



Antonio Flávio Alves Rabelo

**Cartografia do invisível:
paradoxos da expressão do corpo-em-arte.**

Campinas, 2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Antonio Flávio Alves Rabelo

**Cartografia do invisível:
paradoxos da expressão do corpo-em-arte.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena.

Orientação: Prof. Dr. Renato Ferracini

Este exemplar corresponde a versão final da Tese defendida pelo aluno Antonio Flávio Alves Rabelo, e orientada pelo Prof. Dr. Renato Ferracini.

CAMPINAS/2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

R112c Rabelo, Antonio Flávio Alves, 1975-
Cartografia do Invisível : paradoxos da expressão do Corpo-em-Arte / Antonio Flávio Alves Rabelo. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Renato Ferracini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Corpo como suporte da arte. 2. Processos Criativos. 3. Teatro. 4. Performance (Arte). 5. Cartografias. I. Ferracini, Renato, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Cartography of the Invisible : paradoxes of expression of the Body-in-Arte

Palavras-chave em inglês:

Body art
Creative Processes
Theatre
Performance art
Cartographies

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

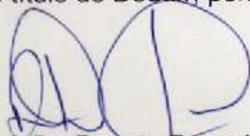
Renato Ferracini [Orientador]
Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
Eleonora Batista Fabião
Cassiano Sydow Quilici
Ana Cristina Colla

Data de defesa: 26-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

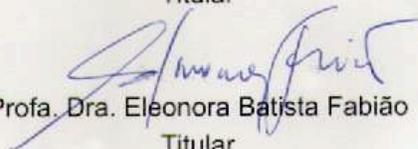
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pelo
Doutorando Antonio Flávio Alves Rabelo - RA 68095 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



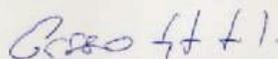
Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente



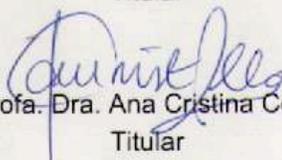
Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
Titular



Profa. Dra. Eleonora Batista Fabião
Titular



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Profa. Dra. Ana Cristina Colla
Titular

Resumo

Esta pesquisa cartográfica se propõe a realizar uma investigação estética-conceitual sobre as relações entre visibilidade e invisibilidade no processo criativo do corpo-em-arte. Do ponto de vista conceitual e metodológico, a pesquisa se insere num Projeto Temático desenvolvido pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP sob a coordenação do Prof. Dr. Renato Ferracini e Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, chamado **Memória(s) e pequenas percepções**. Em sua articulação vertical e estreita com o projeto temático, essa cartografia trabalha o conceito de **invisibilidade** e sua relação intrínseca com processos práticos de criação artística. A pergunta e pressuposto básico dessa cartografia é tentar problematizar este conceito de invisibilidade, derivada aos conceitos chaves do temático: memória e micropercepção. Em nosso desenho, o conceito de invisibilidade tem nos conceitos de Corpo Vibrátil (Suely Rolnik); Virtual (Pierre Lévy e Gilles Deleuze), Zona de Turbulência e Corpo-Subjétil (Renato Ferracini) a potência inicial de trabalho. Este primeiro traçado conceitual levou a cartografia ao conceito de Espelhamento de Forças (José Gil) e a Teoria do Afetos (Espinosa). Tal problematização se desenha atravessada pelo processo de criação e apresentações do Projeto Hotel Medea através de suas Residências Artísticas (entre 2007 e 2012). Uma cartografia da jornada vivenciada como artista integrante de tal projeto, pontuado por uma abordagem que deriva entre alguns paradoxos das experiências limítrofes a ele atrelados. A abordagem processual e intensiva do Projeto Hotel Medea articula, assim, do ponto de vista prático, os conceitos e questões desta pesquisa de doutorado: a invisibilidade experimentada como uma potência, força ou campo de vibração agenciadora de ações que possam sustentar a presença/organicidade do corpo dos atores/performers.

PALAVRAS CHAVES: Corpo-em-arte, Processos Criativos, Teatro Performance, Cartografias, Espelhamento de Forças.

Abstract

This cartographic research aims to realize an aesthetic and conceptual research on the relationship between visibility and invisibility in the creative process of the body in art. Conceptually and methodologically, the research is part of a Thematic Project developed by LUME - Interdisciplinary Center for Theatrical Research - UNICAMP, under the coordination of Prof. Dr. Renato Ferracini and Dr. Frankl Suzi Sperber, called **Memória(s) e pequenas percepções**. In its vertical and close coordination with the Thematic Project, this cartography works with the concept of invisibility and its intrinsic relationship to practical processes of artistic creation. The question and basic assumption of this cartography is trying to problematize this concept of invisibility, derivative to key concepts of the Thematic Project: Memory and Microperception. In our drawing, the concept of invisibility has the concepts of Vibrating Body (Suely Rolnik); Virtual (Pierre Lévy and Gilles Deleuze), Turbulence Zone and Subjétil Body (Renato Ferracini) within the initial power of the work. This first conceptual route led the cartography to the concept of Mirroring of Forces (José Gil) and the Theory of Affections (Espinosa). Such questioning has been drawn from and traversed by the creation process and presentation of the Hotel Medea Project through its Artist Residency process (between 2007 and 2012). A cartography of the journey experienced as a member of Hotel Medea, punctuated by an approach that drifts between some paradoxes of borderline experiences linked to that Project. So, the processual and intensive approach of the Hotel Medea Project articulates from a practical point of view the concepts and questions of this doctoral research: the invisibility experienced as a power, force or field vibration of actions that can sustain the presence/organicity of the body of the actors/performers.

KEYWORDS: Body-in-Art, Creative Processes, Performance Theatre, Invisibility, Cartographies, Mirroring of Forces.

Sumário

Entre (,) Coletividades -----	01
De onde estou falando, ou, fechar os olhos - o desejo infantil de ser invisível -----	21
Antes do início - Arrodeios -----	35
Aperitivos territoriais -----	43
Primeira Derrapagem: Abismos -----	51
Ato I: Cartografia, ou, compartilhar como modo de existência -----	55
Segunda Derrapagem: Passagens Intensivas -----	97
Ato II: O desafio do outro; territórios existenciais em composição -----	103
Terceira Derrapagem: Silêncio -----	145
Ato III: Corpo espelho de forças: invisibilidades, devir e outras ações criativas -----	151
Aberturas, próximos passos -----	195
Referências Bibliográficas -----	203
Anexos -----	213
1 – Roteiro de Hotel Medea -----	213
2 - Mapa-Corpo Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções -----	262
3 – Programas de Escrita Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções -----	267
4 - Críticas do Hotel Medea no Festival Internacional de Edimburgo 2011-----	276
5 – Cronologia de Participação no projeto Hotel Medea -----	278

6 – Transcrição do vídeo Cartografia do Invisível -----	282
7 – Tradução da transcrição do vídeo Cartografia do Invisível -----	286
8 – Plateia Como Documento/Hotel Medea-----	290
9 – Material Persis Jade Marvala -----	293
9.1 – Roteiro entrevista PJM -----	293
9.2 – Transcrição entrevista PJM -----	296
9.3 - Medo do Aplauso -----	300
10 – Esboço de Projeto de Pós-Doutorado: Salto no vazio, experiências de morte como potência de vida -----	302
11 – Entrevista do Cambar Coletivo para Total Theatre Magazine -----	304

Dedico esse texto aos acasos que trouxeram
você, caro leitor, aqui e agora a esse encontro.
Dedico esta pesquisa, ao mesmo tempo e na
mesma intensidade:

- *in memoriam* aos amigos artistas Robson
Diniz, Márcia Shoo, Denilson Leite, Marcus
Vinícius e Flavius Durval.

- Àqueles que ganharam vida também durante
estes anos de pesquisa – Kaya Maravala
Lopes Ramos, Cauê Rocha, Iúna Aguilera
Turpin, Olívia Cabral Brasil, Antonio Possani
de Carvalho e Martín Reis Ferracini.

Agradecimentos¹

Agradeço ao vento

À impermanência que faz vento girar

Aos riscos que acentuam à impermanência

Ao desejo que torna os riscos atraentes

E a coragem que o põe o desejo à prova.

Agradeço ao chão

À gravidade que faz do chão nossa morada

Aos sonhos que desafiam a gravidade e nos fazem pular.

Agradeço aos fracassos, às frustrações, desentendimentos e dúvidas.

Agradeço aos espaços por onde passei, me perdi e fui obrigado a me reinventar.

Agradeço ao tempo que nos consome e alimenta.

Agradeço aos encontros.

Agradeço.

¹ Esta pesquisa não teria sido possível sem o financiamento da Fundação de Apoio à pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Lista de Imagens

Imagem 1: Café da manhã encerrando Hotel Medea durante a Residência Artística de 2012, Hayward Gallery/South Bank Centre; Londres/Reino Unido. Foto de Eris Maximiano -----	03
Imagem 2: Colagem das imagens do site cartografiadoinvisible.com -----	19
Imagem 3: Colagem dos olhos dos integrantes do Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções (Alice Possani, Ana Clara Amaral, Ana Caldas Lewinsohn, Flávio Rabelo, Melissa Lopes, Patrícia Leonardelli e Renato Ferracini -----	23
Imagem 4: Marcas dos pés na neve durante a Residência Artística em Janeiro de 2009; Londres/Reino Unido. Foto de Flávio Rabelo -----	35
Imagem 5: Colagem dos mapas de Barão Geraldo/Sp/Brasil, Miguel Pereira/Rj/Brasil e Londres/Reino Unido -----	43
Imagem 6: Primeira oficina Noturna do Projeto Hotel Medea, no Lume Teatro, em setembro de 2007, Campinas/Sp/Brasil. -----	51
Imagem 7: Plateia executa o ritual de preparação do casamento de Medéia e Jasão, no Mercado da Zero Hora. Residência Artística na Hayward Gallery/South Bank Centre/Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	57
Imagem 8: Colagem de fotos das tendas no Mercado da Zero Hora. Residência Artística na Hayward Gallery/South Bank Centre/Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	80
Imagem 9: Mapa-Corpo da Pesquisa de Flávio Rabelo -----	94
Imagem 10: Imagem da página do facebook, Deleuze da Depressão -----	95
Imagem 11: Artista nos bastidores da Residência Artística de 2009, Arcolla Theatre, Londres/Reino Unido. Foto de Florência -----	97

Imagem 12: Membro da plateia em Draylands no papel de filho de Medéia assiste da cama aos conflitos dos pais. Residência Artística na Hayward Gallery/South Bank Centre/Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	105
Imagem 13: Trecho de e-mail enviado por Persis-Jade Maravala aos artistas de Hotel Medea -----	114
Imagem 14: Jasão e Medéia interagem com plateia durante Mercado da Zero Hora. Residência Artística na Hayward Gallery/South Bank Centre/Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	118
Imagem 15: Plateia durante o Hotel Medea. Residência Artística na Hayward Gallery/South Bank Centre/Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -	120
Imagem 16: Quarto dos filhos de Medéia, em Drylans. Residência Artística de 2012, Hayward Gallery/South Bank Centre; Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	134
Imagem 17: Foto de durante o Banquete do Amanhecer. Residência Artística de 2012, Hayward Gallery/South Bank Centre; Londres/Reino Unido. Foto de Roberto Resende -----	145
Imagem 18: Imagem do bilhete da artista Olga Lamas para o pesquisador -----	149
Imagem 19: Foto do altar dos filhos mortos, no Banquete do Amanhecer. Residência Artística de 2012, Hayward Gallery/South Bank Centre; Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	153
Imagem 20: Colagem de fotos da plateia com as máscaras de Medéia, no Mercado da Zero Hora. Residência Artística na Hayward Gallery/South Bank Centre/Londres/Reino Unido. Foto de Ludo Des Cognets -----	170
Imagem 21: Colagem dos perfis dos artistas do Cambar Coletivo -----	197

Não podemos admitir que se impeça o livre desenvolvimento de um delírio,
tão legítimo e lógico como qualquer outra série de ideias e atos humanos.

Antonin Artaud

Entre(,) Coletividades



O corpo, portanto, é um mapa, um campo de forças em atravessamento dinâmico.

Renato Ferracini²

O corpo é sólido, pastoso, gelatinoso, fibroso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes.

Eleonora Fabião³

Caro leitor,

bem vindo!

Uma das linhas mais fortes desta pesquisa cartográfica é seu aspecto coletivo. Em todas as suas dimensões, ela foi gerada em ambientes que primaram pela troca e compartilhamento de procedimentos teóricos e práticos relacionados às artes da cena, problematizados do ponto de vista de quem está em ação. Ou seja; as reflexões aqui apresentadas sugem misturadas com o suor de muitas horas de treinamentos, ensaios e apresentações. Experiências que pelo teor das suas intensidades, são capazes de gerar deslocamentos de sentidos; possibilitando o exercício de criação também no campo conceitual.

E, tanto quanto possível, as pessoas envolvidas nos coletivos que aqui irei articular, têm como premissa de suas condutas, o desejo de diluir as possíveis trincheiras que venham a separar seus procedimentos artísticos de sua vida, dita privada. Estamos e estivemos, assim, caminhando por espaços intensos de

² In: Ensaios de Atuação (2013).

³ In: Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

agenciamento; de hibridações, contágios, contaminações. Nos quais, pela abertura ao convívio e desejo de afecções potentes, os corpos começam a se misturar; e o que, aos poucos, se revela é aquela zona intermediária do 'entre'. Topos das coletividades; das "densidades cambiantes" em "atravessamento dinâmico".

Estive nos últimos anos convivendo com pessoas que se dedicam não apenas à execução de suas tarefas artísticas, mas, ainda, ao duplo papel de tentar refletir a partir de tais tarefas aspectos, ora determinantes, ora desviantes, do território onde atuam. E não com objetivo de demarcar fronteiras, mas sim de continuar impulsionando os movimentos que aproximam e transformam; entre atritos e flutuações.

Por um lado, foram sete anos⁴ de convivência com os artistas, pesquisadores, técnicos, produtores e plateia que realizaram, assim como eu, o projeto *Hotel Medea*. Participei do projeto entre 2006 e 2012, e, ao longo do texto, apresentarei mais detalhes e dados relacionados a essa jornada; bem como, as problematizações que tais experiências me possibilitaram articular.

O projeto *Hotel Medea* é um evento de teatro performance criado coletivamente sob a direção do artista brasileiro Jorge Lopes Ramos e da artista

⁴ Por mais que oficialmente o vínculo dessa pesquisa de doutorado ao Programa de Pós Graduação da Unicamp tenha se iniciado em 2010, ela se inicia de fato com o encontro com os artistas envolvidos no Projeto *Hotel Medea*, em 2006; período no qual também conheci Renato Ferracini.

yemenita Persis-Jade Maravala. Incorporando elementos de diversas linguagens, a obra foi elaborada durante seis anos, através de uma prática de treinamento contínuo e residências artísticas em todo o mundo. A dramaturgia do evento assume em sua tessitura elementos da *performance art*; danças populares e de orixás; multimídia e tecnologias de baixo custo (principalmente celulares) e assume a premissa de ser uma dramaturgia de participação. Com um extenso período de pesquisa e desenvolvimento artísticos, a colaboração entre os artistas nasceu de um desejo de criar um evento teatral que se estende além dos limites comuns de tempo e espaço, insistindo na radical participação, interação e imersão do público. Com isso, o projeto *Hotel Medea* se propõe a desafiar as noções mais tradicionais de teatro, criando um evento com dramaturgia híbrida que além de destacar e confrontar aspectos multiculturais das artes contemporâneas, busca reestabelecer a experiência do rito. Esta experiência cênica singular dura de meia-noite até o amanhecer, é dividida em três grandes partes, costuradas sobretudo pelo próprio desafio de passar a madrugada acordados juntos, num evento artístico.

