ainda nas décadas de 1980 e 1990, a improvisação continua sendo usada de variadas maneiras, e nos primeiros anos da década de 1990 começam a surgir festivais especializados.

Banes enfatiza que, apesar de a nova geração de improvisadores sempre contestar as práticas das gerações anteriores, alguns aspectos da improvisação ainda permanecem, como: **a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva**. Entretanto, a urgência e a multiplicidade de caminhos para a improvisação são aspectos relevantes dessa nova geração de

¹⁰ Obras que unificavam as artes sob o conceito de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 81).

¹¹ Banes salienta que o momento histórico vivido pelas décadas 1980 e 1990 é bem diferente do das décadas de 1960 e 1970: a AIDS, a Guerra Fria e a crise mundial financeira que se prolonga fazem com que artistas questionem o sentido de liberdade e comunidade (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 83).

¹² Como exemplo, o grupo Urban Bush Women, que traz a tradição afro-americana para a dança pós-moderna com aspectos políticos e também espirituais (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 82).

¹³ O *DanceAbility* aborda acessibilidade utilizando a improvisação em dança para promover a exploração artística entre pessoas com e sem deficiência física, descobrindo a capacidade de dançar de cada indivíduo.

¹⁴ Sally Banes, em entrevista ao telefone com Jennifer Monson em 5 junho de 1994, apresenta a seguinte afirmação da coreógrafa: “*Improvisation now is different from the seventies [...]. Contact Improvisation was slow and gentle; I needed to explode. There is a fierce physicality that may be an impact of the New York City environment [as opposed to Vermont, Steve Paxton’s home for the past 30 years]. For me, improvisation has political overtones*” (“Improvisação agora é diferente da improvisação na década de 70. O Contato e Improvisação era lento e gentil; Eu precisava explodir. Há uma fisicalidade feroz que pode ser impacto do ambiente da cidade de Nova Iorque [em oposição a Vermont, casa de Steve Paxton nos últimos 30 anos]. Para mim, improvisação tem tons políticos.”) (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 83, tradução nossa).

improvisadores, seja na dança ou no teatro (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 84).

3. PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA DA IMPROVISACÃO

A coreógrafa e pesquisadora Susan Leigh Foster (2003), em seu texto “Taken By Surprise: Improvisation in Dance and Mind” (“Pêgo de surpresa: Improvisação em Dança e na Mente”, tradução nossa), esclarece alguns mal-entendidos sobre a improvisação presentes na literatura específica. Entende a experiência da improvisação como a articulação pelo improvisador do que lhe é **conhecido** e do que lhe é **desconhecido**, ou seja, uma articulação entre o que é familiar e o que é imprevisível. Por conhecido, entendem-se: as convenções comportamentais estabelecidas para cada contexto onde ocorra a performance; as regras que podem ser preestabelecidas para balizar a improvisação; a predisposição corporal de cada participante decorrente do seu treinamento diário; a relação entre os improvisadores participantes; e, por fim, a memória do que aconteceu em outras improvisações. Já por desconhecido, a autora estabelece que seria o conhecido mais aquilo que não se poderia imaginar previamente, pois a improvisação nos faz expandir os limites do que é conhecido. (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 03-04).

Para a pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), de forma análoga ao pensamento de Foster, a improvisação se refere ao “fenômeno” de “criação imediata da dança”,

que não se limita ao que aparece (atual) à consciência, a qual não está necessariamente submetida à intencionalidade [...], se prolonga em direção ao virtual, ao invisível, ao imperceptível que se mostra nas fronteiras entre inconsciente e consciente (GOUVÊA, 2012, p. 161, grifo nosso).

A esta articulação entre o conhecido e o desconhecido, proposta por Foster, ou ainda na fronteira entre consciente e inconsciente, como foi proposto por Gouvêa, não seria correto separar corpo e mente, pois toda articulação corporal é preenchida

de mente (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06).¹⁵ Durante a improvisação, cada modulação de tensão, de energia, de acentuação ou de pausa são, portanto, instâncias do pensamento. Foster defende que contrariamente ao que se lê sobre improvisação, não há qualquer supressão de atividade da “mente” para liberar o “corpo” para o imprevisível, mas uma *hyperwareness* (“hiperconsciência”, tradução nossa) da relação entre a ação que está prestes a acontecer ou acontecendo e a que aconteceu ou irá acontecer (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06-07).

Bonnie Bainbrige Cohen (2015), criadora do método de educação somática *Body-mind Centring*¹⁶ (BMC) há mais de 40 anos, contribui substancialmente para o entendimento da continuidade corpo-mente, já que todos os seus estudos se baseiam na não dicotomização corpo e mente, mas na totalidade de uma existência. O BMC crê que o corpo é permeado pela consciência como um todo e traz uma imagem que explicita claramente essa relação:

Há alguma coisa na natureza que forma padrões. Nós, como parte da natureza também formamos padrões. A mente é como o vento, e o corpo como a areia: se você quiser saber como o vento está soprando, pode olhar para a areia. (...) [...] As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está se expressando por meio do corpo naquele momento. As mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. (COHEN, 2015, p. 22)

Dessa maneira, seria errôneo afirmar que para se improvisar não é necessário ter técnica. Além de necessitar de uma vigilante atenção em articular o conhecido e o desconhecido (a *hyperwareness*, ou hiperconsciência), segundo Foster, ou o que

¹⁵ Em inglês, a autora pontua “*all bodily articulation is mindful*” (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06, grifo da autora), na tentativa de minimizar a separação corpo-mente presente em alguns estudos sobre a improvisação. Além disso, pretende marcar a continuidade entre ambos, no sentido de que a mente não se localiza no cérebro, mas está presente em todo o corpo.

¹⁶ O BMC, *Body-mind Centering*, é um método de educação somática bastante utilizado entre bailarinos, porém não exclusivo a esse segmento. A palavra *centering* significa o processo de equilíbrio (e não local de chegada) entre corpo e mente baseado no diálogo e este, por sua vez, está baseado na experiência (COHEN, 2015, p. 22). Bonnie Bainbrige Cohen organizou os princípios de seus métodos a partir da experiência de seus praticantes e afirma que cerca de 30 pessoas colaboraram para o trabalho de forma consistente, dando profundidade ao mesmo. Sendo assim, Cohen, atribui os princípios do BMC à experiência coletiva desse grupo (COHEN, *op.cit.*, p. 23) e reúne seus conhecimentos no livro *Sentir, perceber e agir: Educação somática pelo método Body-mind Centering*, com textos da autora que foram publicados no periódico *Contact Quartely*, citado anteriormente.

está na fronteira entre consciente e inconsciente, segundo Gouvêa, o ato de improvisar demanda do improvisador conhecer também os princípios da composição¹⁷, ou seja, os arranjos apropriados entre proporção e relação (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 07).