Hotel Medea foi criado e executado por pessoas vindas das mais variadas partes do mundo e com experiência em linguagens também diversas. Pelas paisagens desta cartografia, muito será compartilhado sobre as etapas de criação e apresentações, contudo, sob uma ótica específica ventilada a partir do que a pesquisa foi ecoando e sob a necessidade de edição inerente a qualquer processo

de escrita/criação. Ou seja, muitos materiais ficaram de fora, e, vale destacar, que tal fase de escolher o que ‘entra’ e o que ‘sai’ trouxe aprendizados expressivos. Então, caso você, leitor, queira já saber de uma forma geral do que trata tal projeto artístico antes de prosseguir a leitura, sugiro uma visita ao site: www.hotelmedea.co.uk. O anexo 1 traz também como fonte de consulta o Roteiro das seis horas do evento Hotel Medea; e o anexo 5 detalhes das suas Residências Artísticas. E, ainda, em www.vimeo.com/hotelmedea você irá encontrar vídeos completos da trilogia, com uma hora e meia em média de duração cada, da versão de 2011 do evento, durante a participação no LIFT (Festival Internacional de Teatro de Londres).

Por outro lado, foram quatro anos de encontros sistematizados entre os artistas-pesquisadores vinculados ao Projeto Temático Memória(s) e pequenas percepções; desenvolvido pelo LUME Teatro⁵; sob a coordenação de Renato Ferracini⁶, também orientador desta pesquisa. Em 2010 e 2011 foram dois encontros semanais, com quatro horas de duração e em 2012 e 2013 um encontro semanal também com a mesma carga horária. Dentro do universo conceitual escolhido para nosso Temático - cujo a hipótese geral prevê o imbricamento entre a ideia de um corpo-memória (atravessado por nuvens de virtuais que se atualizam a cada micro instante) e o acesso a uma zona perceptiva intensa (micro

⁵ O LUME é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, com 29 anos de existência, dedicado a investigação sobre o redimensionamento técnico e ético do trabalho do ator. Para saber mais sobre a produção e as pesquisas realizadas pelo LUME, acesse: www.lumeteatro.com.br

⁶ Renato Ferracini mantém um espaço virtual de compartilhamento de sua produção. Caso tenha interesse, acesse: www.renatoferracini.com

perceptiva) como possíveis dispositivos geradores de uma atmosfera de presença potente e orgânica⁷ - esta cartografia irá se espalhar pelos paradoxos que agenciam as forças invisíveis nesse trabalho de sustentação das presenças e organicidade dos acontecimentos cênicos⁸.

Em muitos aspectos, esta cartografia desenha também a zona de contágio entre minha pesquisa artística⁹ e as realizadas por Renato Ferracini. Além do contato com a produção conceitual desenvolvida por ele e já amplamente divulgada em seus artigos e livros, tenho acompanhado nos últimos anos suas aulas na Pós Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, suas oficinas abertas oferecidas pelo LUME¹⁰ Teatro, além do convívio intenso gerado pelo processo de orientação – iniciado ainda no Mestrado – e pelos encontros com o grupo do Projeto Temático.

⁷ Veja a hipótese assim como escrita no Projeto Temático: A utilização da memória singular ou coletiva de grupo – enquanto potencializadora de criação de ações-matrizes físico-vocais no contexto poético de criação ficcional e espetacular - passa pela possível ativação conjunta de microações, microafetos e micropercepções acionada por essas mesmas memórias, lançando o ator em uma zona de turbulência não mimética da ação lembrança, mas em fluxo intensivo e em fabulação. Por outro lado, os paradoxos corporais que jogam o atuante no que podemos chamar de Zona de Experiência podem levar à ativação de memórias singulares que também potencializam a zona de turbulência das micropercepções. Essa relação hipoteticamente intrínseca entre memória-micropercepção acontece em uma zona limiar, de fronteira entre visível e invisível que poderíamos chamar de zona de forças, zona pré-sensível, pré-perceptiva, extra-cotidiana ou ainda platô de suspensão da descrença e que demandaria uma reflexão conceitual própria e criativa – não somente fenomenológica, semiótica ou psicológica - baseada em experiências práticas de trabalho.

⁸ O título inicial desta pesquisa foi: O visível e o invisível na expressão do corpo-em-arte.

⁹ Nos últimos anos, minha produção artística e pedagógica vem recebendo forte influência das leituras e debates agenciados por conta do mestrado e doutorado. Ou, dizendo inversamente, de uma forma muito clara, o interesse pela pesquisa acadêmica surgiu como possibilidade do exercício crítico reflexivo mais apurado, tanto de minha poética, quanto do território onde ela se situa. Para saber mais, acesse www.flaviorabelo.com.

¹⁰ Particpei da oficina Corpo como Fronteira, em fevereiro de 2011; observei e conduzi uma das sessões do módulo 2 desta mesma oficina, entre os dias 25 e 29 de Janeiro de 2012; e, ainda, tivemos uma versão restrita também desta oficina aos participantes do Projeto Temático, em 2012.

Mas que invisibilidade é essa? Você, leitor, pode está se perguntando. Ou ainda, se invisível, intagível e insensível, como poderemos agir sobre ela? O que posso afirmar por hora é que as próximas páginas surgem no empenho de te oferecer possíveis respostas para estas questões. Mesmo que para isso outras perguntas precisem ser levantadas e que algumas delas sirvam mesmo para gerar certos deslocamentos no pensamento, sem necessariamente encontrarem respostas adequadas.

Em seu último livro lançado, *Ensaio de Atuação*, Ferracini (2013) dedica dois capítulos (Materialidade: forças invisíveis da atuação e Atuação como composição de afetos) para problematizar mais diretamente esse campo afetivo das forças invisíveis relacionadas à expressão do corpo-em-arte; na busca por contornar essa materialidade “corpo em sua presentificação potente como intensificação poética a abrir fissuras nas forças estratificadas e gerar nessa ação fluxos libertos e abertos de força” (Ferracini, 2013, p.34).

Ferracini nos aponta que

no pensamento contemporâneo a materialidade desse corpo-em-arte-performativa de certa forma implode, explode, intensifica, fissura. Ela – a materialidade do corpo - desterritorializa os modelos, os corpos dóceis (Foucault, 1987), as doxas, as opiniões estabelecidas, as molaridades engessadas. A potência dessa materialidade não se reduz, portanto, a questões de personagem, linhas de tempo, dramaticidade, tradução emocional ou interpretativa. Atravessa a questão de uma realidade mental inteligível e

também de narrativas, ilustrações e percepções organizadas (p.34, 2013).

Vale destacar dessa fala, que estamos tratando de uma materialidade expandida, atravessada; cujo “movimento pode estabelecer campos ou platôs energéticos (Gil, 1996) ao potencializar relações em retroalimentação de um afetar e ser afetado” (Ferracini, 2013, p.34). Ou ainda, como diz Fabião “o nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo- morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (2010, p. 321)

Mas, na tentativa de acessar a fluidez de tal intensidade material podemos facilmente incorrer em alguns equívocos. Assim, Ferracini adverte,

A materialidade potencialmente poética do corpo talvez tenha como premissa o seu atravessamento por forças e potências que não se reduzem nem a seu aspecto fisiológico-mecânico e nem a seu aspecto abstrato subjetivo com sua horda de significações, traduções, ilustrações, modelos e “euzinhos sobrepairantes”.¹¹ O corpo, portanto, é um subjétil (nem sujeito, nem objeto, mas sujeito e objeto) atravessado por forças potentes e invisíveis sejam elas de ordem molar (social, cultural, histórica, econômica) sejam elas de ordem física (o tempo enquanto força de memória, espaço enquanto força de volume ou o tecido espaço-tempo enquanto força de texturização que produz o peso, a fluidez, as dinâmicas). Também é atravessado por forças singulares/coletivas que detonam processos de subjetivação, ou ainda, forças vitais que produzem vontades (não de “euzinhos”, mas de potência

¹¹Esse fundo, essa unidade rítmica dos sentidos, só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo” (Deleuze, 2007, p. 51).

- Nietzsche) e desejos (não de faltas, mas de produção - Deleuze). Forças vitais essas potencializadoras de linhas de fuga, reorganizações, desorganizações, desterritorializações, desautomatizações e revetorizações do mapa corpóreo (p.36, 2013).

Ou seja, falamos de corpos que se colocam na vida como territórios existenciais, sempre em passagem, em trânsito entre os enlaces dos modos de existir. Complemento ainda, reafirmando que tal território do corpo-em-arte se desenha processual e paradoxalmente, como um campo performativo das coletividades intensivas, no qual prima-se pelo estado de dúvida e reorganização constante.

Aqui adentramos em um terreno fértil de pensamento. A experiência (estética) não como organização de percepções conscientes de uma obra ou um corpo-em-arte-performativa, mas como fluxo de micropercepções em nuvens efêmeras que são apreendidas pela sensação em afeto. A materialidade elogiada da contemporaneidade se territorializa na intensificação de seu próprio material e no deixar-se afetar pelos planos de vibração de sua diferença recriada para gerar experiências de fluxos de formas de força que essa mesma materialidade faz secretar (Ferracini, 2013, p.38).

A presente cartografia surge, então, a partir de voltas, arroudeios, no universo conceitual apresentado pelas reflexões de Ferracini; como quem busca adensar e habitar tal território, destrinchando para isso algumas linhas que o agencia.

No Brasil, encontramos certa produção reflexiva sobre os procedimentos dos artistas da cena a partir de uma abordagem das forças microperceptivas, dentre as encontradas, nos apoiaremos aqui mais no diálogo com proposições da artista pesquisadora brasileira Eleonora Fabião (2010, 2013) e da pesquisadora Suelly Rolnik. Além delas, estaremos em constante conversa com alguns filósofos, principalmente o contemporâneo português José Gil; cujas reflexões surgem em atrito com os escritos de Espinosa, Merleau-Ponty e Gilles Deleuze.

É preciso ter em mente, contudo, que a reflexão que se segue está inserida nesse corpo maior do Projeto Temático, em composição com uma pesquisa de Pós-doutorado¹², outras três pesquisas de doutorado¹³ e uma de mestrado¹⁴. Cada uma destas pesquisas ataca a hipótese geral por variadas vias de acesso. Assim, aqui destrincha-se apenas alguns fios desse emaranhado, tangenciando em muitos momentos as outras linhas gerais que se articulam; sem, contudo, ser

¹² **Dramaturgia da imanência:** baseado nos conceitos de imanência, atualização e virtualização, fluxo e criação de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Pierre Lévy, o estudo propõe uma perspectiva expandida do conceito de dramaturgia como produção de palavra/texto na dinâmica intensa de criação do corpo-em-arte como território de múltiplas atualizações de linguagens possíveis. Pesquisa realizada pela artista e pesquisadora Dr^a. Patrícia Leonardelli.

¹³ **Dança e imaginação:** Baseando-se na Filosofia e nas Ciências Cognitivas para discutir o fenômeno da imaginação na materialidade do corpo, a pesquisa trata da criação em dança a partir da Técnica Klauss Vianna em diálogo com a Mimeses corpórea do Lume-teatro, realizada por Ana Clara do Amaral; **Metáforas de Trabalho no Território da Criação: Provocações do Corpo-em-Arte na Preparação do Ator:** Esta pesquisa investiga como diferentes formas de provocações do condutor de uma prática teatral (diretor/professor) podem – ou não - auxiliar o ator a gerar e atualizar estados de organicidade/presença/vida em sua performance, realizada por Ana Caldas Lewinsohn e **Território Cênico de Encontros Íntimos:** O objetivo da pesquisa é investigar como o corpo do ator processa a memória e ativa micropercepções que atualizam e criam/recriam uma memória presente, em duração poética, que ao mesmo tempo gera presença e organicidade, realizada por Melissa Lopes.

¹⁴ **Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si:** A partir de um eixo principal - o treinamento do ator - a dissertação atravessa questões pedagógicas, especificidades de um treinamento que se constrói na experiência coletiva, os limites do que entendemos por treinamento, e como a memória e as micropercepções podem potencializar esse território de bordas indefinidas, realizada por Alice Possani.

possível aprofundá-las. Nestes casos, irei deixar claro para o leitor onde encontrar mais detalhamento sobre o tópico apenas sugerido.

Em ambos os territórios habitados durante a pesquisa, o modo operacional vivenciado leva a uma Ética da Alegria segundo Espinosa (2005); que incentiva a criação de encontros capazes de aumentar a nossa força de ação no mundo. E, para tanto, entende tal força como algo eminentemente relacional, portanto, agenciada, em eterno espelhamento e, conseqüentemente, coletiva.

O encontro entre essas questões e a iniciativa de problematizar a criação conceitual, especificada a partir das forças invisíveis, foi se formando, como já afirmamos, a partir de um conjunto de experiências. Ambos os espaços – projeto *Hotel Medea* e projeto Temático - se configuram como a zona de articulação de procedimentos e confluência de inquietações ao mesmo tempo coletivas e particularizadas. Plataforma onde todos os corpos – fisiológicos, conceituais e afetivos – se põem e se expõem.

Quer dizer, do conceito mais abstrato ao suor dos ensaios e apresentações; das dúvidas, dos riscos, limites e acasos, o que escorre entre e se decanta é matéria das coletividades pulsantes.

Das experiências desta pesquisa artística, surgiu, ainda em meio a ela, um outro território, o Cambar Coletivo, que vem se articulando a partir de

procedimentos que envolvem cartografias, derivas e jogos para estabelecer suas produções. O Cambar Coletivo (www.cambarcoletivo.com) surge oficialmente em 2013, e vem sendo articulado por quatro artistas que se conheceram durante o processo de *Hotel Medea*, sendo os responsáveis entre 2009 e 2012 pela gerência do braço brasileiro das atividades da Cia anlgo-brasileira Zecora Ura¹⁵ – uma das realizadoras de *Hotel Medea*. Eu, James Turpin, Raquel Aguilera e Roberto Rezende nos afastamos do projeto e da Zecora Ura para poder conseguir dar continuidade as nossas pesquisas artísticas com Projeto *Labirinto Urbano, estratégias para se perder*, visto que as demandas para a realização do Projeto *Hotel Medea* nos consumia todo tempo e energia. No anexo 11, pode ser encontrada uma entrevista que nós do Cambar demos para a jornalista inglesa Dorothy Max Prior, da revista Total Theatre¹⁶, onde detalhamos esta fase de transição com a saída do Zecora Ura e criação de nosso novo coletivo.

Esse novo território, mais uma vez num movimento de retroalimentação feroz, exerceu forte influência na fase de finalização da escrita e das decisões de como ela aqui se apresenta. Alguns de seus procedimentos, inclusive, foram aplicados com a equipe do Projeto Temático¹⁷ e, para finalizar o ciclo que marca este doutoramento nas Artes da Cena, uma das oficina do Cambar foi oferecida a

¹⁵ Conheça as produções da companhia em: <http://zu-uk.com/>

¹⁶ Acesse a revista em: <http://totaltheatre.org.uk/>

¹⁷ Nos anexos 2 e 3, você pode ver tanto os mapas-corpos das pesquisas individualmente quanto os Programas de Escrita, ambos resultados das sessões realizadas a partir de procedimentos pesquisados pelo Cambar Coletivo com a equipe do Projeto Temático.

jovens artistas e pesquisadores no evento realizado pelo LUME Teatro, em parceria com Renato Ferracini¹⁸.