Sendo assim, a composição não está presente apenas nos processos coreográficos, mas também na improvisação. Sobre a composição na dança, Laurence Louppe traz contribuições valiosas, uma vez que a reconhece como o laboratório da escrita da dança. Para Louppe, a escrita da dança é o cerne da dança, em detrimento da imagem ou efeito. A composição pode dar “elementos de leitura sobre o propósito e a construção da obra” (LOUPPE, 2012, p. 223). Cada coreógrafo, no nosso caso, cada improvisador, “tem a liberdade de organizar as leis internas da sintaxe, cujo único limite deve ser a legibilidade, mas nunca uma legibilidade¹⁸ definida segundo normas preestabelecidas” (LOUPPE, op.cit., p. 226). Portanto, Louppe afirma que “em todas as formas de arte e, sobretudo, na dança, a composição advém de uma misteriosa rede, visível ou invisível, de intensidades e de relações necessárias” (LOUPPE, op.cit., p. 229). A autora cita com pertinência Sylvie Giron, que acredita que “a composição começa com a escolha dos intérpretes” (GIRON apud LOUPPE, 2012, p. 225, grifo nosso), pois as características de cada bailarino são as “raízes qualitativas” de qualquer obra de dança.

Assim, qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas pelo acaso – é já uma “composição” no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização desenhe. Numa trama tão delicada

¹⁷ Como bem colocado por Ana Carolina Mundim (2013), a fim de afastar a ideia distorcida porém persistente nas práticas cotidianas de que improvisar é fazer algo de qualquer jeito. Para ela “a composição instantânea exige dos bailarinos ou performers experiência de procedimentos, de técnicas para compor no instante (...) há que se treinar o estar no aqui e agora, aprender a lidar com a ideia do real” (MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013). A evidência da necessidade desse treino se dá na existência de treinamentos para improvisação criados por artistas-pesquisadores, a saber: “Contato e Improvisação” de Steve Paxton, “*Tuning Score*” de Lisa Nelson, “*Flying Low*” de David Zambrano, “Lógica da improvisação” de Robert E. Dunn, “*Fixed-point technique*” de Hagendoorn, “Composição em tempo Real” de João Fiadeiro e “*View Points*” de Marie Overlie que depois foi ampliado e aprofundado pela diretora teatral Anne Bogart (GUERRERO 2013; MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013).

¹⁸ Louppe relativiza a legibilidade (não vinculada a normas preestabelecidas) para que esta não seja condição para a escrita da dança. Talvez pudéssemos falar mais de uma escrita crível do que uma escrita legível propriamente.

e complexa, é inútil procurar distinguir o essencial do acessório, o incorporado do incorporante. O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. (LOUPPE, 2012, p. 225, grifo nosso)

Logo, é possível notar que a composição na dança contemporânea é um processo subjetivo que não segue regras externas preestabelecidas, sendo portanto uma operação poética. Na improvisação, esse processo é radicalizado, pois, como afirma Susan Leigh Foster (2003), é possível ter **a experiência de não liderar e nem seguir, mas se mover junto**, ou seja, o processo subjetivo da composição não se dá apenas individualmente, mas é algo compartilhado, que se dá entre os improvisadores. A improvisação, no que se refere à liderança, constitui-se como uma via alternativa de agenciamento corporal,¹⁹ visto que não é nem passiva nem ativa, apresentando agenciamentos individuais e coletivos. (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 07-08). Além disso, segundo Louppe, a improvisação, como *performance* contém os elementos essenciais da dança contemporânea e a possibilidade de explorar seus próprios limites:

A presença absoluta da imediaticidade de um ato, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea? Ao mesmo tempo, a improvisação atinge outros limites não menos enigmáticos e essenciais para o projeto contemporâneo: a fronteira tênue entre forma e não-forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos, devido ao aparecimento de ritmos espontâneos. (LOUPPE, 2012, p. 238) O imprevisível não é indeterminado. “Fatores (pessoais, a história do sujeito, a morfologia, as marcações funcionais) estabelecem os limites na infinitude de movimentos possíveis”. (SPAIN *apud* LOUPPE, 2012, p. 238-239)

¹⁹ Foster reconhece na filosofia algumas formas de agenciamento corporal: O agenciamento individual é baseado nas teorias do contrato social, de Jean-Jacques Rousseau, em que “*the self within the body tells the body what to do, and the body execute those orders, sometimes reluctantly or inadequately or deviantly, but never autonomously*” (“O self diz ao corpo o que fazer e o corpo executa essas ordens, às vezes relutantemente ou inadequadamente, ou em desvio, mas nunca autonomamente”) (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 08, tradução nossa). Na contramão desse pensamento, seria o agenciamento que parte do poder do Estado e do capitalismo de transformar o *self* numa “máquina de desejo” que faria aumentar esses poderes. Nesse modelo que é explorado por Foucault e por outros teóricos políticos, as escolhas individuais apenas parecem independentes, no entanto os agenciamentos corporais são controlados pelas forças econômicas e políticas. (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, *op.cit.*, p. 08). Em ambas correntes de pensamento, Foster afirma que o corpo é relegado a um *status* de objeto, ou seja, instrumento de forças maiores.

Segundo Louppe, John Cage afirmava que era importante encontrar o meio-termo entre a improvisação e o indeterminado, para que o ego não bloqueasse o caminho do indeterminismo, desautorizando a improvisação (LOUPPE, 2012, p. 239). Dessa forma, Foster acrescenta que a improvisação demanda uma **consciência reflexiva** de quando o conhecido se torna um esteriótipo ao invés de um caminho possível que possa equilibrar conhecido e desconhecido na *performance*. Nessa direção, a autora entende que a ação corporal constitui um gênero de discurso, uma vez que está vinculada ao potencial físico e semântico de cada corpo (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 7). Assim, Foster aposta que na improvisação **o poder circula pelas ações coletivas e não se estabelece de forma estática numa perspectiva hierárquica de controle ou dominação.**²⁰ Empodera participantes e testemunhas num engajamento ativo (e não numa recepção passiva), pois a assistência participa com os improvisadores no campo aberto das possibilidades de construções e escolhas. De forma análoga, este pensamento também está presente nas pesquisas em âmbito nacional relativas ao assunto, a saber: “Em uma construção conjunta de imagens e signos, espectador e bailarino tornam-se agentes de um diálogo presente que mapeia memórias e aciona o porvir” (MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013).

Assim sendo, Susan Leigh Foster aborda o fenômeno da improvisação a partir da articulação do conhecido e do desconhecido por um corpo-mente consciente e

²⁰ De forma análoga a esse pensamento, a pesquisadora Marina Elias Volpe defende que o improvisador não é o centro, ou melhor, o elemento mais importante da improvisação. Ele é uma “força relacional”, ou seja, “o improvisador flui singularmente dentro de um coletivo, conectado em rede e em ação (em improvisação). **Ser improvisador implica em ser com o outro**” (VOLPE, 2011, p. 191, grifo nosso). Ainda nessa abordagem, Sandra Meyer a partir das experimentações com a técnica de Viewpoints no grupo de pesquisa Corpo-mente em cena (UDESC) revê o protagonismo do sujeito na ação e a abertura para o que é oferecido pelo outro. Assim, a pesquisadora nota que o grupo desenvolveu práticas de improvisação e composição menos hierárquicas e mais compartilhadas numa ética do viver junto (MEYER, 2014, p. 6). Esse trabalho em coletivo que prioriza aspectos relacionais proporciona o desenvolvimento da escuta, termo extremamente presente entre improvisadores. Nesse contexto, a “escuta” ultrapassa o sentido da audição. Como bem colocado por Roland Barthes, “escutar é um ato psicológico” (BARTHES, 1982, p. 201). Difere, portanto, de “ouvir”, que é um “fenômeno fisiológico” (BARTHES, 1982, p. 201). Nessa direção, a escuta é “o próprio sentido do espaço e do tempo” e se dá “como o exercício de uma função de *inteligência*, isto é, de seleção” (BARTHES, 1982, p. 202, grifo do autor). Portanto, vai além do sentido da audição: escuta-se com todo o corpo durante a presença deste em cena. Dá-se na imbricação de múltiplos sentidos: sendo, portanto, ativa e passiva ao mesmo tempo, ou melhor, continuamente.

reflexivo sobre suas ações na constituição de um discurso próprio. É por meio desse corpo-mente consciente e reflexivo, ou seja, uma *embodied consciousness* (“consciência corporificada”, tradução nossa) que a dança é gerada, assim como a dança é geradora dessa consciência (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 8-9). A autora afirma que essa consciência pode alternar, durante o ato de improvisar, seu foco, passando de si mesmo para a relação com o grupo, do corpo em relação ao corpo, do movimento em relação ao espaço e ao tempo, do passado em relação ao presente ou da parte em relação ao todo. Dessa forma, a experiência atencional do improvisador é fundamental no processo de alternância de foco da referida consciência corporificada abordada por Susan Leigh Foster.

4. PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA ATENCIONAL DO IMPROVISADOR

Para Kent de Spain, artista do movimento e pesquisador, assim como Susan Leigh Foster, a improvisação pode ser usada para diversos fins, como aquecimento, criação coreográfica, conexão entre grupos, exploração de novas qualidades ou até mesmo para se divertir. Em todas essas formas, a improvisação é utilizada como ferramenta para algo (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27). No entanto, Kent nota que os praticantes mais antigos encaram a improvisação menos como ferramenta e mais como fim. Em outras palavras, encaram-na como a **experiência** de se improvisar (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27). Para Kent,

Improvisation is a way of being present in the moment, and your awareness²¹ of yourself within that moment both challenges and refines your presence in each subsequent moment. (A improvisação é uma modo de estar presente no momento, e sua consciência ou atenção em si neste momento desafia e refina sua presença em cada momento subsequente). (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27, tradução nossa)

Kent adota uma perspectiva voltada para a experiência do improvisar ao desenvolver um sistema de análise do processo improvisacional. O autor registrou

²¹*Awareness* significa a qualidade de estar ciente, atento ao que acontece em sua volta. É uma palavra do inglês derivada de *aware*, que significa ter conhecimento, perceber algo. Dessa forma, utilizo como sinônimas as palavras “consciência” e “atenção”, a fim de aproximá-las do sentido da palavra em inglês.

impressões verbais de sete improvisadores experientes que deveriam reportar o que se passava no momento em que improvisavam. As verbalizações foram gravadas e analisadas por Kent, revelando três tipos de estruturas diferentes: a primeira se referia à descrição de movimentos e ações, como correr, andar, rastejar, pegar; a segunda, à ação de compreender ou obter informações, como escutar, sentir, notar, pensar; e, por fim, a terceira fazia menção à natureza da relação entre o improvisador e o material improvisacional, como jogar, responder, forçar, manipular e seguir (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 29-30).

A partir das estruturas encontradas, Kent analisou os conteúdos registrados e percebeu que a consciência ou a atenção do improvisador muda de foco a todo tempo, pois pode se dar em relação à sua propriocepção, em relação a imagens mentais, a estados emocionais ou em função das reações estéticas ao próprio mover-se, revelando, em todos esses casos, o mundo interno do improvisador (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 30-31).

A consciência ou atenção pode ainda se dar em relação à percepção sensorial do mundo externo, através dos clássicos cinco sentidos, com a pele (tato) e os olhos (visão) criando conexões com o mundo interno, ou seja, perceber e responder ao ambiente, de forma conflituosa ou não, a partir de imagens mentais ou emocionais e tantas outras possibilidades de relações entre quem se move e o mundo em que se movem (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 31- 32).

A consciência ou atenção pode se dar também em relação a uma memória associativa ou cinestésica, ou seja, à capacidade de associar imagens, fatos, movimentos e qualidades que estão armazenados na memória. Ademais, a consciência ou atenção pode se dar em relação à intencionalidade, tema complexo e muito fascinante, segundo Kent. O autor esclarece que provavelmente nós não conseguimos estar conscientes ou atentos a mais do que uma pequena porcentagem do que intentamos ou queremos, não sabendo exatamente como nossas intenções serão realizadas. Dessa forma, a eficiência de uma ação e a clareza da consciência dependem do quanto o que fazemos improvisando se refere ao treinamento para improvisar e aos modelos experienciados, nas necessidades não notadas e nas

funções autônomas. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 33). Na improvisação da nossa vida diária, usamos a criatividade em tempo real para manifestar nossos desejos, por isso a importância de estar consciente e atento na improvisação para identificar a intencionalidade (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 33). Para Kent, existem as seguintes relações a partir da intencionalidade: a relação entre intenção e movimento, entre intenção e corpo físico e entre intenção e os elementos formais da arte.

Na relação entre intenção e movimento se revela uma vida interna do improvisador, que pode não ser vista por quem observa, mas talvez sentida, isto é, pode ser conscientemente percebida, mas não se tornar uma ação, pois ali reside um processo de edição por parte do improvisador (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 34).

Já na relação entre intenção e corpo físico, Kent afirma que essa seria uma possibilidade de isolar o corpo do contexto holístico da continuidade corpo-mente ou do termo “soma” por acreditar que o corpo é e possui sua própria intencionalidade. As interações entre múltiplos aspectos como corpo, mente, espírito, intenções e ações são tão complexas que às vezes é necessário separá-las para compreendê-las melhor. Nessa relação, o autor também pontua que o corpo às vezes apresenta necessidades próprias, como se alongar ou recuperar o equilíbrio depois de algum movimento. Nesses casos, quem assiste poderia entender essas ações como apenas escolhas estéticas (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 34-35).

Por fim, na relação entre intenção e os elementos formais da arte, Kent aponta para as estratégias que podem aparecer ou fazer parte da estrutura de criação de uma improvisação e que podem se modificar, pois as condições e contextos desta também podem mudar. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 35).

Além disso, o improvisador também pode estar atento a como o seu processo de improvisar está sendo experienciado pela audiência. Nessa direção, a intencionalidade pode ser o filtro para escolha do movimento, ou um retorno da relação entre o que queremos ou fazemos. No entanto, pode ser o foco principal

quando se adentra no espaço e as escolhas de movimento são menos importantes do que sentir e explorar o que se deseja. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 36).

Para o autor, improvisar é uma prática atencional, pois

The more you attend to movement and memory, and sensing and intention, the more you play (improvise) with all the elements of what we call living – and the more you come to understand that reality itself is based on the relationship between our attention and the world. You sense that our attention is both selecting and forming your experience in real time, but what is being selected and formed is not completely of your choosing, because the world is improvising too; and that dance, your interaction with the world, forms you just as you form the world. (Quanto mais você se atenta ao movimento, à memória, ao sentir e à intenção, mais você entende que a realidade em si é baseada na relação entre nossa atenção e o mundo. Você sente que nossa atenção está ao mesmo tempo selecionando e formando nossa experiência em tempo real, mas o que está selecionando e formando não é completamente uma escolha sua, porque o mundo está improvisando também; e essa dança, sua interação com o mundo, forma você, assim como você forma o mundo.) (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 37, tradução e grifo nosso).