Tudo isso aqui de entrada para dizer que nosso passeio cartográfico será por atmosferas de trocas e coletividades. Esse assunto irá costurar toda as páginas que se seguem, ora, como uma linha mais esmaecida, dissolvida num pano de fundo; ora, como tópico principal do debate que se apresenta através dos conceitos e práticas estudados. Em assim sendo, não seria possível desconsiderar esse aspecto na atual fase de adensamento final de escrita, e deixar de fora desta arena aquele cujo esta escrita se destina; você, leitor.

Com isso, quero dizer que você, leitor, está aqui comigo. Agora. Mesmo que eu não te conheça e que eu, assim como esses coletivos acima citados, não estaremos com você neste outro 'agora' da sua leitura. O que temos é um compartilhamentos de presentes distintos e sobrepostos. O agora em que escrevo não é o mesmo agora de sua leitura; nem, tão pouco, dos outros 'agora' que logo mais adiante irei atualizar. Mas, mesmo assim, estamos todos juntos.

Para potencializar essa linha, irei ao longo do texto sugerir alguns *Dispositivos de leitura*¹⁹, para que você possa, se assim quiser, se inserir de

¹⁸ A oficina do Cambar Coletivo *Labirinto Urbano, estratégias para se perder* foi realizada conjuntamente com Renato Ferracini na semana entre os dias 24 e 28 de fevereiro, no LUME Teatro, dentro do Terra Lume 2014.

¹⁹ Mais adiante no texto, retornarei a essa ideia dos dispositivos e como eles foram experimentados. Como já afirmei, no anexo 3, podem ser vistos todos os Programas de Escrita, elaborados coletivamente dentro dos encontros do Projeto Temático. Cada Programa de Escrita organiza uma série de dispositivos e foram também criados a partir de dispositivos que lancei ao grupo.

maneira mais ativa no desenho desta cartografia. Realiza-los ou não é escolha sua; mas, a aposta é que entre uma opção e outra se constituirão agenciamentos de leitura e compreensão bem distintos²⁰. Os dispositivos estarão entre colchetes invertidos e em itálico, ao longo de todo o texto.

Pois bem, disposto a continuar?

] *Se possível, mantenha, durante toda a leitura, parte de sua atenção em como sua coluna vertebral se comporta* [

Muitas das experiências aqui agenciadas se passaram durante a madrugada, envoltas pelo contorno suavemente denso que ela oferece. Decidir manter-se acordado foi exercitado como um ato de rebeldia contra um mundo que parece cada vez mais adormecido e dormente. Sair desta sensação de anestesia foi o desafio embalado pelo desejo de encontros mais intensos.

] *Sugiro que sua leitura também ocorra nesse horário, por mais que isso desafie a lógica de seus compromissos cotidianos* [

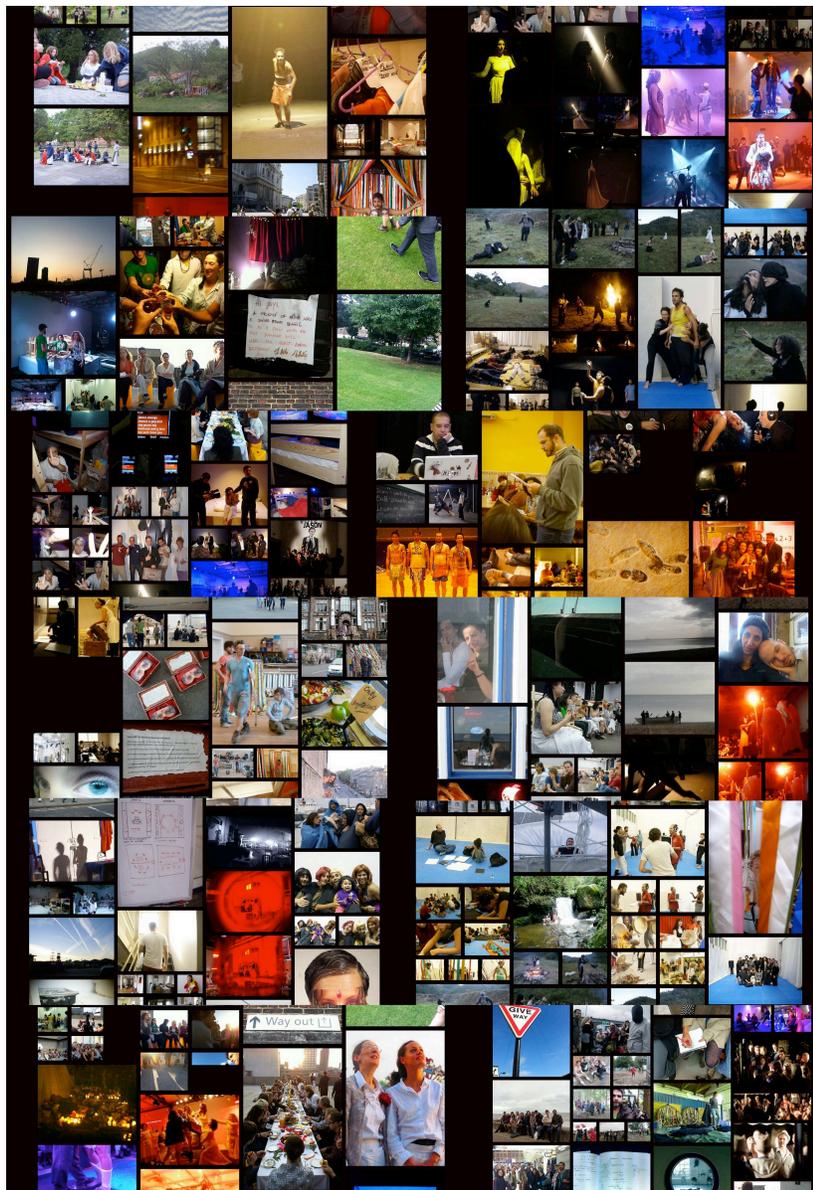
²⁰ Um dos conceitos mais debatidos durante os encontros do Projeto Temático foi o de imaginação e suas zonas de contágio com o conceito de memória; ambos problematizados como recriação do vivido atualizado num fluxo constante do aqui e agora (Leornadelli, 2013). Essa problematização é uma das linhas da pesquisa de doutorado da artista Ana Clara Amaral (ver nota 7). Em nossas conversas, essa abordagem sempre acabava destacando os graus de afetação – forças invisíveis - que a imaginação pode gerar em nossas sínteses perceptivas/microperceptivas; em como ela pode ser capaz de deslocar a sensação das experiências que vivemos. Sobre isso, Fabião (2010, p. 321) diz, “imaginar transforma a matéria”. Por esse caminho de pensamento, imaginar passa a ser uma ação também coletiva, pois nos impulsiona aos agenciamentos. E ainda de forma mais clara, imaginar transforma o estado de apreensão das coisas do mundo, abrindo furos na geografia do que conhecemos como realidade concreta; criando outras realidades, tão concretas quanto, porém de uma materialidade mais dinâmica e maleável. Isso, me faz crer que mesmo que você decida não seguir os dispositivos de leitura, ao lê-los, algo sairá do lugar. O nível do abalo vai variar, entre outros fatores, de acordo com sua abertura ao que está proposto.

Para acompanhar sua leitura, você pode acessar a qualquer momento a plataforma virtual: <http://cartografiadoinvisible.com>. Lá, você vai encontrar uma série de imagens em fotos e vídeos organizados como uma linha do tempo entre 2012 e 2006, período das Residências Artísticas de *Hotel Medea*. Algumas postagens estão acompanhados ainda de pequenos fragmentos de textos escritos por mim também durante as Residências. Alguns deles estão inseridos aqui, eles estarão em fonte diferente, em espaço simples e sem paragrafação. Como já afirmei, contudo, a quantidade de material coletados e produzidos durante a pesquisa é vastíssima, por isso, resolvi dar vazão a eles também em outras plataformas. Ao longo do texto, farei indicações precisas para algumas postagens da plataforma virtual que compõem com o trecho específico. Durante todo o processo de *Hotel Medea* muitas imagens foram produzidas; em cena e fora dela²¹. Editar e organizar esse material cronologicamente e postar na plataforma virtual contribuiu na etapa final de escrita. Atualizando memórias e sensações das experiências, detonando alguns impulsos, gerando desvios e atalhos. De alguma maneira, as imagens escolhidas buscam também dar contornos por entre os conteúdos; insinuando atmosferas, temperaturas, velocidades. Vibrações. Por isso, insisto, não se furte de derivar entre elas; antes, durante ou após sua leitura.

] Durante sua deriva pelas plataformas virtuais apresentadas até o momento, sugiro que escute alguma música. Mas, apenas uma música, mesmo que

²¹ Caso tenha interesse em ver mais fotos de cena de toda a trilogia de *Hotel Medea*, acesse: http://www.flickr.com/photos/ludo_dc/sets/72157631662666884/with/8041898715/

repetidamente. Caso queira, no link: <http://youtu.be/JsBcXo0SI6k> há uma faixa que foi criada pelo Produtor Musical e Dj brasileiro Dolores para o “Massacre”, cena final no primeiro Ato da Trilogia, o Mercado da Zero Hora [



De onde estou falando, ou, fechar os olhos - o desejo infantil de ser invisível



Tudo o que sei sobre mim são incertezas de um ouvi dizer suspirado perdido no tempo. Tudo o que sei sobre mim são dúvidas refletidas num espelho sentado no meio de uma ladeira, embaixo de um temporal. Sobre mim, sobe o apetite instável. Sobre mim, nada se mantém. O que sei, apesar de tudo, é que o eu que habitava em mim, comprometeu-se com outros.

A decisão de enquadrar a reflexão sob os domínios de acontecimentos artísticos criativos surge do cultivo de experiências nesse campo de ação no qual, através da curiosidade do exercício do olhar, encontra-se e assume-se a própria incapacidade de a tudo ver.

O meu interesse pelos paradoxos que envolvem os conceitos de visibilidade e invisibilidade no trabalho criativo do Corpo-em-Arte teve seu início mais academicamente sistematizado ainda na graduação em Artes Cênicas – Licenciatura/Teatro pela UFAL, durante a realização do trabalho de conclusão de curso²², com orientação da Dr^a Nara Salles, em 2006.

Como parte prática daquela pesquisa de graduação, em 2005 realizei pela primeira vez a performance *“Estranho, um cara comum”*, onde durante doze horas seguidas fiquei sentado, quase imóvel, em frente à Catedral Metropolitana de Maceió. Sem me levantar para absolutamente nada. O percurso desta experiência suscitou em mim uma série de questões relacionadas ao meu corpo e a sua colocação num estado de presença artística. Principalmente no que tange os paradoxos entre o que acontece dentro e fora do corpo no momento da ação e

²² Apresentado e aprovado no dia 10 de março de 2006, com o título: A dialética dos processos criativos na performance: “Estranho, um cara comum”. No link https://www.youtube.com/watch?v=jwa0ta-xc_0 pode ser visto o vídeo apresentado na defesa.

todas as pequenas transformações que me ocorreram durante as doze horas. E ainda, em como estas transformações do estado (interno e externo – visíveis e invisíveis) do meu corpo afetava e era afetado na relação com o espaço, o tempo e os outros muitos corpos que me cercavam.

Desde esta época, já acredito que as questões referentes ao “olhar e ser olhado” e as fronteiras entre o visível e o invisível são linhas importantes na reflexão e na prática de artistas de teatro, dança, circo, ópera ou performance. Sabemos todos que as artes cênicas se caracterizam exatamente como o espaço/tempo criado para ser ver algo. Por mais que os limites do que possa vir a ser este algo a ser visto já tenham sido totalmente borrados, ou ainda quando agimos mais próximos do sentido do rito, da experiência gerada, compartilhada, e não de um produto a ser apresentado; mesmo assim, pensando o corpo em artes cênicas, é necessário problematizar a relação entre o que é olhado ou não. Mas, sobre que olhar mesmo estou falando? O que cabe ao corpo do ator em cena no momento da ação? O que ele revela e o que esconde? Como esse corpo é capaz de acionar a conexão entre o visível e o invisível nas materialidades envolvidas no fenômeno? Como transformar em fluxo de relação o tempo e o espaço?

Essas perguntas foram geradoras dos fluxos e refluxos das ações teórico-práticas que se articularam naquela fase da pesquisa e me colocam a caminhar se transformando na série de ações performáticas intituladas

“,Corpoestranho,”²³. Esta série foi se articulando como parte de meu projeto de mestrado²⁴, com orientação do Drº Renato Ferracini²⁵, co-orientação do Drº Fernando Villar²⁶ e financiamento FAPESP.

A experiência da pesquisa do mestrado possibilitou a ampliação de reflexões acerca dos procedimentos criativos do corpo-em-arte, experimentado como um corpo que se coloca em fluxo de relação à outros corpos, ao tempo e ao espaço. Visto que este corpo

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

Então, estamos falando em corpos em contato rizomático; corpos “como uma multiplicidade, um espaço de conexões e reconexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um continuum de recriação” (Ferracini, 2006,

²³ Para ver os rastros do processo criativo, da série “,Corpoestranho,” acesse: www.estranhocorpo.blogspot.com

²⁴ Defendido no Instituto de Artes da Unicamp, no dia 12 de agosto de 2009, com o título: “,Corpoestranho,” - corpo performático multi-relacional: paradoxos dos processos criativos. A dissertação está disponível para *download* em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000472144>

²⁵ Renato Ferracini possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador colaborador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e atua teórica e praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993.

²⁶ Fernando Villar é autor, diretor, encenador e performador com trabalhos associados a diversos grupos, artistas e instituições das Américas e Europa. Professor do Departamento de Artes Cênicas, do Mestrado e Doutorado em Artes da Universidade de Brasília.

p. 89). Ou ainda, a partir das leituras do filósofo Merleau-Ponty (2005), falamos do corpo enquanto expressão, enquanto carne; quiasma²⁷ eu-mundo, eu-outrem, entrecruzamento dos vetores ontogenético (eixo vertical do presente eterno) e sócio-histórico (eixo horizontal estabilizado ao longo tempo):

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

O corpo-em-arte foi problematizado em minha dissertação como um corpo fronteira, um corpo “entre”, processual, coletivo, imanente, corpo performático multi-relacional. Pensamos nesse corpo a partir da conceituação proposta pelo ator e pesquisador Renato Ferracini em sua tese de doutorado, a partir também de sua prática dentro do Lume Teatro. Segundo Ferracini (2006), o conceito de Corpo Subjético surge exatamente para que o “corpo-em-arte não seja conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano” (p. 85).

O corpo subjético, enquanto potência rizomática, é um corpo transversal que se cria num espaço “entre” o comportamento cotidiano puro e a formalização

²⁷ Em seu último e inacabado livro, “O visível e o invisível”, o filósofo explica: “o quiasma é isto: a reversibilidade – é somente através dela que há passagem do 'Para si' ao 'Para outrem' - Na realidade não existimos nem eu nem o outro como positivos, subjetividades positivas. São dois antros, duas aberturas, dois palcos onde algo vai acontecer – e ambos pertencem ao mesmo mundo, ao palco do ser” (Merleau-Ponty, 2005, p. 237).

técnica necessária para o corpo em situação artística; um corpo, portanto, transbordado nele mesmo e ao mesmo tempo em projeção para o espaço e para os outros corpo, corpo em expansão “como potência artística de sua época e de seu contexto sócio-cultural e econômico. Corpo-hélice-em-arte” (Ferracini, 2006, p. 85).

Assim, o corpo subjétil:

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

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

o corpo-subjétil se realiza pelo devir e pelo múltiplo, que é sua característica intrínseca. Qualquer teoria que busque pensar esse corpo-em-arte deve ter em mente esse universo extremamente complexo e deve residir nesse mesmo território de devir, fluxo e multiplicidade inerente” (p. 99).