Confirmando a posição de Kent, a pesquisadora Zilá Muniz (2014) entende que

O evento de improvisar não é um algo acabado, mas sim um convite à sensação e à experiência. [...] Improvisar é ativar o tempo todo essa composição de sensação, percepção e memória e ação/movimento em um fenômeno relacional. A percepção que temos em relação a um evento é construída a partir de imagens corporais que se relacionam e se modificam em meu corpo. Improvisar é explorar justamente esse universo infinitamente variável da percepção, no qual o movimento se articula através de um labirinto de possibilidades, despertado pela sensação que desencadeia e pela forma que a percepção atua no discernimento consciente, ou reflexo, para selecionar cada possibilidade em cada momento e descobrir as camadas de possibilidades que emergem. (MUNIZ, 2014, p. 111-112)

As afirmações de Kent e Muniz sobre a nossa atenção e o mundo corroboram com os pensamentos de Katz e Greiner, em sua teoria corpomídia, na ideia de continuidade corpo-ambiente, pois

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. [...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente [...] O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em

negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2006, p. 130-131, grifo nosso)

Na mesma direção, temos que

Um dos esforços compartilhados na contemporaneidade entre arte, filosofia e ciência tem sido em reavaliar o estatuto de um mundo pré-dado e suas implicações nos modos de percepção e ação. Em detrimento das especificidades de suas abordagens, estes campos de conhecimento vem desafiando a concepção tradicional do sujeito como o epicentro da cognição, da experiência e da ação, propondo a noção de sistema aberto e dinâmico, que produz modos de submissão e controle, assim como de resistência e devir. Em uma dimensão encarnada (corporificada) da experiência humana, organismo e meio atuam em reciprocidade, o que implica numa revisão das pedagogias do corpo, especialmente em relação aos coletivos de atores ou bailarinos que desenvolvem processos de improvisação. (MUDIM, MEYER, WEBER, grifo nosso)

Ruth Zaporah é americana e improvisadora há mais de 30 anos. Como atriz e bailarina, Ruth afirma que tece imagens através do movimento, da linguagem e da vocalização. (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Na mesma direção que Foster e Spain, acredita que corpo e mente não estão separados e quando se refere a corpo está também se referindo à mente, pois um se conhece pelo outro (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Entretanto, pontua que às vezes é apropriado falar de corpo e de mente como se fossem entidades separadas, por exemplo: Disciplinar ou relaxar o corpo, aquietar a mente ou focar a atenção. Mas, na prática, não se pode fazer nenhuma dessas ações sem o corpo ou sem a mente (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Em sua experiência artística, Ruth revela sobre o assunto as seguintes impressões:

Sometimes my body seems to have a mind of its own. It fidgets, slumps, and jerks while my mental attention is elsewhere. And conversely, my mind (as we all experience in meditation practice) fidgets, slumps, and jerks while my body appears to be calm and still. We talk about the mind and body as if they were separate but, in fact, it's our attention that is split. Through improvisational practice, awareness expands to hold our entire self. (Algumas vezes meu corpo parece ter uma mente própria. Ele se inquieta, cai e pula enquanto minha atenção mental está em outro lugar. E em contrapartida, minha mente [como todos experimentam em práticas de meditação] se inquieta, cai e pula enquanto meu corpo parece estar calmo e parado. Nós falamos de mente e corpo como se fossem separados, mas de fato, é nossa atenção que é dividida. Através da prática

improvisacional, a consciência ou atenção se expande, envolvendo seu ser inteiro.) (ibidem, p. 22, tradução e grifo nosso)

Ruth complementa que não percebe o corpo diferente do espaço em que ele se move ou do som em que o corpo está se movendo. Percebe o corpo de um parceiro na improvisação como o seu corpo, mergulhado em corpos maiores de som, cores, calor e gesto. São extensões de seu próprio corpo. Nesse sentido, acredita que a dança suaviza as barreiras que separam as pessoas, pois é uma atividade de comunhão (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 23). Na mesma direção, o experiente bailarino canadense Andrew Lotbinière Harwood acredita ser importante sensibilizar camadas diferentes da percepção para lidar com todos os elementos da cena. Assim como Ruth, Andrew acredita que vídeo, música e iluminação funcionam como outros corpos. (MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013). Sendo assim, as impressões de Zaporah e Harwood, por meio de seus olhares de artista, reafirmam os princípios estabelecidos pelas teóricas Katz e Greiner, reforçando a ideia de continuidade corpo-ambiente, e apontam ainda para relações horizontais entre seu corpo, o espaço, o som, o corpo do colega etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das três perspectivas abordadas nesse artigo conduz ao entendimento de que a improvisação como potente laboratório da escrita da dança pode ser dar tanto como ferramenta quanto como fim. Historicamente, apesar das diversas características que a improvisação vem apresentando desde a década de 60, é possível notar que a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva continuam sendo elementos importantes para essa prática. Já em relação à experiência da improvisação, a mesma abarca uma articulação entre o conhecido e o desconhecido numa prática relacional mediada pela composição. Esse arranjo apropriado das relações e proporções se dá de forma subjetiva, visando conferir existência a algo que até então não existia, isto é, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. Sendo assim, improvisar demanda desenvolvimento de uma consciência reflexiva pelo improvisador, encontrando um meio-termo entre o

imprevisível e o indeterminado. Refuta-se, portanto, a ideia de que improvisar dispensa mediações técnicas tendo em vista que a eficiência de uma ação ou a clareza da consciência possui estreita relação com o treinamento para improvisar e os modelos experienciados. Ademais, a improvisação como gênero de discurso que articula o potencial físico e semântico de cada corpo possibilita novos agenciamentos corporais em que o poder circula pelas ações coletivas e não se estabelece de forma estática, numa perspectiva hierárquica de controle ou dominação. Especificamente em relação à experiência atencional do improvisador, a improvisação desafia e refina a consciência e a atenção do mesmo na concepção de que mente e corpo não são separados, mas é a consciência e a atenção (*awarness*) que alterna o foco a todo tempo. Por fim, a improvisação permite que o improvisador na qualidade de “força relacional” articule o movimento, a memória, o sentir e a intenção, pois improvisador e mundo improvisam concomitantemente. Assim, suas escolhas não são apenas suas, uma vez que é por meio do seu corpo-mente consciente e reflexivo que a dança é gerada, assim como a dança é geradora dessa consciência. A realidade em si é, portanto, baseada na relação da nossa atenção com o mundo. O entendimento e reconhecimento desses processos nas práticas improvisacionais podem gerar novas questões para campo de conhecimento da dança visando repensar suas pedagogias bem como ressignificar possíveis apropriações equivocadas do termo improviso.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise**: A dance improvisation reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.

BELÉM, Elisa. Abordagens do movimento: o contato-improvisação e o toque nas práticas da dançarina Dudude Herrmann. **Revista Cena**, n. 9, Porto Alegre, 2011, p. 01-17.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, Rio de Janeiro, 2002, p. 20-28.

BUCKWALTER, Melinda. **Composing while dancing**: An Improviser's Companion. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**. São Paulo: Ed: Sesc, 2015.

GIL, José. **Movimento Total**: O corpo e a dança. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação. 2012. 160 p. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2013. 93 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, BA.

GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação em dança. In: V Congresso da ABRACE, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2017.

GREINER, Christine. **O Corpo**. Pistas para Estudos Indisciplinares. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Trad. Rute Costa. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012.

MEYER, Sandra. Viewpoints: Uma filosofia da práxis. **Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 2, Uberlândia, 2014, p. 3-15.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; MEYER, Sandra; SILVA, Suzane Weber da. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Cena**, Rio Grande do Sul, n. 13, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090>. Acesso em: 17 nov. 2017.

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir camada por camada. **Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 2, Uberlândia, 2014, p. 93-112.

MURTA, Flor. **Danças contemporâneas**: articulando concepções e práticas de ensino. 2014. 130 p. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, BA.

RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. 2010. 166 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, MG.

STUART, Izabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança I**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, p. 191-204.

VOLPE, Marina Fernanda Elias. **Cartografia de um improvisador em criação**. 2011. 209 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.



**ÀS VEZES NÃO HÁ OUTRA PALAVRA:
A noção de Universo na cena de Emílio Garcia Wehbi**

**A VECES NO HAY OTRA PALABRA:
La noción de Universo en la escena de Emilio García Wehbi**

**SOMETIMES THERE IS NO OTHER WORD:
The notion of Universe in the scene of Emilio Garcia Wehbi**

Rafael Machado Michalichem¹

RESUMO

Entrevista realizada com Emílio Garcia Wehbi em Julho de 2017, acerca da noção de um “Universo” na cena presente em seu trabalho como diretor. Toca ainda questões a respeito da função do diretor e o desenvolvimento dos processos criativos das obras *El Grado Cero Del Insomnio* e *58 Indícios sobre o corpo*, a relação entre a criação de texto e a cena e algumas informações a cerca dos termos ator, interprete e performer.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, sagrado, loucura, delírio, criatividade.

RESUMEN

Entrevista realizada con Emilio García Wehbi en julio de 2017, acerca de la noción de un "Universo" en la escena presente en su trabajo como director. Toca aún cuestiones acerca de la función del director y el desarrollo de los procesos creativos de las obras *El Grado Cero Del Insomnio* y *58 Indicios sobre el cuerpo*, la relación entre la creación de texto y la escena y algunas informaciones a cerca de los términos actor, interprete y performer.

PALABRAS-CLAVES: Dirección, Imaginario, Proceso.

ABSTRACT

Interview with Emilio Garcia Wehbi in July 2017, about the notion of a "Universe" in the scene present in his work as director. The interview also touches the role of the director and the development of the creative processes of *El Grado Cero Del Insomnio* and *58 Indícios Sobre o Corpo*, the relation between the creation of text and the scene and some information about the terms actor, interpreter and performer.

KEYWORDS: Direction, Imaginary, Process.

* * *

¹ Ator e diretor de teatro. Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-IARTE/UFU;), com orientação do Prof. Dr. José Eduardo De Paula.

Entrevista com Emílio Garcia Wehbi, realizada no dia 3 de Julho de 2017, no estúdio do artista em Buenos Aires - Argentina, onde, para além de ser um espaço de criação, ministra também oficinas de direção anualmente. Tive a oportunidade de participar da oficina ministrada este ano (de 20 de março a 14 de agosto), a qual suscitou muitas perguntas desta entrevista.

Quais artistas são referências na sua obra?

É difícil falar de referências permanentes. Parece-me que, mais que nada, ao longo de minha trajetória, mais de 25 anos de trabalho, posso nomear algumas referências temporárias, com as quais me identifico em determinado momento, e em outros períodos com outras, mas não poderia falar de referências gerais. Elas também não advêm necessariamente do campo do teatro, mas de diferentes registros e áreas. Além disso, elas não necessariamente se refletem em minha obra, mas podem ser as vezes disparadores de outros tipos de, digamos, associações que depois podem se aproximar da obra sem que sobrem rastros dessa referência. Assim, não poderia dizer que existe uma linha na qual se pode identificar uma referência de modo direto. Mas se pudéssemos dizer *aquelas referências iniciais de minhas primeiras aproximações como artista* eu poderia dizer que, dentro do campo do teatro, o universo Tadeusz Kantor foi forte. Primeiro porque o vi em Buenos Aires duas vezes - acredito que estive aqui em 1985 e 1987, quando eu era muito jovem e estava me formando. De algum modo, o teatro que Kantor fazia, este que ele chamou de Teatro da Morte, o uso dos manequins e dos bonecos, de algum modo entrava em sincronia com o que eu estava desenvolvendo naquela época que foi o começo do *Periferico de Objectos*, com o qual havia muita proximidade. Depois, no campo da literatura, Beckett era uma referência nesse momento – insisto, falo deste momento – e também Thomas Bernhard, é uma referência que me interessava muito, isso é que meu recordo. E depois fui derivando a outros tipos de leituras e de olhares. Quando no começo dos anos 1990 descobri o pós-estruturalismo francês, digamos, começando

por Foucault, Deleuze e Guattari, e depois retrocedendo a Bataille, começando a entender Artaud, a ler Artaud com certa proximidade, entendendo um pouco o pensamento prático de Artaud nesse sentido – prático em relação ao teatro – e depois avançando à Derrida, eu me aproximei bastante dos pensamentos existentes no campo da filosofia francesa em geral. Isso começou, digamos, nos anos 1990, e hoje continua me interessando: essa relação entre filosofia e política de maneira mais inconsciente, onde o inconsciente joga de maneira mais rizomática e não tão lógica. Mas insisto, como dizemos nas aulas, sempre a leitura que eu faço deste tipo de material é uma leitura de arte, que não é uma leitura erudita, não é uma leitura de compreensão filosófica ou sociológica ou psicanalítica, seja qual for o autor que estou me referindo, mas sim uma vontade de capturar uma essência do espírito desse pensador e transformar em um processo criativo, de algum modo. Porque isso está muito presente em Deleuze e Guattari, a possibilidade de trabalhar com essa energia delirante que transforma uma coisa em outra, se apropriar dos jogos de palavras, essas transformações são ricas. Então, nesse sentido, eu diria que estes autores têm sido referências importantes. Eu não poderia dizer que tenho referências fortíssimas, mas não sei, no meio dos anos 1990 até 2000, me interessava muito a prática artística de Castellucci, como um artista de teatro; também ao final dos 1990 e começo dos anos 2000, um pouco mais para frente, comecei a me relacionar muito com artistas da performance que me interessavam, e basicamente os que mais me interessavam eram 2 ou 3 - que ainda me interessam - artistas norte-americanos, um é Paul McCarthy, que está vivo e que é talvez o que mais me interessa e com o qual sigo me identificando muito; depois, Chris Burden, que começou na performance e depois se desenvolveu para um lugar mais das artes visuais; e por fim Mike Kelley. São artistas que, de algum modo, me influenciaram nas maneiras de ver as questões artísticas. Depois, em teatro contemporâneo, se tivesse que falar de alguma referência hoje, poderia dizer que me interessa profundamente, para além dos resultados que busca, o modo que Jan Fabre encara a relação de corpo e obra. Fabre me interessa muito nesse sentido. Creio que é um dos artistas mais destacados da contemporaneidade cênica, quando o teatro não está

passando por um bom momento em termos internacionais, do meu ponto de vista. E depois, no campo da literatura são muitos os autores, inúmeros, tantos quanto os livros que tenho aí, de verdade. Eu tenho muita afinidade com a literatura e com o modo de aproximação da ficção ou documento. Não poderia dizer especificamente algum, teria de pensar e, insisto, são temporários: têm a ver com épocas, com períodos, com processos...