Ou ainda de maneira mais clara:

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

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

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

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

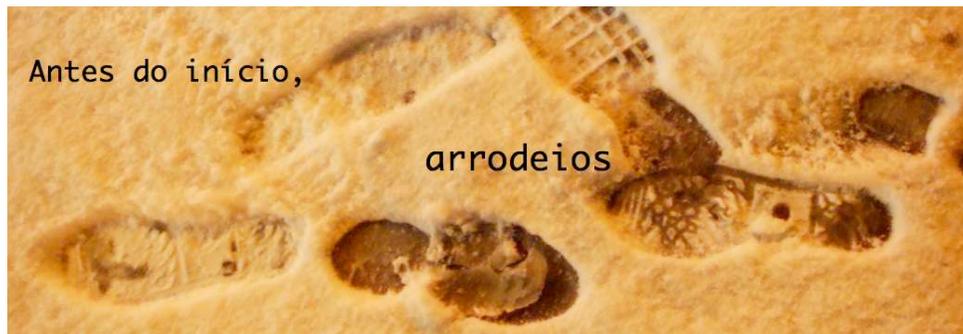
Claro que temos que levar em conta que nosso corpo no cotidiano está sujeito a uma série de forças que “em funções de relações históricas, culturais e econômicas, tende à automatização, à acomodação, ao risco de cristalização e engessamento” (Ferracini, 2006, p. 84-85), o trabalho do corpo-em-arte é exatamente isso, criar transbordamentos dessas forças para encontrar sua

potência, seu devir. Mas, o interessante de perceber na conceituação proposta por Ferracini (2006) é o entendimento que o corpo-em-arte surge enquanto potência desse mesmo corpo sujeito a essas forças, ambos são o mesmo corpo, não há “um outro corpo em um suposto estado ‘puro’ pronto para ser encontrado e usado como corpo-em-arte” (Ferracini, 2006, p. 85).

Assim, o corpo cotidiano e o corpo-em-arte são o mesmo corpo; corpos de mesma natureza em graus de projeção diferenciados. Corpos iguais e diferentes ao mesmo tempo. “O corpo cotidiano é, em si, paradoxal e se o corpo-subjétil é um suporte artístico vetorizado e transbordado desse corpo cotidiano, devemos, então, considerar que esse mesmo corpo cotidiano deve possuir, de certa forma, uma potência de criação intrínseca” (Ferracini, 2006, p. 108-109).

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

Agora, com a pesquisa de doutorado, o foco está mais delimitado a partir da necessidade de aprofundar as descobertas realizadas durante a pesquisa de mestrado, principalmente no que se refere às relações entre memória e micropercepções como elemento agenciador do corpo-em-arte. Relações, estas, que serão problematizadas na perspectiva dos enlaces entre o visível e o invisível expressos por este corpo.



O pesquisador olha a tela do computador e se questiona por onde começar essa composição. Olha e espera que alguma pista se apresente. Sabe que não se trata necessariamente de tentar achar um início, pois suas práticas já lhe mostraram que sempre haverá um *mar de antes* antecedendo cada início dado. E que, estaremos sempre, portanto, navegando por entre ondas que se sucedem num infinito. Trata-se de decidir, então, por onde começar a emoldurar as questões que tem tangenciado suas práticas artísticas nos últimos anos; trata-se de revelar os pontos cruciais que tem atravessado seu caminho de artista-pesquisador e lhe inspirado a continuar a caminhada.

Mas, ele sabe que essa moldura não se cria necessariamente organizando e explicando os fatos numa ordem cronológica. Sabe que esse caminho vem se fazendo mais de desvios, acasos e interrupções do que qualquer tentativa de 'se seguir em frente' – foram muitas voltas em espirais de desejos e aqui não haveria de ser diferente. Sabe também que tomar decisões implica num gesto violento na

tentativa de desacelerar temporariamente o caos que o carrega pelos braços. Mas, seria mesmo possível tal desaceleração? E mais, ao tomar decisões, recortar, selecionar, editar, refletir, sobrepor, decantar, é isso que ele estará fazendo? Lembra dos paradoxos e suas energéticas; passado, presente e futuro; visibilidades e invisibilidades; dos tensionamentos entre corpo e linguagem, entre tudo o que é dizível e o que se perde, se insinua, ou apenas existe exatamente na impossibilidade do dizer. Vivências e experimentações que são a pesquisa em si. O caos das experiências também aqui e agora enquanto tenta escrever.

Pausa.

Silêncio.

A imagem do branco que havia na página lhe traz sensações de quando viu o mundo de cabeça pra baixo pela primeira vez.

Estava numa sessão de treinamento da Residência DRIFT²⁸, quando foi colocado nesse limite – fazer uma parada de mão, ficando de cabeça para baixo. Tudo o que ele tinha construído sobre si mesmo gritava internamente que aquilo não seria possível, mas, mesmo antes de se deixar formular pelos seus medos, já estava lá, com a ajuda de seus companheiros, pés para o alto, o sangue quente descobrindo outros fluxos pelos buracos do corpo e o olhar vidrado na parede branca da sala.

Passou uma vida inteira ali; morreu e renasceu ao mesmo tempo, parado vendo um mundo ao contrário pelo mar branco que lhe sussurrava dúvidas ao pé do ouvido. Caso você, leitor, tenha se colocado em algum momento de sua vida numa situação de limite, será fácil imaginar as sensações que se apresentam nessa abertura. Possivelmente, você ainda terá no seu corpo os ecos desses momentos onde se viu convocado a reorganizar sua existência a partir dos limites da situação dada - a alteração dos ritmos dos fluxos internos, a musculatura num estado intenso de atividade, a alteração da percepção do tempo e do espaço e

²⁸ O Projeto DRIFT é um evento internacional de convergência artística para o debate, a pesquisa, o treinamento e a autonomia do artista. Criado em 2005 pelos diretores Persis-Jade Maravala e Jorge Lopes Ramos (Zecora Ura), o DRIFT se estrutura como uma residência artística intensiva onde os artistas participantes recebem sessões de treinamento físico-vocal e são guiados e provocados diariamente no desenvolvimento de seus próprios projetos. O DRIFT reúne em seu histórico mais de 16 edições em países como Austrália, Reino Unido, Alemanha, França, Noruega, Espanha, Itália, Kosovo, sendo quatro destas edições no Brasil. As residências DRIFT foram um espaço bem significativo no processo de criação de Hotel Medea, pois foram onde as primeiras proposições foram experimentadas e onde muitos dos artistas participantes do projeto se conheceram e iniciaram a parceria.

uma capacidade apurada de apreensão dos detalhes do que esta acontecendo. Tudo isso num movimento regido por uma atmosfera latente de caos. Tangenciada, porém, por impulsos precisos que são derivados da tensão entre a possibilidade de respeitar ou largar o próprio limite experimentado.

Na vida cotidiana, o corpo pode passar por essas sensações diante de um grande perigo ou de um simples olhar; nas artes da cena, território desta pesquisa, para se estar vivo, cada olhar passa a ser o grande perigo que nos coloca nesse mar intenso dos próprios limites. Agimos, ou, ao menos, desejamos agir, nesse jogo entre as forças que nos pressionam a recriar constantemente nossas formas de existir.

Toda a pesquisa é feita no mínimo de um dilema, ele pensa. De algo que fura o corpo como quando se pisa em um ouriço e o pé fica com aquele corpo estranho que precisa novamente voltar a seu espaço. Ele lembra de quando ficou com o pé cheio de ouriços e de quanto cuidado teve para retirar cada um deles. O dilema é esse ouriço que invade por descuido, incomoda, faz agir, impulsiona e norteia nossos passos. Tudo o que precisamos é devolver o ouriço de volta ao espaço e com cuidado reaprender a colocar os pés no chão. Assim tem sido, por mais que se envolva em retirar cuidadosamente os ouriços dos pés, antes mesmo de voltar a pisar, outros já lhe invadiram. Tem caminhado, então, com essa atitude de quem constantemente reaprende a andar. Ele lembra que em seu caminho de artista-pesquisador, muitos foram os dilemas que se apresentaram e solicitaram

uma tomada de decisão, mesmo que a decisão fosse a de não resolver o dilema e seguir com ele um pouco mais. Talvez, seja por aí: pelos dilemas. Mas, por qual deles começar? Pelo metadilema que remete a este próprio momento da escrita? Isso traria você, leitor, e ele de volta a esse mesmo ponto, como cachorro que tenta pegar o próprio rabo.

Mas o fato é que nem sempre caminhamos em linha reta e para frente; e que, às vezes, é necessário se deixar levar. Há um exercício muito comum para artistas da cena que tem sua base estruturada numa caminhada pelo espaço. Simples assim. Todos começam a caminhar e a ocupar em fluxo o espaço onde se trabalha. Nessa base, contudo, pode-se pesquisar uma série variada de elementos, tanto técnicos quanto poéticos, da criação de cenas e espetáculos. Uma abordagem possível dessa estrutura de caminhada foca a atenção dos participantes no próprio caminhar e em sua relação com o espaço e os outros corpos. Com esse objetivo, pode-se pedir, por exemplo, que os artistas caminhem para trás, ou para os lados, que variem os níveis, ou ainda, sejam guiados por uma força que puxa o corpo pelo nariz, corram, saltem, andem o mais lento 'impossível'...

Com isso, pretende-se abrir uma percepção apurada da tridimensionalidade do corpo e gerar uma exploração dos corpos e suas relações que seja guiada fora dos padrões mais duros de nosso cotidiano. Outro aspecto importante nesse exercício é que por vezes as direções das caminhadas são determinadas pela

ação dos outros corpos e/ou de elementos do espaço, assim, cada corpo precisa estar aberto aos movimentos dos outros corpos e ser capaz de agir coletivamente na ocupação fluida do espaço. O que passa a existir, então, a medida que se caminha é esse fluxo coletivo de caminhar que não é determinado apenas pela decisão particular de cada corpo envolvido, mas sim, por algo imponderável, imprevisível e instável que se desenha passo a passo entre os corpos.

Durante o processo de Hotel Medea caminhar foi uma ação muito utilizada; das mais variadas maneiras; tanto em sala de trabalho quanto fora dela. Caminhadas coletivas em silêncio noturnas e ao nascer do dia. O caminhar chegou, inclusive, a ser determinante na constituição da fisicalidade dos personagens. Medéia e Jasão tinham uma maneira muito específica de andar; e o traço de seus querreiros (o coro das Argonautas e da Clãn de Medéia) também foi definido prioritariamente pela maneira como os atores que faziam parte de cada um deles se deslocava pelo espaço. No Mercado da Zero Hora, o primeiro capítulo da trilogia, por exemplo, as Argonautas só se locomoviam pelo espaço cênico dentro de uma estrutura de grade; sempre em linhas absolutamente retas, com mudanças de direção bruscas e precisas e num trote parecido com o de um cavalo²⁹. Já a Clãn de Medéia tinha um caminhar sempre em plano médio, com o centro do corpo mais baixo que no cotidiano e sempre em curvas e espirais pelo

²⁹ Este trote das Argonautas surgiu como apropriação de um passo de um dos personagens do Boi do Maranhão, o caboclo de fitas. Todo o processo de aprendizagem do passo original e sua posterior apropriação foi liderado pelo artista Urias de Oliveira, através de longas sessões de Treinamento. Urias de Oliveira é ator e preparador de atores, profundo conhecedor das manifestações populares do Maranhã e de danças sagradas. Em Hotel Medea, além de fazer Aquileus, o irmão de Medéia, foi o responsável pelo treinamento dos atores para criação do Mercado da Zero Hora.

espaço, nunca em linha reta; algo entre a imagem do sambista/malandro/capoeirista e um animal em situação de perigo.

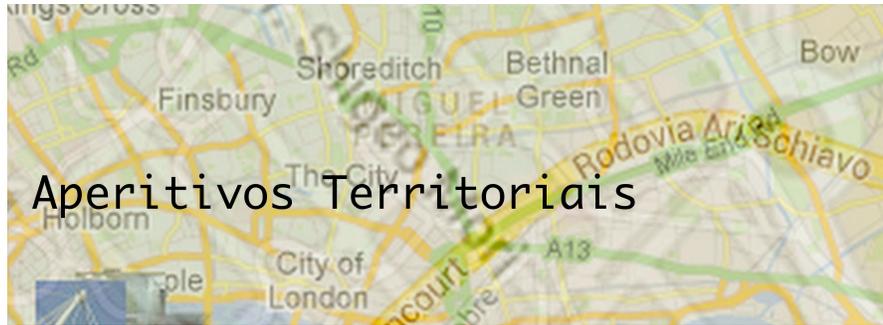
Uma escrita também pode ser vista nessa perspectiva de caminhada que se cria coletivamente, num jogo entre elementos tempo-espaciais variados e que não segue uma lógica linear de estruturação. Tanto para quem escreve, quanto para quem lê. Possivelmente, haverá buracos e nesses momentos serão necessários saltos e pontes terão que se criar. Em outros instantes, pequenas trilhas em passeios por paisagens poéticas e, talvez, derrapagens por vastos territórios conceituais. Um caminho-mar cujo som que se ouve é fruto de uma sobreposição de inúmeros ruídos-vozes; ora sutis, ora nem tanto.

São muitos os territórios de passagens que agem nesse caminho da pesquisa e é do embate entre eles que essa escrita se articula. Então, vejamos: há, por exemplo, o pesquisador; aquele que se insere num programa de Pós Graduação de uma universidade pública – tornando-se, assim, aluno que tem disciplinas a cumprir e uma produção a apresentar – e que ainda tem suas ações financiadas por um órgão de fomento a pesquisa. Como estabelecer e garantir sua presença nesse território de forças? Como potencializar e arejar também essas relações? Mas, esse mesmo pesquisador, por sorte, se relaciona com outros pesquisadores, também nas mesmas condições, motivados por questões muito próximas, mas com abordagens completamente particularizadas. E desses encontros sistematizados surgem movimentos constantes de criação de um saber

que se faz num conjunto de práticas compartilhadas e postas em confronto. As questões se repetem.

E há ainda o artista (ator/performer/encenador); que há sete anos viaja para encontrar outros artistas, vindo de lugares diferentes, para construir uma experiência estética coletiva de seis horas de duração e que ocorre através das madrugadas. Há ainda tantos outros territórios que compõem junto as nuances dessa reflexão que talvez seja mesmo relevante pensar a qual deles dar voz. Ou melhor dizendo, e isso muda a perspectiva: como equalizar tantas vozes, fazendo dessa nova sinfonia algo em si potente?

Talvez apostando, como estamos reforçando logo de entrada, num outro jeito de articulação no qual pensar-agir-criar são sinônimos - visto que o corpo deixa de ser um mero instrumento, liberta-se da relação causa/efeito e assume sua natureza relacional em processo constante de deriva. Ou, dizendo ainda de um outro jeito, porque o teatro é um plano de relação que está em jogo nessa pesquisa, é como se Apolo e Dionísio juntos dançassem numa roda de palavras. Pronto, agora começou. Evoé!



] Certifique-se que seus pés estão confortáveis e que há vento por perto. Para cada verbete abaixo, busque associar a uma experiência artística que tenha participado. Leve o tempo que for necessário para criar tal associação, antes de seguir a leitura [

Acaso – Força inerente aos processos criativos, capaz de gerar deslocamentos afetivos e testar a capacidade de presença e jogo dos corpos em ação. Deve ser potencializado quando o que se busca é a experimentação.

Afeto/Afecto – Para Espinosa, os afetos e a afecção designam ao mesmo tempo realidades distintas e sobrepostas. Realidades que não se definem em si, pois dependem de outras realidades. De forma mais direta, são o que simultaneamente nos define e nos altera; flutuações constantes de nossa potência de agir no mundo.

Agenciamento – Implica diretamente nas dinâmicas de criação dos territórios, incluindo os movimentos desterritorializantes. Um agenciamento é, por assim dizer, a onda onde Desejo escorre e se espalha. Assim, tanto é capaz de

fortalecer como dissipar o território em questão. Agenciar seria permitir um encontro intensivo gerador de transformações e contágios.

Cartografia - Cartografar é de alguma maneira como um caminhar; uma composição intensiva entre a distração e o empenho; o acaso e o risco; a disciplina e a espontaneidade. Onde a criação de territórios de existência é sempre tensionada por paradoxos.

Corpo – Um conjunto de partes extensivas e intensivas caracterizado pelas relações que agencia. Um corpo, assim como um território, não se define por suas funções ou formas; mas pelas dinâmicas entre as velocidades e lentidões relacionais de suas partes e pelo alcance e abertura aos afetos de que é capaz.

Deriva - Derivar te convida a se entregar a falta de rumo, como quem se perde enquanto anda num território que visita pela primeira vez. O que essa pesquisa vem mostrando é que este estado de deriva pode ativar um certo estranhamento que estabeleça outra relação corpo-tempo-espço.

Devir – é uma complicação ou diferenciação complexa. É o fio da metamorfose.

Desejo – Enquanto próprio movimento da vida agenciado nos encontros entre intra corpos, nada falta ao desejo. Segundo Espinosa, é a essência do

homem enquanto empenho para manter-se vivo na existência. Para Deleuze, só existe coletivamente, nos agenciamentos intensivos; pura conectividade produtiva.

Expressão – É a própria produtividade que liga tudo o que existe; espessura da natureza que não pode estar atrelada à ideia de sujeito e discurso. Somos acompanhantes da expressividade – e conforme nos colocamos neste processo de acompanhá-la surge nosso estilo. Expressar amarra os estratos agenciados; estratos de subjetivação. Estratos feitos de linhas.

Jogo - Plataforma em processo constante capaz de gerar solturas, flexões, torções. Reconfigurando e transformando os humores, as forças, as atitudes. Os jogos como uma possibilidade de ampliação dos estados de conexão entre os participantes - jogadores, dirigentes, torcedores e comentaristas. Jogos sem ganhadores e perdedores.

Organicidade – É uma força paradoxal, capaz de gerar intensidade expressiva entre os corpos que envolve. Enquanto força é sempre relacional, não podendo ser situada nem como elemento em si, nem em apenas um elemento da cena/ação. Assim como os Afetos, a organicidade é uma realidade que depende de outras realidades para se expressar. Po ser paradoxal, abriga em suas dinâmicas sistêmicas o orgnâncio e o inorgânico, o artificial e o natual.

Território – ver corpo.

Ritornelo – Consiste ao Ritornelo três dimensões agenciadas: escolher um eixo, desenhar a partir do eixo um território, traçar linhas de fuga do território. Assim, adentramos no Intensivo do encontro com as coisas do mundo, num espaço ‘entre’, no qual o ‘eu’ e o ‘outro’ se intensificam. O Ritornelo se compõe quando, por exemplo, pássaros cantam para demarcar seu território, ou uma criança perdida no escuro sussurra uma canção. Ou, ainda, quando se ouve repetidamente aquela música preferida para executar as tarefas cotidianas.

Vida³⁰ - Não pensamos o conceito de vida, de forma alguma, como um atributo do orgânico, vida orgânica (eu estou vivo!) nem tampouco a um modo específico de viver, um modo como eu ‘levo’ a vida (eu vivo dessa maneira!). Estamos, portanto, trabalhando com uma perspectiva diferente da vertente biológica respaldada na racionalidade biomédica. “A vida não está restrita à dimensão do externo, do de fora que justifica a intervenção na dimensão interna, mas “... uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria...” (Deleuze; Guattari, 1992, p.98). Ou ainda:

O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou um desenvolvimento de forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e de lentidões num plano de imanência (Deleuze, 2002).

³⁰ O trecho “Vida” foi escrito em parceria com o orientador da pesquisa Renato Ferracini.

A vida aqui, portanto, é pensada como intensidade. Mas mesmo sendo intensidade, não podemos pensá-la como certa propriedade do orgânico, mas, sim, como capacidade intensa de inventividade e composição. A vida se desenha, no âmbito desta cartografia, como força-capacidade de gerar outras formas possíveis de relação com as matérias de expressão disponíveis num meio dado, sejam elas orgânicas ou não. Vida como capacidade de composição potente, ou seja: “toda uma vida inorgânica” (Deleuze, 1992). Essa ‘vida’ deve ser tratada como uma força (jamais um elemento!) de composição, recriação e diferenciação qualitativa constante responsável pela instauração de uma dinâmica de autocriação.

Ao ser pensada como força, a vida se torna uma potência que relaciona e compõe corpos, partes de corpos e matérias de expressão e, portanto, assim como os efeitos de presença, só pode ser localizada num espaço-território de invisibilidade intra-inter-corpos. Essa força-vida-inorgânica não pode ser um ponto definível e localizável, nem dentro de uma suposta in-corporeidade virtual, nem dentro de um organismo corporal material, nem dentro de qualquer elemento individual.

Essa ‘vida’ no trabalho dos artistas da cena se realiza, então, por uma diagonal que atravessa essas forças corpóreas e incorpóreas, funde-se com elas formando uma grande composição aberta a outras composições. Um atuador que possui essa ‘intensidade de vida’ seria, assim, um artista que teria essa

capacidade de composição, diferenciação qualitativa e que se autogeraria em fluxo constante.

Assim, não se trata mais do clássico 'ser ou não ser'. Nessa 'vida', estamos jogando o 'ser' para fora, diferença complexa em todos os verbos. Abrindo o 'ser' para as conectividades e contaminações com tudo o que ele não é; diluindo os seus contornos rígidos, esfumando suas bordas. 'Ser e não ser'. Paradoxalmente friccionados num jogo expressivo, imprevisível, inconstante e impermanente. Nesse território vivo, os agenciamentos se estabelecem e o que se cria é um campo coletivo das diferenças.

Mas, o que se passa entre uma diferença e outra? Ou, qual é o diferenciador da diferença?

A própria impermanência que nos consome a cada instante. Na passagem onde os estados se transformam, visto que estão sempre em fluxo. Pura intensidade sustentada na tensão entre o esforço para manter-se existindo (enquanto coletividade viva – seja de uma ação, uma cena ou um evento) e a possibilidade do contrário. A compreensão do conceito de vida, aqui, "... inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. [...] E ao descolar-se de sua acepção predominantemente

biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser redefinida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosana” (Pelbart, 2003, p. 39).

]Durante sua leitura, volte aos aperitivos sempre que considerar necessário [



Esse texto se escreve na beira de um abismo e essa afirmação não é apenas uma metáfora; ou melhor, é uma metáfora desenhada pelo próprio fluxo da vida, um presente, um alerta. Estou em Diamantina, mais precisamente no distrito do Guinda; área rural afastada 5 quilômetros da cidade e o quintal de minha nova casa termina na beira de um abismo onde já foi um garimpo de diamantes. Estar aqui, agora, exatamente nesse momento de finalização da escrita da tese cartográfica é um fato, um dado, um acaso que merece ser sublinhado, ou dizendo de maneira mais precisa, um detalhe que merece ser provocado. *As forças que envolvem a atmosfera dos abismos atravessa qualquer artista/pesquisador/criador?*, me questiono retoricamente. *Os paradoxos que*

impulsionam a expressão do corpo em estado de arte podem e/ou devem ser refletidos também deste ponto de vista?

Afirmo pra mim mesmo: Estou e estive durante toda a pesquisa na beira de abismos; ao mesmo tempo em plena suspensão e em total queda livre; e também me recuperando das quedas e procurando/aguardando os próximos abismos. Desenhando psicofisicamente é como se todos esses estados de queda e recuperação constantes estivessem (e têm estado) circulando pelo meu corpo em intensidades, direções e ritmos variados; mas sempre aqui presentes, gerando dinâmicas, estabelecendo relações, articulando afetos que ao longo dos últimos sete anos compõem o corpo desta pesquisa. Posso ver esses abismos como os territórios por onde as forças da pesquisa foram se adensando em suas mais variadas dimensões. Penso sobre como os territórios se formam a partir de tensões entre as forças paradoxais que agem simultaneamente; umas impulsionando o fortalecimento da estrutura e dos limites do próprio território e outras que fissuram, borram, invertem, desestabilizam, pulverizam, deslocam pequenas partes do território, obrigando-o a se reorganizar e manter-se em fluxo constante para permanecer vivo. Lembro-me que quando penso território quero dizer também pesquisa e corpo. Então, estou falando de uma pesquisa-corpo-abismo através da qual forças do desejo se rearticulam num ritmo ininterrupto.

Isso se deve diretamente ao fato de ter vivido nesses últimos anos cercado também de outros artistas/pesquisadores. Percebo claramente que tais abismos

se criam no complexo jogo de espelhamento que envolve qualquer encontro entre seres vivos. Se olhar é se lançar no abismo do contágio daquilo ou daquele que se olha, ser artista e pesquisador é assumir tal contaminação como espaço de ação no mundo, como possibilidade de abertura ao risco.

O abismo pode ser um espiral que conduz o corpo do chão à vertical numa sala de trabalho; um problema que vira a própria a solução na hora de adaptar uma cena para um novo espaço; uma caminhada coletiva feita em silêncio em plena madrugada de uma cidade vazia; uma parede branca vista de cabeça para baixo; um amanhecer visto nascer coletivamente com gosto de intimidade misturada com chá e frutas. O abismo pode ser o silêncio compartilhado em roda depois de longas e exaustivas horas de trabalho e também o silêncio que cria relações de poder que levam um coletivo a se dissolver. Viver o abismo em todas as suas nuances é criar e manter um corpo que brinca constantemente com a possibilidade de uma existência na vertigem; como quem dança e troca segredos com desconhecidos. Sinto que alguns desses abismos pareceram maiores do que realmente eram, outros nem foram tão desafiadores assim. Uns aparentemente me paralisaram por um bom tempo e alguns foram impossíveis de não pular sem a menor hesitação. Mas todos capazes de gerar um empenho constante que contaminou toda minha vida nos últimos anos.

Escrever a partir dessas experiências abissais é criar uma dobra sobre si mesmo e assim respirar e recompor-se na beira de mais um abismo; apostando

na possibilidade de que na hora do salto, quando você leitor estiver aqui comigo, mesmo a possível queda se apresente de maneira potente e abra outras dimensões onde o abismo se transforma em passagem, e o que se experencia é o desafio agudo da descoberta em ato. Aqui e agora. Sempre. Cercado por essa atmosfera de horizonte tão amplo, continuo afirmando para mim mesmo: qualquer ato criativo traz em suas frestas a imensidão dos abismos. Todo impulso no sentido da criação fura o imponderável, desacelera o caos dos vazios inimagináveis e, apenas se consegue agenciar outros abismos, estabelece uma rede de desejos capaz de materializar-se; ou seja, de existir em potência. Toda criação é um enlace de estrutura fina como asa de inseto e fluida como vento. Criar é fazer com que um vendaval circule sob asas específicas previamente esboçadas com partículas frágeis e inconstantes. Colocar essa engrenagem da criação entre seres vivos é se dispor a atingir e ser atingido de forma direta por toda a sorte de abismos, pontes, asas e vendavais.

Ou, atacando a questão de forma mais direta, estar em cena, usar o corpo como meio de criação é arriscar-se à dúvida constante sobre qual a ontogênese da ação necessária ao encontro. E ainda, é pergunta-se em ato como formar virtualidades em agenciamentos; e mais, como manter vivo o fluxo que organiza e atualiza suas próprias respostas.

Ato I:

Cartografia, ou, compartilhar como modo de existir.



"Com pedaços de mim eu monto um ser atônito. Tudo que não invento é falso. Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira. Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou. É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez. Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas se não desejo contar nada, faço poesia. Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário. A inércia é o meu ato principal. Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas. O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito. A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos. Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. Por pudor sou impuro. Não preciso do fim para chegar."

Manoel de Barros³¹

Agora, se faz necessário criar um espaço um pouco mais amplo para se tratar do primeiro dilema que aqui se articula, o dilema da própria escrita cartográfica, território derivado do imbricamento de uma pesquisa teórica e uma experiência artística vivenciados nos mesmos princípios – paradoxais, processuais, intensivos, abertos aos erros e fracassos e coletivos. Ou, dizendo de outra forma, aqui vou tratar de como buscamos tornar compatível o campo problemático que orientou a pesquisa, a forma como ele vem sendo pesquisado e a maneira como aqui será agenciado.

Iniciar a criação desse território cartográfico com o poeta Manoel de Barros é um sopro.

³¹ O universo poético de Manoel de Barros foi uma das linhas da encenação da obra EmCiscos, realizada em Maceió, Alagoas, entre fevereiro e agosto de 2012, durante o início da escrita deste texto (www.facebook.com/emciscos). O atrito entre os conteúdos filosóficos estudados durante o doutorado e a poética de Manoel foi inevitável.

] *Por favor, volte a observar a imagem da página 57; perca-se nos detalhes enquanto imagina o que a vibração da imagem insinua. Saiba que naquele momento em que a imagem foi produzida todos cantavam um mesma canção, suave como água de nascente de rio. Quando estiver embebecido por esta atmosfera, prossiga sua leitura. [*

Um sopro, pois, o que suas palavras sugerem, deslocam o olhar, provocando alterações do atrito com o mundo. E podem nos levar a ver que só há verdade nos rasgos intermitentes da criação (*tudo o que não invento é falso*), naquilo que se faz em processo (*não preciso de fim para chegar*), pelo contato intensivo com seu contrário (*Melhor jeito que achei para me conhecer foi fazendo o contrário*), quando se está aberto ao erro (O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito) e age-se coletivamente (Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos).

O poeta nos aponta, assim, de uma forma geral, aos paradoxos nos quais os impulsos do ato criativo circulam; aos enlaces sempre fluidos que tecem o que chamamos de vida e de arte.

Com esses princípios muito já pode ser delineado. Estamos num território aberto aos fluxos do desejo de criação; firmado numa atitude não hierárquica e não dualista na construção de um saber que em muito deve às práticas de processos criativos, ao mesmo tempo que se impulsiona pelo comprometimento

com algumas teorias³². Essa busca, contudo, é anterior à entrada no doutorado. Tal postura performativa que evoca a potência dos paradoxos vem sendo exercitada desde o período da Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas/Teatro, se intensificou com experiência do Mestrado em Artes³³, e se reafirma agora durante esse processo de doutoramento.

Para dar conta desse território paradoxal de pesquisa e criação, encontramos na cartografia um apoio metodológico condizente com nossos objetivos; possibilitando um exercício mais amplo e coerente dos princípios que agenciaram tanto as práticas quanto os conteúdos. Tal articulação se fez através do encontro com as palavras de pesquisadores como Eduardo Passos (2010), Virgínia Kastrup (2010), Regina Benevides de Barros e Suely Rolnik (2011). Vejamos:

A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano de experiências, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o percurso, o pesquisador e a produção de conhecimento) do próprio percurso de investigação. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer (Passos, 2010, p.18).

Ou ainda:

³² Há uma vasta produção textual que reflete as relações entre práticas e teorias como um procedimento até certo ponto comum nas artes contemporâneas, apresentado por alguns autores como uma herança dos artistas das vanguardas do início do século passado. Explorei esses imbricamentos no primeiro capítulo de minha dissertação Mestrado, disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/71757580/Corpoestranho-Paradoxos-dos-Processos-Criativos> e <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000472144&opt=4>

³³ Pesquisa realizada no Programa de Pós Graduação da UNICAMP e que resultou na dissertação “Corpoestranho, - corpo performático multi-relacional: paradoxos dos processos criativos”, com orientação do Drº Renato Ferracini e bolsa FAPESP.