Quais seriam as referências para as obras *El Grado Cero Del Insomnio*² e *58 Indícios sobre o Corpo*³?

Em *58 Indícios* é claramente Nancy (Jean-Luc Nancy), e outra vez voltamos aos filósofos franceses. Me interessa Nancy. Basicamente, eu cheguei a Nancy a partir do texto *El Intruso*. É um texto realmente fascinante, trata-se de uma situação verídica em que um filósofo tem o coração de outra pessoa metido em seu corpo e vive atravessado por isso. Há uma reflexão em relação ao corpo próprio e este corpo intruso (o coração) - este traidor que o trai mas que também o faz viver - que é muito interessante. A partir daí fui me aproximando de alguns materiais de Jean-Luc Nancy até que encontrei *58 Indícios sobre o Corpo*, que me parecia também como um tratado aforístico, um cruzamento entre a poesia e a filosofia de um modo de ver o corpo, e um dia tomei a decisão de colocá-lo em prática e ver o que aconteceria, no sentido de observar se estes textos resistiam a presença do corpo; a primeira experiência que fiz com esse texto foi em Bogotá no curso de mestrado (*12*

² Espetáculo escrito dirigido por Wehbi, no qual dez mulheres cantam, dançam e dizem textos sobre as noções de “politicamente correto” através de reflexões do filósofo esloveno Slavoj Žižek. Estreou no Teatro Beckett, em Buenos Aires, em 2015 e sua última temporada ocorreu em 2017 no mesmo local.

³ Performance dirigida por Wehbi a partir do texto homônimo de Jean-Luc Nancy, no qual 58 intérpretes se dispõem nus diante do público, compartilhando um espaço reduzido e indicando com barro e através da dança suas cicatrizes ou marcas de vida, em busca de discutir as noções de corpo e comunidade. Estreou em 2014 no Teatro Timbre 4, em Buenos Aires, e teve nova montagem em Uberlândia em 2016, em parceria com o Coletivo Teatro da Margem.

*INDICIOS SOBRE EL CUERPO + 12 INDICIOS SOBRE EL ALMA*⁴, 2013), e depois se transformou em um espetáculo completo, quando vim a Buenos Aires. Por outro lado a música de Jordi Savall para *58 Indícios sobre o Corpo*, se não é bem uma referência, funciona como um complemento perfeito do que me parece estes tempos de Barroco, carregados, sensíveis, e ao mesmo tempo etéreos para que a máquina funcione de maneira mecânica. E obviamente as referências dos filósofos contemporâneos que transitaram em suas discussões pela problemática de gênero e de corpo, de beleza, como pensamento crítico, foram o disparador para trabalhar sobre *58 Indícios*. São também referências que, de algum modo, me permitiram escolher tipos de corpos, quando fiz *58 Indícios* aqui em Buenos Aires, que foi distinta da experiência de Uberlândia⁵ basicamente porque pude escolher diferentes tipos com características físicas e características etárias, gente de setenta e tantos anos. Então isso de algum modo buscava dialogar um pouco com a tensão entre idade, beleza, gênero, sexualidade, etc. Isso para *58 Indícios*. Já para *El Grado Cero Del Insomnio*, claramente tomei os textos de Žižek. O que fiz foi aplicar aos textos de Žižek um olhar que ele próprio não havia feito, um olhar feminista, de algum modo. Então seria traduzir aquelas reflexões que faz Žižek sobre o progressismo, o pensamento politicamente correto, os conceitos de ideologia, etc., travestido de um corpo de mulher. E utilizar esta mesma lógica refletindo sobre o meio teatral em que se produz a obra. Então há como um duplo transversal do que é Žižek para a mulher, o feminino, e fazendo uma homologação entre o corpo menor feminino e o corpo menor do teatro que não é o majoritário, que é minoria.

⁴ Trabalho pedagógico de investigação, experimentação e criação realizado no *Laboratorio de Proyectos de Estudiantes de la Maestría Interdisciplinar en Teatros y Artes Vivas*, desenvolvido durante o mês de novembro de 2013 na Universidade Nacional de Colombia, em Bogotá. Apresentado nos Banheiros do Poliesportivo do campus da Universidade, se dispunha a discutir a (falsa) dicotomia entre corpo e alma.

⁵ A Performance *58 Indícios sobre o Corpo* foi montada outra vez no Brasil, na sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. Realizada em outubro de 2016, em parceria com o Coletivo Teatro da Margem, a montagem pretendia seguir o modelo realizado em Buenos Aires, com diversidade participantes em termos de faixas etárias, algo que não ocorreu em Uberlândia

Cada espetáculo possui uma coletividade de referências como essas que você levantou, articulando um imaginário próprio da obra. Como se constitui esse imaginário?

Eu não poderia responder de maneira sistêmica, como se fosse um procedimento que se repete em cada obra, mas o que posso dizer é: de algum modo como estamos começando a trabalhar aqui na oficina. Primeiro existe uma aproximação sensível e impulsiva com outro material. Pode-se dizer que há uma espécie de tradução irresponsável de uma empatia, uma afinidade eletiva. Isso pode estar dado em qualquer âmbito, meu processo mais que buscar é encontrar, o que é distinto. Mas para encontrar é preciso estar disposto à busca, disposto a estar atento a encontrar. Então, o encontro não é sistêmico, não é que eu li isso e associei a tal material e vou buscá-lo, isso é depois. No primeiro momento o que sinto e que me funciona bem é que me encontro com um material que é relacionado. E me encontro em qualquer dispositivo, pode ser no livro que estou lendo, ou por ligar a TV, ou por sair para a rua, ou uma conversa com um amigo. E aí encontro uma primeira relação. Quando encontro essa primeira relação, trato de investigar, para saber se de verdade é possível ou simplesmente uma afinidade passageira. Se sinto que é mais ou menos estável, a partir daí começo a construir: já tendo duas relações, começo a construir um polo, e este polo pode estar construído por aproximações visuais, das artes visuais, referências a alguns artistas visuais, que não necessariamente tem de ser a obra de um artista, pode ser um artista em geral, ou pode ser uma obra, ou pode ser determinada parte de um obra, ou um jeito de usar a cor ou a luz etc., pode estar na literatura, pegando materiais, citações, pode estar na música... eu começo a construir um grande arquivo de materiais referenciais, alguns mais sólidos, outros menos sólidos. Uma vez que faço uma espécie de pasta com estas referências ou materiais, começo a pensar que forma pode ter essa cena ou essa ideia de imagem já em três dimensões, dou início já um procedimento mais complicado que é um processo de descarte, começar a tirar o que não serve. E, de alguma maneira, as

associações que faço entre um e outro não são necessariamente lógicas, mas por afinidade, empatia, racionais, as quais também vou rompendo os traços de proximidade, vou afastando, as que estão distantes vou aproximando. Então de algum modo sobra um corpo que parece ser o mínimo necessário para começar a explorar, de maneira já mais concreta, com um marco um pouco mais delimitado. Esse posso dizer que seria o procedimento geral, mas insisto que cada processo têm abordagens completamente distintas.