O método da cartografia não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e produção de realidade. O ato cognitivo – base experiencial de toda atividade de investigação – não pode ser considerado, nesta perspectiva, como desencarnado ou como exercício de abstração sobre dada realidade. Conhecer não é tão somente representar o objeto ou procesar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção (Passos, Alvarez, 2010, p. 131).

Aspectos como de um conhecimento que se articula a partir de experiências práticas, sem se opor, contudo, à contaminações teóricas e o ato encarnado do comprometimento com tal produção são exatamente as linhas que tecem o desafio que nos lançamos dentro do Projeto Temático. E de uma forma pessoal, as leituras sobre a Cartografia reverberam muito em meu processo por encontrar inquietações semelhantes ao que o campo da performance já me suscitava. Inquietações regidas exatamente sob os princípios que enunciei no início deste trecho - paradoxais, processuais, intensivos, abertos aos erros e fracassos e coletivos. Foi como olhar com outras lentes assuntos até certo ponto já conhecidos³⁴.

Aceitei essa figura do cartógrafo e segui construindo pontes para as nossas travessias. Estruturando a criação de mundos, constituindo realidades a partir dos

³⁴ Durante minha pesquisa de mestrado, estudei procedimentos relacionados à performance enquanto linguagem artística; tais como a criação pela espacialização e noção de obra em processo (Cohen, 2004; 1997). E, de uma forma geral, podemos dizer que estes procedimentos também são impulsionados por princípios paradoxais, processuais, intensivos, abertos aos erros e fracassos e coletivos.

passeios por territórios existenciais – fossem nos momentos em que estive no *Hotel Medea*, numa leitura ou nesta articulação escrita. Todos os momentos encarados com um conjunto de práticas (Deleuze) agenciados na mesma rede.

A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (Deleuze e Guattari, 1995, p.21) (...) A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção (Passos, Kastrub, Escóssia, 2010, p.11).

Ou, como afirma Suelly Rolnik:

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanche de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos (...) Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem (2011, p.23).

E para dar língua aos afetos foi preciso ver que esses espaços interlaçados são infinitamente potentes. Assumir, então, o paradoxo de um atravessamento espiralado, que se lança a equalizar as vozes que passeiam por esse espaço de Esher³⁵ (Ferracini, 2004) da criação-pesquisa-escrita. Como

³⁵ Há um desenho de Esher muito citado por Renato em suas aulas, onde vemos duas mãos se desenhando mutuamente. No desenho, não se resolve a questão de qual mão está desenhando qual; não há solução para esta pergunta, pois uma mão sempre vai remeter a outra e o que se vê é algo como uma fita de Moebius, onde não há fim nem começo, onde tudo é caminho entre, fazendo com que dentro e fora estejam misturados.

quem cria “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (Rolnik, 2011, p.23).

Habitar esse território de fronteira é adotar o lugar da dúvida e do risco em todas as instâncias, até mesmo e, talvez, antes de tudo, sobre a própria feitura de uma pesquisa em arte³⁶. Declarando um tipo de fazer que tem seu sentido traçado sobretudo no “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (Passos, Kastrup, Escóssia, 2010, p.10).

Segundo Rolnik (2011), o que se espera do cartógrafo é que ele invente seus procedimentos, tendo como regra apenas a prudência que lhe garanta a sustentação desses movimentos que mantêm vivos os territórios. E, claro, não apenas em função da vida do próprio território, mas de tudo que o atravessa a cada instante, visto que ele, cartógrafo, age sempre em função do contexto em que ele se encontra e que a vida e os territórios são realidades que se articulam coletivamente. Sempre devendo, assim, responder aos seus problemas específicos, sempre em composição com os mesmos.

³⁶ Durante os sete anos (três de mestrado e quatro de doutorado) de convivência com os professores e pesquisadores vinculados ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP e ao LUME Teatro, um dos assuntos que mais vi ser debatido foi o campo da pesquisa em arte. Acompanhei o processo de reformulação do Programa de Artes, agora separado em Artes Visuais e Artes da Cena e participei em aulas e corredores de muitos debates sobre como ampliar e potencializar esse nosso território de ação. Por minha formação e interesse pela pedagogia das artes esse assunto físgou minha atenção; e esta reflexão visa também problematizar esse campo.

Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. **O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.** Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias (Rolnik, 2011, p. 65).

É preciso apontar ainda que com essa atitude abre-se mão da busca por uma verdade fixa que valide as experiências e reflexões e que não se age na premissa que estabelece uma clara distinção entre sujeito e objeto da pesquisa. O que se verá são as camadas de composição geradas num imbricamento entre as forças/corpos/territórios envolvidos nos espaços onde a pesquisa se deu.

E, claro, essa proposição acima e as demais adiante também são válidas, ou podem ser lidas, levando-se em conta a relação de encontro entre artistas/participantes dos eventos artísticos realizados. Inclusive, um dos desafios lançados por essa escrita é articular uma reflexão que seja transversal a esses espaços, vistos na maioria das vezes como opostos.

Aos poucos, as medidas das articulações dessa cartografia vão indicar alguns movimentos entre esses territórios (Hotel Medea e Projeto Temático) e o

‘como’ essas decisões foram tomadas e de como fui tomado por elas. Mas, vale destacar que há o objetivo de se criar um corpo de conhecimento com o objeto pesquisado e não sobre esse objeto. Para tanto, opta-se, por exemplo, por diluir o ponto de vista exclusivo do pesquisador, que ao se dizer cartógrafo, deriva criativamente entre as forças de afetação que circulam os eventos numa atitude que é, simultaneamente, passiva e ativa. Sempre apresentando as transições por onde está passando no momento. É necessário se por em passagem para manter vivo os movimentos experimentados.

Assim, a atenção do cartógrafo passa a ser flutuante, aberta; priorizando um olhar de rastreio, deslizante e que estabelece ritmos diferenciados de contato com o risco de se expor (Kastrup, 2010). E é dessa exposição, ou, de como se enfrenta os riscos encontrados, que se determinam as linhas da composição que se cria. Inventa-se a forma de fazer à medida que se faz, incluindo elementos de toda ordem, perfurando a própria existência em desvios. Ativa-se a diluição da presença no campo das experiências.

Ainda segundo Rolnik (2011), cartografar é caminhar; é vagar por uma *geografia dos afetos* compondo territórios existenciais. Os afetos, assim como achamos em Espinosa (2011), são forças invisíveis que nos atravessam e podem aumentar ou diminuir nossa potência de vida. A cada encontro que vivemos, agimos e padecemos sob influência dessas forças e do jogo fluido entre elas se desenha o que cotidianamente chamamos de ‘eu’ ou ‘você’. Potência de vida é o

desejo que ‘eu’ e ‘você’ temos de autogerir nossa existência, de nos mantermos vivos. Desejo, ainda segundo Espinosa, enquanto empenho, artifício, agenciamento. Os territórios existenciais são sempre processuais, temporários; compõem-se e decompõem-se no compasso do ritmo das intensidades dos desejos.

O cartógrafo se desafia a escutar o que pulsa ao redor e se deixar levar. Mas, deixar-se a si mesmo exige sempre um esforço entre as intensidades que nos afetam e toda a organização que insiste em dar forma ao caos. E é dessa *tensão fecunda* (Rolnik, 2011) entre tudo que foge dos planos de organização dos territórios e a representação dos mesmos que a cada micro-instante o motor da criação vai se ativando ou esfriando. Essa tensão paradoxal é o motor do processo de criação, o que gera os seus movimentos. A única regra que o cartógrafo assume é a defesa da vida; por mais que saiba de sua impermanência – daí mais camadas da *tensão fecunda* que geram os movimentos dos desejos.

Todo artista da/em cena vive esta *tensão fecunda*. Sendo mesmo imprescindível compor com tudo o que já foi estabelecido nos ensaios e a fina imensidão do momento presente da ação. Não a toa muito se fala sobre a necessidade de escuta e de abertura que os artistas do corpo devem cultivar. Só assim, no labor do cultivo constante, tal esforço entre as intensidades dos afetos passará a acionar o motor paradoxal da recriação expressiva.

Em *Hotel Medea*, foram muitas as tensões que nos impulsionaram. Por exemplo, criar um evento de caráter performativo e híbrido, mas, ao mesmo tempo, não abrir mão de traçar uma narrativa dramaturgicamente fechada. O mito de Medéia e o desafio da própria madrugada são as linhas mais fortes desta tensão. E ainda, inserir de maneira mais ativa a plateia na dramaturgia das cenas sem ser invasivo ou impositivo demais. E, manter um contato íntimo com cada membro da plateia num evento com seis horas de duração.

Além de tantas relacionadas mais diretamente aos elementos e dinâmicas das cenas, uma das tensões mais evidentes sempre foi criar um coletivo de artistas com pessoas que não moravam na mesma cidade, nem país; e tinham realidades e inclinações artísticas completamente diversas. Toda a diversidade de pessoas se colocava num contato intenso, a cada ano, através das Residências Artísticas do Projeto; formando territórios temporários de troca e criação.

Para a manutenção da potência de nosso convívio criativo, como Rolnik destaca, cada ser de diferença ia surgindo na forma como se conseguia aproveitar os *fatores de a(fe)tivação*, cuidando da força gerada em cada encontro e sustentando essa força. Ou, dizendo com outras palavras, depende sempre do “quanto cada um se deixa roçar pelo mundo; o quanto se abre para os encontros, afetando e se deixando afetar. Pode-se afirmar que a própria natureza do corpo de cada um é dada pelos agenciamentos que faz: *suas práticas afetivas, suas aventuras, seus riscos. Seus amores e suas mortes*” (Rolnik, 2011, p.47). Cada

ser de diferença passa a existir, nesse entendimento, a medida de seu desejo; a medida de sua capacidade de articulação e agenciamento em fluxo dos encontros que experencia. Ou ainda, os processos de subjetivação vão criando seus adensamentos temporários – seres de diferença - na medida absolutamente inexata das afetações geradas pelo espalhamento das forças que os atravessam.

Cartografar é, então, um convite desafiador à possibilidade do perder-se. Perder as certezas como quem perde a si mesmo e põe-se a caminhar, colocando-se à disposição do próprio caminho, para com ele apreender como e por onde se anda.

Os dispositivos escolhidos para a pesquisa, que em si são linhas de forças, detonam o fluxo de composição, abrindo o corpo para a relação não objetiva com os espaços, com o tempo e os outros corpos. Os dispositivos são os procedimentos concretos, a série de práticas e funcionamentos que criam a rede entre os elementos da pesquisa (Kastrup, de Barros, 2010, p.77). Assim, entrega-se aos dispositivos a gerência dos passos e por onde se anda. Mesmo quando há a necessidade de adaptação, ou quando nega-se o dispositivo por alguma razão qualquer, é em relação a ele que se está agindo. O que se cria é uma produção constante do real a partir da possibilidade de rasgá-lo, reinventá-lo, subvertendo os espaços em agenciamentos constantes; ampliando o fluxo entre corpos.

Dessa maneira, os elementos do processo de criação do projeto Hotel Medea serviram de dispositivos para traçar essa cartografia sobre as forças invisíveis que agenciam os desejos coletivos em embate num processo de criação. Ao mesmo tempo, os conceitos relacionados ao campo intensivo das invisibilidades são também dispositivos que serviram para traçar a própria experiência das madrugadas no projeto Hotel Medea. O que tivemos, então, foram dispositivos sempre transitórios, que se retroalimentaram constantemente e colocaram em movimento o processo de invenção de si e de mundos.

Nesse fluxo, buscou-se que nada fosse apriori ao acontecimento em si, pelo caráter inerente de experimentação que caracteriza o que aqui se entende por pesquisa. Não haverá verdades ou deduções definitivas, visto que

A verdade não supõe um método para ser descoberto, mas procedimentos, mecanismos e processos para querê-la. Temos sempre verdades que merecemos, em função dos procedimentos de saber (em especial os procedimentos linguísticos) dos mecanismos de poder, dos processos de subjetivação (DELEUZE, 2004, p. 145).

A verdade, aqui, existe enquanto onda temporária que encontra no seu refluxo a única possibilidade de ainda ser mar. Assim, ela deixa de ser meta a ser alcançada e se transforma no terreno onde se pisa, se dança e se brinca. E a poeira que sobe do atrito dos pés no chão cega os olhos e obriga os corpos a continuarem o movimento em busca de um desequilíbrio possível.

Essa postura se cria junto ao entendimento de que o trabalho de pesquisa é engajamento contínuo e, também, um território de passagem entre quem pesquisa e o que está sendo pesquisado. Quanto aos procedimentos executados também estamos no território dos “entre-espacos”, no qual o vínculo foi e é criado por um comprometimento.

Aceitamos, ainda, o pressuposto que você, leitor, não vai ter acesso à potência dos encontros vivenciados durante a pesquisa – assim, não se está aqui tentando traduzir esses encontros, nem falar sobre eles. Mesmo nos momentos onde o texto assume uma formatação mais narrativa ou de uma descrição, o que se pretende é apontar singularidades, tendo em vista as possibilidades de afetação que elas podem gerar. O desafio que aqui se apresenta continua sendo o mesmo; criar condições para uma disposição e abertura ao momento presente; encarando os desafios de criar outros encontros potentes entre o que aqui se escreve e quem um dia irá ler.

Para isso, busca-se compor uma escrita que entende seu lugar de desaceleração de um processo potente, mas que, por isso mesmo, assume a possibilidade de criar outras fissuras e gerar outras potências. Acredita-se que qualquer tentativa de tradução ou explicação de uma experiência levaria ao esvaziamento dela, pelo fato que essa tentativa, ao se firmar, estaria negando as especificidades complexas das forças envolvidas em cada situação dada.

Podemos sugerir, então, que o que estamos fazendo aqui é o encontro do encontro do encontro. Um jogo de espelhos em composição infinita. Uma rede de agenciamentos de desejos formadores de territórios existenciais, sempre temporários.

Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele. Mas sabemos que o processo de composição de um território existencial requer um cultivo ou um processo construtivo. Tal processo coloca o cartógrafo numa posição de aprendiz, de aprendiz-cartógrafo. Nesse processo de habitação de um território, o aprendiz-cartógrafo se lança numa dedicação aberta e atenta. Diferente de uma pesquisa fechada, o aprendiz cartógrafo inicia sua habitação do território cultivando uma disponibilidade à experiência (Passos, Alvarez, 2010, p.135).

E um território aqui precisa ser visto antes de tudo como um local de passagem (Deleuze e Guatarri, 1997, p. 132) que se forma por sua expressividade e não por sua funcionalidade. “O território não se constitui como um domínio de ações e funções, mas sim como um *ethos*, que é ao mesmo tempo morada e estilo” (Passos, Alvarez, 2010, p.134).

Tal expressividade, todavia, se cria e mantém pelas variações dinâmicas entre suas partes e pelo alcance e abertura aos afetos de que elas são capazes. “Há território a partir do momento em os componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais e

se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (Deleuze e Guatarri, 1997, p. 121).

] *Voltemos à imagem que abre este Ato I por um momento* [

Nela, estamos na cena de preparação do casamento entre Medéia (no centro de costas nuas) e Jasão (no fundo da imagem, no foco de luz amarela); ainda no primeiro ato da trilogia, o Mercado da Zero Hora. Esta preparação envolve banhos, pinturas corporais e trocas de roupas; ações realizadas pela plateia graças a sutil condução que nós, atores, realizamos. Como já disse, havia uma canção que sustentava a atmosfera necessária para que o tempo do rito se instaurasse. Além da canção e das ações de preparação dos noivos, artistas e plateia executam uma dança; em roda³⁷. Sobre este momento, uma vez escrevi:

Nota sobre momento preparação casamento: Hoje a cena foi toda fora de tempo, truncada. O coro das Aragonautas e nós da Clãn cada um num ritmo diferente; fora do tom que foi combinado e ensaiado. Enquanto lavamos e enfeitamos os noivos, um dos nossos desafios é exatamente criar e manter a vibração e o ritmo da canção, que começa entre as Aragonautas, Clãn, Aguilus e Capitão e deve ir ecoando e se espalhando entre a plateia a medida que a cena acontece. Hoje isso simplesmente não aconteceu. Jade insistiu pra gente reforçar a atenção e sensibilidade para primeiro estabelecer o ritmo enquanto a plateia se divide e forma os círculos. Falou ainda para a

³⁷ Tanto a canção quanto o passo de dança executados foram apropriados através do treinamento realizado por Urias de Oliveira, a partir das danças sagradas e manifestações populares do Maranhão.

gente cantar de forma natural, como numa canção de trabalho. Simples, o mais simples e honesto possível.

Talvez, não seja muito arriscar dizer que, apesar de algumas tentativas fracassadas, muitas vezes nós conseguimos criar um território coletivo estabelecido através da canção da cena; quando o ritmo se expressava em harmonia e a atmosfera se transformava. Nestes instantes, por vezes breves momentos, era perceptível que o nível de engajamento da plateia ganhava mais intensidade e fluidez; quase como se eles soubessem o que precisava ser feito mesmo antes de qualquer indício dos artistas.

] Agora é um bom momento para reler o verbete do Ritornelo [

Em palestra realizada na VII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisadores de Artes Cênicas ABRACE; em 27 de outubro de 2013, na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, o filósofo José Gil (2013) afirmou que todo processo de criação surge de uma pulsão que nos leva ao desejo da expressão, nos colocando em fluxo. Essa pulsão seria como uma força de tração na qual se gera um campo de experimentação corpo-mundo. Experimentar é sobretudo, segundo Gil, provocar o acaso; é lançar-se a uma procura deliberada de acasos. Complemento dizendo que exatamente quando o acaso se expressa somos impulsionados a usar das experiências anteriores atualizadas no instante presente como força de potência da ação que precisa ser executada. Quando algo

foge do suposto controle do agente, esse se vê impelido a recriar sua presença em ato; usando o acaso para os fins preestabelecidos para aquela determinada ação, sem, contudo, perder os fios de contato com o acaso apresentado. O desafio seria e sempre será saber compor com toda a sorte de acasos que estamos sujeitos quando nos deparamos com a necessidade de manter um território potente e coletivo de criação; ainda mais, quando esse território se dá entre corpos vivos em ação.

Um território, ainda a partir das reflexões de Gil³⁸, se forma a partir do caos, pelo agenciamento dos desejos expressos através das forças que o compõem. Essas forças são frutos das relações intensivas entre as partes do território. Assim como cada corpo é feito de outros corpos menores (Espinosa), um território também é aquilo que se organiza entre partes menores que ele; e que no seu encontro, enlace, geram algo que não é apenas a soma das partes; mas que traz suas singularidades e diferenças. Esse processo de formação de um território pelo seu agenciamento, contudo, gera, em suas dinâmicas relacionais, atritos e buracos suficientes para fissurar o próprio território, obrigando-o a um constante reajuste para continuar existindo.

³⁸ José Gil tem em Deleuze e Espinosa grandes agenciadores de suas reflexões apresentadas em sua palestra acima citada. O conteúdo apresentado por Gil na referida fala foi muito similar ao que ele apresentou em outra palestra realizada em 2011, na Universidade de Évora, numa mesa na qual Renato Ferracini estava presente. Renato trouxe para o grupo do Projeto Temático um vídeo da palestra de Gil que foi transcrito e publicado na Revista do Lume, disponível no link: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/116>. Esse conteúdo foi determinante para traçar os contornos desta cartografia que em muito se apoia em linhas do pensamento desses três filósofos.

Como disse José Gil, “o desejo sai como que num salto do caos, levando consigo, todavia, linhas do caos com ele para o novo território que habita”. Então, quando essas linhas de caos trazidas pelo desejo começam a se expressar dentro do território, ele é posto num movimento ainda mais intenso, sendo invadido por uma zona maior de caos que obriga as suas partes a experimentarem outras maneiras de se agenciarem. A depender da tensão entre a potência dessas experimentações e a potência das linhas de caos que se instalam, um novo território vai se adensando e reorganizando suas linhas de composição mais duras ou visíveis; suas linhas molares e moleculares. Por mais que aqui estas dinâmicas estejam escritas de forma subsequente, elas ocorrem simultaneamente na formação de qualquer território e é esse aspecto que gera a complexidade instável e delicada inerente a sua configuração.

Espirais de enlaces e fissuras em constantes agenciamentos dos desejos; é disso que surgem os territórios. E sempre mais uma vez o território vai precisar se reorganizar para manter-se enquanto tal; mesmo que para isso ocorrer, ele precise não ser mais o mesmo que foi. Só há vida no território enquanto ele for capaz de deixar em jogo sua capacidade de diferenciar-se de si mesmo, mantendo em movimento as forças que agenciam os desejos envolvidos em sua constituição. Ou seja, se novos desejos se agenciam, mantêm o território vivo, mesmo que diferente. Por outro lado, ignorar as linhas de fuga – os problemas, os buracos, os atritos, os acasos – pode levar o território a um

engessamento/cristalização que determinará seu fim. Por que? Porque os espelhamentos de força entre os desejos envolvidos não terá mais a força, a potência de expressão que surge exatamente do encontro entre todas as linhas que compõem o território e não apenas algumas delas. Pretender que algumas dessas linhas não existem, não fará elas deixarem de exercer sua força, pelo contrário, através da sua negação, elas acham mais espaço por onde escorrer e se espalhar pelo território, chegando um ponto onde não será mais possível não nota-las e de receber a ação vinda delas.

Uma ação cênica pode ser encarada como um território, assim como um corpo, uma pesquisa ou uma escrita. E um território está sempre agenciado entre forças paradoxais.

Deitar, começar a espreguiçar, bem lento e grande. Lento, grande e suave. Começar a usar apoios e variar níveis; indo para o médio e depois o alto. Continua sempre espreguiçando grande, lento e suave. Quando todos já estão no plano alto, começar a dinamizar pelo espaço. Cada vez mais dinâmico e rápido pelo espaço; mais; mais; mais; mais 30'; mais 30', mais um pouco; agora sim mais 30'. Pausa segura. Cresce internamente, continua o trabalho pelo espaço so dentro do corpo. Na palma volta em 100%; volta! Mais, mais, mais. Pausa. Segura, respira, cresce dentro. Para, volta pro chão e vamos reiniciar o trabalho. O que está diferente? Como é reiniciar? O que muda no seu corpo. Reiniciar todo o espreguiçar lento, grande e suave no chão. Aos poucos planos; dinâmica pelo espaço; mais, mais, mais. Pausa. Volta; usa mais o outro, responde ao que ele esta fazendo, mesmo sem ver ou se estar perto. Deixa o outro te afetar. O entre lugar. Aos poucos vai 'desenrolando' o trabalho; vai guardando aos poucos, colocando apenas dentro do corpo como se estivesse finalizando, mas não

finaliza, mantém só um pouco, apenas um fio trabalho. Percebe o que acontece nesse estado? Que estado é esse? Que não tem a intensidade dinâmica do trabalho, mas também não é o relaxamento total cotidiano? Joga com esse estado pelo espaço, anda com ele; observa os outros. Agora volta ao trabalho, religa tudo; por onde você faz isso? Qual o caminhos? Mais, mais, mais... Aos poucos volta a largar, deixar sair e guarda dentro. Mas mantém um fio ainda mais fino³⁹.

Adentrar numa proposição como esta descrita acima, foi como permitir que as linhas caos, como afirma Gil (2013) invadissem as certezas do que seria meu corpo no cotidiano e em ação performativa. Como quem deseja cavar e alargar esse território paradoxal do 'entre'; gerando uma intensificação no fluxo de tração entre os corpos, o tempo e o espaço. Habitando o tal fio ainda mais fino sugerido por Ferracini, onde o cotidiano enlaça a expressão e sutilmente transforma a atmosfera.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos (...) A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em* estado. Aqui, o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil – à profundidade

³⁹ Transcrição dos comando de Renato Ferracini, durante a oficina Corpo como Fronteira, realizada para os integrantes do Projeto Temático.

contrapõe-se densidade planar, à solidez contrapõe-se vibratibilidade, à dicotomia dentro/fora contrapõe-se o entrelaçamento dentro-fora (Fabião, 2010, p.322).

Algo que a prática no campo da performance estimula e desafia constantemente com altas doses de risco e instabilidade. Potencializando o atrito e a resistência no agenciamento para aumentar a vibração das ações executadas (Fabião, 2013), mesmo que muito sutis, minúsculas, cotidianas ou internalizadas.

A estrutura das ações de Hotel Medea oferecia aos seus artistas uma gama variada de oportunidades de exercitar este território de fluxo/fronteira/atrito com diferentes graus de projeção das ações. Tanto pela proximidade constante entre artista-plateia, quanto pela variedade de relações estabelecidas – em alguns momentos se performa junto com grandes grupos e em outros numa relação um-a-um. Ou ainda, porque as cenas tinham características de linguagens distintas e hibridizadas, algumas ritualizadas⁴⁰, outras bem cotidianas⁴¹, ou como instalações⁴², ou ainda detalhadamente coreografadas e desenhadas⁴³. Exigindo, assim, dos atores/performers uma atitude versátil e atenta para as nuances. Por exemplo, no primeiro momento de Hotel Medea, à meia noite, criado como um grande mercado, oito artistas têm uma espécie de tenda onde desenvolvem suas

⁴⁰ Imagens em: <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67763158325/residencia-artistica-hotel-medea-01-de-julho-a-24>

⁴¹ Imagens em: <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67769144181/residencia-artistica-hotel-medea-01-de-julho-a-24>

⁴² Imagens em: <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67799541529/residencia-artistica-hotel-medea-01-de-julho-a-24>

⁴³ <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67761812075/residencia-artistica-hotel-medea-01-de-julho-a-24>

ações a partir do fluxo de entrada e saída dos participantes – que são estimulados a transitar livremente entre as tendas⁴⁴.



Cada artista tem uma estrutura a seguir a partir dos materiais dramatúrgicos previamente desenvolvidos durante o processo de ensaios que envolvem: algum questionamento filosófico a ser lançado para os participantes, abrindo espaço para que eles possam se colocar; uma pequena fábula relacionada ao mito de Medéia; citações aleatórias à chegada de um ‘Salvador’ (criando pistas sobre a invasão de Jasão); a venda de algum produto escolhido pelo artista e que tenha relação com a questão filosófica e, ainda, a venda, como contrabando, de pedaços do *Golden Fleece* (Tosão de Ouro – motivo pelo qual Jasão invade a terra de Medéia e que traz em sua simbologia a força de um poder indestrutível). Todo esse material

⁴⁴ Veja mais imagens das tendas em: <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67616665590/residencia-artistica-hotel-medea-04-de-maio-a-26>

previamente estruturado está apoiado em ações, posturas e estados específicos, contudo, sempre em jogo com as interações criadas em fluxo com cada participante em específico.

A partir das práticas anteriores no campo da performance e também por conta das leituras realizadas, passei a trabalhar esse material pré-organizado como uma série de dispositivos organizados num Programa (Fabião, 2009), ou roteiro de tarefas - que era preciso colocar em relação com os acasos dos momentos compartilhados ao vivo, gerando uma atmosfera coletiva de jogo, criando sempre a partir do que acontece a cada segundo, cada olhar, respiração, cada pequeno toque, sorriso ou recusa.

As tendas do Mercado da Zero Hora são espaços circulares e que permitem que os participantes saiam e entrem por qualquer um dos lados. Elas são também móveis, pois estão presas ao corpo do artista por um colete.

As tendas foram inspiradas no Chapéu do Caboclo de Fitas, um personagem do Boi do Maranhão, manifestação que serviu como linha de força de criação da primeira parte da trilogia de Hotel Medea, o Mercado da Zero Hora. A versão final, usada ainda hoje, é feita com uma antena parabólica, presa pelo centro numa estrutura-colete que fica encaixada nos ombros dos artistas. A borda externa da parabólica é cercada por fitas coloridas de cetim, que criam um certo isolamento da área interna, mas permitem o fluxo de passagem.

Essa dinâmica de circulação de energia, mantém em alerta a tridimensionalidade dos corpos dos artistas, que precisam sempre inserir quem entra por qualquer um dos lados na ação que se desenvolve, ao mesmo tempo que se utiliza de cada entrada e saída para gerar micro variações na estrutura e manter o fluxo da cena em transformação.

Sempre foi destacado pelos diretores de Hotel Medea que tão relevante quanto a estrutura pré-desenvolvida era a dinâmica do próprio acontecimento, a potência fluida do aqui e agora. E que a força da cena estaria justamente na tensão criada entre essas camadas do evento – ou seja, em como cada artista iria agenciar a partir dessa tensão os territórios que processualmente iriam se criando e se desmanchando a cada encontro, criando, assim, a cena como um grande território – paradoxal, fluido e agenciado. Ou seja, o desafio era como o material pré estabelecido deveria se colocar em função do jogo atualizado coletivamente a cada instante. E mais, algo sempre enfatizado era a necessidade de estabelecer outra atmosfera, mais intimista, dentro do espaço da tenda; contrapondo a energia externa que circulava de maneira mais dispersa e festiva.

Particularmente, sempre busquei esgarçar os instantes dos impasses e interrupções para estabelecer a intimidade desejada e abordar as questões selecionadas em meu programa: meu objeto à venda era um espelho mágico que mostrava a verdade, desde que, quem o olhasse estivesse pronto para vê-la. Chamava esse espelho de máscara estranha, numa associação ao meu

dispositivo filosófico que era: qual a coisa mais estranha que você já fez na sua vida?⁴⁵

Grande parte do trabalho de preparação desse momento do evento se deu através de experiências (exercícios, jogos e intervenções em espaços públicos) que visavam abrir o corpo dos artistas para esse estado de jogo no qual ele articula, na instabilidade dos encontros, materiais de diversas fontes e naturezas.

Pensando no aspecto cartográfico da pesquisa, comecei a estabelecer pontes entre essa situação descrita acima e esse momento de escrita. Por mais que os materiais sejam diversos, temos dinâmicas de composição que se estabelecem sob os mesmos princípios: estamos em ambas situações envolvidos num jogo de espelhamento entre forças visíveis e invisíveis; e é da tensão entre tais forças e da maneira como o corpo-artista-pesquisador/cartógrafo as articula que nascerá e se manterá a potência dos movimentos de expansão do território criado.

Então, voltamos a dilema inicial: como tornar efetivamente a ação de escrever mais performativa, cartográfica?

⁴⁵ O aspecto de estranhamento inerente aos acontecimentos artísticos foi uma das linhas de minha pesquisa de Mestrado, que estava se iniciando no período de criação dessa cena do Mercado da Zero Hora. De uma forma bem consciente, comecei a misturar os conteúdos e inquietações de ambos projetos numa busca por agenciar os territórios envolvidos. Tanto o Projeto Hotel Medea absorveu elementos da pesquisa de mestrado (as máscaras estranhas, por exemplo, acabaram se transformando num objeto de cena, além de gerar ações paralelas vinculadas ao projeto. Veja imagens em: <http://flaviorabelo.com/You-are-not-Medea>) quanto minha pesquisa acadêmica recebeu forte influência do processo de criação. Tanto que Hotel Medea se transformou no campo de pesquisa prático desse Doutorado.