Qual é o papel do diretor dentro de um processo criativo?

Na realidade, mais do que pensar e refletir a respeito das questões de poder que se produzem dentro da máquina teatral e como um dos participantes desta dita máquina, é refletir sobre: o que faz um diretor? Do ponto de vista mais convencional, o diretor dirige e é uma espécie de organizador de materiais que já estão preexistindo, pois contribuem o texto, o ator, o iluminador, o cenógrafo, etc. Do meu ponto de vista é muito mais complexo que isso: o diretor pega o que pode contribuir um cenógrafo, um ator, um iluminador, um sonoplasta, e tem de trabalhar com isso, sobre o próprio material, mas também trabalhar colocando-os em relação com os outros elementos de cena, tornando-se assim um autor. Ao transformar-se em autor, tem a potestade⁶ disso que criou, que é a matéria da cena, que está feita pela autoria dos outros autores que participam, mas que não pertence somente a eles, porque a eles pertence somente uma parte. Então a tarefa do diretor é escrever ou fazer a dramaturgia cênica, ou a escritura espacial e, portanto, tem essa potestade de autoridade, em sentido mais convencional se quiser, onde “autora” através da autoridade. E, portanto, tem, de algum modo, a última palavra porque é o único com a perspectiva da totalidade. Então a relação a isso, eu não poderia ver

⁶ Optei por manter a palavra de semântica mais semelhante à utilizada por Wehbi em espanhol. Aqui, potestade assemelha-se a noção de autoridade, aquele que tem o direito ou o poder de fazer-se obedecer.

de outro modo. Não quero dizer que isso se transforma em um dispositivo tirânico, ao contrário, creio que justamente o diretor compreender esta dinâmica, juntamente com todos os outros integrantes, permite esse trabalho de ida e volta entre o diretor e os outros participantes, onde a atividade de um interfere na atividade do outro, de maneira orgânica e generosa.

Quais são as suas considerações a respeito de processos de criação coletiva ou mais coletivizados? E qual é o papel do diretor dentro desse tipo de processo.

Eu não tenho muita afinidade com processos coletivos, não porque não acredito no processo de construção coletiva, mas sim porque acredito que tem de ter alguém dando determinadas diretrizes e ao mesmo tempo produzindo determinado olhar crítico. Se no processo coletivo todos propõem diretrizes e todos propõem olhares críticos, não há um olhar, há muitos olhares e a obra é única, é uma unidade. Para dar uma unidade de sistema, tem de haver alguém que as englobe. Por que é impossível que várias pessoas pensem o mesmo e tenham o mesmo ponto de vista, os mesmo desejos, assim há algo que se desmancha, que não permanece articulado e se desarticula. Então, não acredito nos processos coletivos, no sentido tradicional de criação coletiva – acredito em processos coletivos, mas não no que se costuma chamar de criação coletiva. Eu coletivizo os processos desde o princípio, mas de alguma maneira sempre trabalho como sendo um guia. Então, há um trabalho coletivo todo o tempo, eu proponho que todos participem de tudo nos meus processos de trabalho, mas de todo modo quem vai decidindo é o diretor, justamente em função da pergunta anterior, essa ideia de quem pode gerar um caminho, esse olhar único.

Uma ficção obedece um dispositivo complexo de regras. Que tipos de regras seriam essas? Como podemos enxergar essa ideia desse dispositivo?

Se nós pensarmos nas regras da vida social, existem as regras naturais, as regras da física, não sei, todas as regras que regem fisicamente a ordem do mundo, e depois uma série de regras sociais que o homem construiu para viver em sociedade. Tendo estas - as naturais e as sociais - como antecedente, a ideia de construir um universo próprio com regras próprias tem a ver com, tomando como referência estas regras, alterar essas lógicas para que essas regras funcionem como referência para o espectador, alterar e produzir um novo sistema de regras, especialmente as sociais - não tanto com as naturais já que com estas pouco se pode fazer - justamente para fazer notar o campo de possibilidades utópicas que tem a obra de arte. Então, para que o espectador compreenda as novas regras deste universo, tem de haver uma referência sobre mundo real. Mas por outro lado, deve-se estabelecê-las de maneira sistêmica dentro da obra, de maneira endogâmica⁷ dentro da mesma obra para que o espectador entenda quais são estas regras próprias, e a partir daí apreenda que este é um universo que não tem relação direta com o real, mas sim que está jogando com essa realidade de maneira lúdica. Funciona como as regras de um jogo de azar, ou qualquer tipo de jogo, como por exemplo um esporte: porque tem onze jogadores que chutam a bola pra lá e onze jogadores que chutam a bola para cá e não podem tocá-la com as mãos? Mas aceita-se este código, há uma referência ao mundo real e ao universo natural. De algum modo, o campo da arte, do meu ponto de vista, toma, já que estamos com a filosofia, o *homo ludens*, algo disso, e permite estabelecer regras lúdicas, regras de jogo, que de algum modo tem referências com o mundo real, mas que ao mesmo tempo se criam autonomia para criar dispositivos imaginários, que é o que chamaríamos de ficção.

⁷ Endogamia é o termo utilizado para referir-se a casamentos consanguíneos. Wehbi utiliza-se do termo em noção metafórica quanto às regras próprias da obra a serem apresentadas ao espectador.

O que você entende por universo, dentro dessa ideia de um Universo Cênico, um universo da cena?

Um universo próprio, eu uso sempre a noção de um universo próprio. Seria um dispositivo próprio e autônomo que, copiando os universos existentes, um carro, por exemplo, ou o universo como um todo, possua regras próprias que façam com que este sistema avance e permaneça em movimento. Portanto, na poética, ou na cena, já que de alguma maneira o universo seria que todos estes dispositivos, essas regras criadas pelo artista dentro deste sistema, sejam orgânicas e não se contradigam para que o universo esteja em movimento, e que se constitua como um universo e não com uma *mélange*⁸ ou algo que não tenha unidade. Há uma questão de unidade, o universo é basicamente uma unidade sistêmica.

Como se dá a escolha dos materiais elencados que permanecem e dos que se retiram?

Depende muito do processo criativo, do material com que se está trabalhando. Há materiais que por suas características pedem saturação, excesso. Por exemplo, os textos de Rodrigo Garcia, que são textos excessivos, saturados, exagerados, ou mesmo em *El Grado Cero Del Insomnio*, que eram textos exacerbados, de incontinência verbal, pedem determinadas materialidades que a priori se pode dizer que são afins. E então, em função do material, começa-se a trabalhar recolhendo isso e descartando outras coisas. Em outros tipos de materialidade, o despojo e a repetição em *58 Indícios*, o número, o sistema de unidade, gerava um elemento de

⁸ *Mélange* vem do francês e significa “mistura” ou “miscelânea”.

síntese, era ir ao mínimo. Em um a saturação, no outro a síntese e a repetição. Isso porque os materiais de algum modo nos estão ensinando um caminho, estão propondo determinadas compreensões. Por exemplo, observando como está proposto formalmente o texto, por que na forma há uma respiração, há uma aproximação, há determinadas sensações primárias que se pode decidir. Então, me parece que, atendendo à essência do material, e essa essência é única, assim não podemos repetir os procedimentos, mas sim interrogando o material vamos encontrando as chaves para fazer esta síntese, limpar, ou acumular, ou para eleger o que fica e o que sai. Me parece, então, que o segredo sempre está em voltar à origem, qual é o ponto de conexão profunda que eu tenho com este material, e a partir dessa relação honesta com este vínculo, entender qual poderia ser o caminho para escolher o que fica e o que sai. Ao mesmo tempo trabalhar com a ideia de síntese como conceito formal, tirar tudo que sobra: tudo aquilo que está formulado e funcionando mas é possível retirar parte e o todo seguir funcionando, deve-se então retirar, porque transforma-se em decorativo. O que não quer dizer terminar com pouco, mas sim tirar tudo o que seja decorativo. Mesmo que a priori pareça parte do material, que seja parte do universo, se sobra, retira-se.

Um termo apresentado ao longo da oficina foi a noção de “Germe”. O que é o germe? Qual é o papel dele na constituição da obra?

De algum modo, o germe é, em grande escala, aquilo por que nós escolhemos ser artistas e não outra coisa. Por outro lado, diria que, como artista, o que nos modela, o que vai guiar nossa estética de algum modo são todos aqueles elementos neuróticos, afetivos, sensíveis, eróticos, inconscientes, de medo, de pavor, que de algum modo nos marcam e nos definem. Por que de lá é que vamos falar, seguramente, ou pelo menos é o que eu creio, um artista honesto fala destes lugares, os lugares de maior fragilidade. São os pontos fracos. Aquilo que nos comove, que

nos atrai, que nos prende, que nos fascina e que sempre foi assim, de algum modo. Nesse sentido, eu acredito que o germe é aquilo que o artista leva consigo em todas as obras, vai acontecer todas as obras, e pelo qual vai ser reconhecido como tal, a partir de uma espécie de poética ou de estética. Não porque suas obras são todas iguais, mas sim por que começam a aparecer as mesmas perguntas formuladas de diferentes formas. E essas perguntas tem a ver com este interno muito profundo do autor, do artista, que ele associa com o material que está trabalhando. Então de algum modo, para mim o germe – chamamos de germe, poderia ser outra palavra, mas eu chamei de germe por que me interessa como terminologia – é aquilo que não se pode explicar, não se pode comunicar, eu não posso explicar por que tomo determinadas decisões, quais são meus terrores, talvez não possa explicar nem a mim mesmo, mas posso buscar em algum lugar que me permita seguir trabalhando com este material. Então, de algum modo diria que a produção artística é parte da cura psicanalítica, no sentido de que se a cura psicanalítica utiliza a *talking cure*, a cura pela palavra, colocar em palavras aquele acontecimento que está oculto, que não se verbaliza, a prática curativa da obra no artista é a produção desta obra. É aquilo que não pode expressar de nenhuma outra forma, mas o transforma em obra. De alguma forma o germe é isso.

Qual é a relação entre a escrita de um texto por um diretor que assume o papel de dramaturgo e também o papel de diretor? Como essas duas coisas se articulam no seu processo de criação?

Creio que não haja nenhum texto que eu tenha escrito e que depois se edificou. De algum modo, são textos que fui escrevendo para a cena e que depois se transformaram em literatura: foram construídos, modificados e editados para serem lidos. O que me parece é que os textos que eu escrevi são textos de diretor. Por

exemplo: quando fiz *Hécuba*⁹, eu queria trabalhar a palavra como um vetor fulminante. Então propunha quatro blocos contundentes de monólogos muito grandes. Este tema [a noção de palavra como vetor fulminante], fez com que a escritura tivesse determinada forma e determinadas características [quatro blocos contundentes de monólogos], que se desprendiam de uma ideia de cena, à priori, eram puramente textuais. *El Grado Cero Del Insomnio*, era claramente, desde o princípio, um texto desaforado e exagerado dito por um grupo de mulheres. Nessa ideia desaforada e palhacesca é que apareceu Žižek como o palhaço filósofo da contemporaneidade. E, ao partir de Žižek, compreendi que havia muito material de um só autor que eu poderia extrair para reconfigurar e transformar em um texto. Depois o texto passa a possuir autonomia, porque ele se transforma em obra escrita e pode ser editado, lido ou dado a outras pessoas para que o montem. Mas o ponto inicial da escritura do texto é uma ideia de cena.

Você poderia refletir sobre os termos ator, intérprete e *performer*?

Eu diria que o intérprete é justamente o intermédio entre o ator e o *performer*. O intérprete é aquele que utiliza as ferramentas de atuação que lhe são úteis, e as ferramentas do corpo presente do *performer* que lhe são úteis, e faz uma mistura, lidando com ambos os campos destes universos que lhe permitem trabalhar sobre a ficção pura ou sobre o real puro, sem que seja um problema pendular ou inclinar-se para um lado e/ou para o outro. Então é isso que me interessa, por isso gosto do termo intérprete, porque usa para interpretar ou traduzir, para fazer uma tradução de algo que tem que se realizar no momento e decidir com quais ferramentas fazer esta tradução, isto é, de que modo vai interpretar. E tem as ferramentas de seu próprio corpo, de seu próprio “estar aí” ou de seu saber, e o saber, digamos, são

⁹ *HÉCUBA O EL GINECEO CANINO*, espetáculo escrito e dirigido por Wehbi a partir da tragédia Hécuba de Eurípedes. Estreou em 2011, na Sala Batato Barea, no Centro Cultural Ricardo Rojas em Buenos Aires, Argentina.

todas as ferramentas aprendidas. Então esse parece ser o termo que me permite unir aqueles dois universos que são dissimiles, que são o campo do ator e o campo do *performer* como conhecido tradicionalmente. Obviamente que é um problema semântico, poderíamos dizer que o ator ou o *performer* deveriam reunir todas estas características, mas em função do uso das palavras, a que mais me interessa é trabalhar com o interprete, trabalhando esse conceito no sentido de unificar estes dois campos que em geral estão separados.

[A entrevista surgiu como necessidade de meu projeto de pesquisa de Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia. Foi realizada em meu primeiro semestre na instituição, durante o qual participei de um curso de direção teatral ministrado por Emílio Garcia Wehbi em Buenos Aires, Argentina. Em primeira instância, objetivava compreender melhor a noção de Universo Cênico - tema central de minha pesquisa - cruzando o olhar de Wehbi sobre o termo com minhas próprias percepções. A entrevista, todavia, tocou não apenas o tema central da questão como seus desdobramentos, evidenciando um olhar sobre o fazer do diretor muito mais amplo, que acaba por dialogar e dar corpo ao percurso de minha pesquisa em busca de concretizar a noção de Universo em relação à cena teatral.]

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.