Nos encontros de grupo do Projeto Temático muito se falava sobre o desafio de não escrever “sobre” nossos “objetos de pesquisa”; mas sim, a partir deles recriar experiências e, assim, possibilitar que a leitura abrisse também experiências para nossos leitores. Uma aposta na quebra da hierarquia de um saber exclusivamente racional, interessado em explorar uma apreensão também pelo sensível através de um envolvimento maior do corpo – no sentido espinosano do termo.

Essa postura fazia circular um desejo de que nossa escrita fosse uma criação; por mais que não houvesse clareza do como isso iria se dar. O ponto talvez fosse abrir a escrita para um alto teor performativo, ou seja, nos colocando também nesse momento sobre os mesmos princípios que nos colocamos quando estamos atuando como artistas – criando zonas de experimentação vivenciadas com intensidade e risco. Ampliando os enlaces com o caos através de experimentações; a possibilidade das dúvidas e dos encontros que potencialmente constroem uma sensação coletiva.

O que me ocorreu é que seria necessário envolver o ato da escrita numa série de ações performativas onde ele – o ato de escrever - não fosse necessariamente um fim em si, mas parte de um processo que gerasse uma experiência para quem estivesse escrevendo.

Este pensamento se adensou após a fala da pesquisadora Eleonora Fabião no II Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, organizado pela equipe do Projeto Temático, em fevereiro de 2013, na Unicamp. O tema da mesa foi “Condução de trabalho (pedagogias, treinamento, processo criativos)” e a fala de Fabião teve o seguinte título: “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”⁴⁶. Frases como “performance gera performance” e as reflexões sobre como os programas performativos podem ser trocados e escritos coletivamente ficaram ecoando por tempo. Comecei escrevendo a proposta que me ocorreu já como um Programa que enviei por email ao grupo:

Queridos temáticos;

hoje eu estava na preparação para o encontro de segunda e achei este texto da Elenora que envio em anexo⁴⁷ por considerar que vale a leitura. Destaco já aqui um trecho onde ela fala diretamente do programa performativo:

Chamo as ações performativas programas pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação **metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada à cabo**, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem

⁴⁶ Publicado na Revista do LUME, acesse no link:

<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

⁴⁷ O texto que envei foi o artigo escrito por Eleonora Fabião e publicado na Revista Sala Preta: Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.

suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio (Fabião, 2009).

Para retomar de forma mais clara a proposta, ou, para já entrar nos termos, o nosso Programa de Escrita é:

Programa de escrita Memória(s) e pequenas percepções: cada artista/pesquisador irá criar um programa de escrita específico para os outros integrantes do projeto; levando em conta as necessidades atuais de cada pesquisa. Esta escrita será realizada no encontro coletivo do grupo, sobre condições a serem especificadas apenas no momento.

Participantes: Alice Possani, Ana Caldas, Ana Clara, Flávio Rabelo, Melissa Lopes, Patrícia Leonardelli e Renato Ferracini.

No encontro, realizado na sede do Lume Teatro, cada um dos participantes falou por 3 minutos sobre seus DDI⁴⁸, depois todos os outros tiveram cinco minutos para criar um Programa de Escrita para aquela pessoa, em resposta ao que tinha escutado.

No final da sessão, todos me enviaram os programas escritos por email; organizei num arquivo sem os nomes de quem escreveu ou para quem era destinado. E da lista geral de 66 Programas criados, sugeri que cada participante escolhesse três que iria executar.

⁴⁸ Os “DDI” são as Dificuldades, Decepções e Incapacidades referentes às pesquisas do Projeto Temático. Eles surgiram como provocação do Ferracini para seus orientandos durante o processo de criação da nossa apresentação no II Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas.

Quase todos os trechos desta Cartografia do Invisível foram escritos e/ou editados a partir dos Programas 6, 15 e 30.

Programa 6 - Adentrar a madrugada com a escrita - o mesmo exato tempo do espetáculo Hotel Medea. terminar servindo o café da manhã para Deleuze, Gil, a galera toda. literalmente preparar e servir café a eles todos. Conversar. Filmar. Pensar e bolar o formato da escrita a partir da estrutura dramática do espetáculo.

Programa 15 - passar um período de quatro horas da seguinte maneira: 1 hora escrevendo. 15 minutos de pausa. Mais uma hora escrevendo. 30 min pausa. 1h 15 escrevendo.

Programa 30 - Listar 7 coisas que você quer falar sobre o processo de criação. Listar todos os conceitos que você quer colocar na tese. Pegar uma cartolina grande, lápis coloridos, e desenhar o que seria um organograma da sua tese, que inclua todos os itens das duas listas.

] Lembrando que todos os Programas criados podem ser lidos no anexo 3. Caso algum deles gere algum impulso criativo, sugiro que ele seja posto em prática [

Ainda motivado pela inquietação da escrita e por criar mais zonas de contato entre as práticas e os conteúdos propus uma segunda sessão coletiva com a equipe do Projeto Temático para a realização de uma Cartografia Afetiva através do Programa Mapa-Corpo. Os procedimentos do Programa Mapa-Corpo foram desenvolvidos dentro da Oficina “Labirinto Urbano, estratégias para se perder”, do Cambar Coletivo. Realizado na primeira sessão da oficina, o Mapa-Corpo tem o objetivo de abrir a problematização entre os participantes e os espaços públicos das cidades onde eles já moraram.

O **“Labirinto Urbano - estratégias para se perder”** é um projeto laboratorial formado por artistas com interesse por artes híbridas, atuando principalmente no campo das artes cênicas. O projeto é voltado para a autonomia dos artistas, focando em diálogos multidisciplinares e na criação de eventos que exploram, por intervenções e debates, o papel do artista no panorama sócio-político atual e da plateia como parte e agente modificador do evento performático-teatral. Durante os encontros, os artistas proponentes utilizam uma abordagem poética em suas conduções dos jogos, exercícios e derivas, relacionando metáforas entre os corpos dos artistas participantes e os territórios da cidade. Desenvolvendo a formatação de modelos de criação de cenas/performances/intervenções a partir das experiências de interação com os territórios públicos e seus habitantes. Nessa abordagem, que permeia todo nosso Labirinto, busca-se potencializar a exploração sutil da percepção da realidade que nos cerca. Com isso, pretende-se abrir os olhares para uma relação diversificada de ocupação desses territórios públicos ao mesmo tempo que se pesquisa caminhos para ampliar a presença cênica dos participantes. As ações do projeto visam ainda revelar as áreas mais “periféricas” e menos “visitadas”, provocando os participantes a explorar as ‘menores ruelas e esquinas mais escondidas e esquecidas’, tanto de seus corpos quanto dos espaços públicos de suas cidades. Infiltrando os ecos das provocações artísticas,

amplificadas através do espaço urbano. O próprio corpo como caminho para materializar os encontros com os espaços e *vice versa*, o caminho como o corpo por onde os encontros se dão. Esses corpos-cidades são abordados para além de suas fisiologias, trabalhando as camadas e as materialidades possíveis. Um lugar entre cidade e corpo real, cidade e corpo lembrada(o), cidade e corpo ideal e cidade e corpo inventada(o). Acreditamos que o ‘se perder’ subverte a ordem prioritária das relações de poder; possibilitando rasgar o cotidiano com pequenos momentos de poesia. Se perder é olhar sem a pressa dos compromissos cotidianos, das tarefas objetivantes que nos definem. Assim, se perder passa a ser a possibilidade de se recriar constantemente. Apostamos num se perder como ação que traria de volta esta possibilidade lúdica de reencontrar o tempo, os espaços, os outros e a nós mesmos. Assim, o “se perder” diz sobre as formas e os conteúdos; ou seja, faz parte de nossa metodologia de criação da oficina e é também nosso eixo de pesquisa conceitual, sendo assim um dos assuntos sobre o qual iremos refletir e debater durante o processo de encontros. O objetivo é oferecer algo que consideramos precioso e que percebemos que hoje já não é mais comum em nosso comportamento cotidiano: a própria sensação e aventura de explorar a cidade⁴⁹.

Muitos procedimentos da oficina ao longo sua realização são desdobramentos/recriações do Mapa-Corpo. Com intuito de disparar o fluxo de criação dos participantes durante a sessão do Mapa-Corpo algumas provocações são lançadas: Em que lugares você já viveu? Qual lugar mais perigoso que você já passou? Qual é o lugar favorito da sua cidade? Quantas cidades habitam o seu corpo? Onde você estava quando você chorou pela última vez? Quantos anos você tinha quando se perdeu pela última vez? Onde estava quando se perdeu pela primeira vez? Qual foi a última vez que você precisou de um mapa? Qual o

⁴⁹ Texto escrito pelos artistas do Cambar para o site e portfólio do Coletivo.

local de sua despedida mais difícil? Que espaço te deu mais alegria na vida? Pense na esquina mais secreta de sua vida. Em uma palavra - Como é estar perdido? Uma imagem, um cheiro, uma sensação relacionada ao estar perdido.

Eu quero me encontrar na rua. E me friccionar com o o outro, me referenciar com o outro. Quero me identificar ou me opor ao outro. Quero revelar minhas estruturas e estruturas da cidade, do meu funcionamento e do funcionamento da cidade. Na tentativa de tornar mais orgânico este funcionamento corpo-cidade. É político? Eu fazendo política? É a busca de entendimento de uma dinâmica estabelecida diariamente para meu corpo e as afetações provocadas. Onde sou restringido? Onde sou calado ? Onde sou pleno? Onde tenho medo? Por que sinto isto? De que são feitas essas construções?⁵⁰

Vivenciei a elaboração e desenvolvimento do Labirinto Urbano enquanto estava na fase final da pesquisa de doutorado e num certo sentido posso afirmar que principalmente as oficinas realizadas em 2012 e 2013 ecoaram intensamente os conteúdos estudados na pesquisa acadêmica. E ainda, num certo momento em 2013, tudo o que acontecera em Hotel Medea começava a se distanciar, a parecer parte de um passado. E o presente estava muito mais interessante. Tive que me atentar, contudo, que tal passado trazia ecos fortes no presente, um passado que ainda estava passando, que insistia em se atualizar. Memórias recriadas, virtuais em ebulição. Percebi mais este paradoxo que se apresentava na pesquisa e novamente me entreguei; entre o passado ainda presente das experiências de

⁵⁰ Depoimento do artista Roberto Rezende sobre suas motivações como criador de Labirinto Urbano.

Hotel Medea e o presente com planos futuros do Cambar Coletivo. Foi inevitável não arriscar mais essa sobreposição expressiva.

] Por favor, releia as duas últimas citações sobre o Projeto Labirinto Urbano, mas substitua o contexto da relação com a cidade e os espaços públicos pela relação com a pesquisa acadêmica [

A sensação que tive foi de estar caminhando por um espiral, passando pelos mesmos territórios por acessos diferentes; visitando os conteúdos em procedimentos práticos, ou ainda, reelaborando conceitos e práticas a partir de um intenso contato entre ambos. Foi no meio de tais pensamentos e sensações que propuz ao grupo do Projeto Temático o seguinte Programa:

Programa Mapa Corpo/Pesquisas Projeto Temático:

Materiais: uma folha de papel 40 quilos por pessoa. Cola em bastão. Lápis coloridos.

- 1 – Encontrar uma área onde possa ficar sozinho e em silêncio.
- 2 - Dispor os materiais no chão ao redor da folha de papel.
- 3 – Observar a folha ainda em branco por um tempo. Mergulhar no branco da folha.

4 – Colocar-se em cima da folha em alguma posição que lhe possibilite desenhar a área do seu corpo que toca a folha de papel.

5 – Com algum dos lápis delimitar esta área de contato entre seu corpo e a folha de papel.

6 – Repetir procedimento 3, 4 e 5 até no máximo três vezes, criando na folha uma espécie de mapa com as partes do corpo desenhadas.

7 – Observar o desenho do mapa por um tempo, derivando o foco de seu olhar pelas possíveis rotas entre as áreas do mapa; vagando entre as linhas e os espaços vazios.

8 – Enquanto seu olhar deriva pensar: quando foi a primeira vez que ouvi falar do Projeto Temático?

9 – Escolher no mapa um local e imprima nele esta sua primeira memória do Projeto, podendo usar os lápis para escrever ou desenhar.

10 – Permitir sua memória e imaginação derivarem entre este primeiro momento de contato com o Projeto e o momento atual, presente.

11 – Para cada memória - de situação, pessoa ou sensação - que surgir imprimir um novo detalhe no mapa (com desenhos e/ou palavras).

12 – Repetir o procedimento 10 e 11 por um tempo, preenchendo seu mapa a partir da atualização de suas memórias.

13 – Quando considerar que seu mapa está finalizado fazer um intervalo de 5 minutos.

14 – Voltar a observar o mapa, novamente derivando o olhar entre as linhas e os espaços vazios.

15 – Escolher algum local do seu mapa para ser a porta de entrada, o início – que não precisar ser necessariamente nem na ordem cronológica dos fatos nem do desenho executado.

16 – Escolher dentro do Mapa um local onde estaria o seu ‘tesouro’.

17 – Criar rotas imaginárias entre a porta de entrada do Mapa e o local do tesouro.

18 – Depois de um tempo, um a um inicia uma deriva narrativa em voz alta pelo seu mapa; passando por todos os cantos criados, contando em tempo presente tudo o que está inscrito nele. Trazendo o Mapa novamente para o corpo através de sua voz/narração; recriando ele em outras materialidades.



A imagem acima foi encontrada na página Deleuze da Depressão⁵¹, do Facebook, e, através de sua ironia, acaba por sugerir algo sobre a metodologia cartográfica que gostaria de reforçar para finalizar esta sessão: cartografar pressupõe um não saber; um caminhar quase que às cegas no qual se valoriza o passo em relação ao destino. Não que as metas sejam rejeitadas, mas por estarem sempre em jogo com aqui e agora, o processo se valoriza e impulsiona as decisões sempre em direção a outras dúvidas. Assim, enquanto procedimento de pesquisa, a cartografia nos empurra constantemente na direção de paisagens desconhecidas.

] Antes de ir adiante, sugiro que releia a citação inicial de Manoel de Barros [

⁵¹ A página foi retirada da rede.



Na grande maioria das vezes, ao término de Hotel Medea, por volta das 6hs da manhã, me percebo mais disposto do que quando comecei. Esta percepção se evidenciava principalmente quando já estávamos do meio para o final das temporadas, pois, ao iniciar as atividades de preparação, às 20hs, sentia uma grande baixa energia, corpo e mente desgastados e dispersos, cansados mesmo. Então, era preciso ir acordando, aos poucos, os níveis de intensidade e circulação de energia na relação entre as partes do corpo. Isso geralmente ocorria durante a arrumação dos espaços cênicos e na sessão coletiva de aquecimento; mas houve

noites em que no início do evento, às 00hs, tudo o que o corpo pedia era uma cama e uma boa noite de sono.

Mas aí, começamos a girar dentro de nossas tendas do Mercado da Zero Hora, a música começa, as pessoas vão entrando, o jogo vai ganhando espaço através dos encontros e, aos poucos, meu corpo já não era mais apenas meu. Ele ia se misturando a cada ação realizada, a cada olhar e respiração. E, por entre às trocas, ele, corpo, se reorganizava numa composição

Durante as seis horas da trilogia de *Hotel Medea*, esse fluxo de energia passa por variações consideráveis, e, por vezes, o sono e o cansaço voltam a se expressar. Inclusive, porque a estrutura da dramaturgia joga também com esses elementos; em alguns momentos agindo no intuito de colocar os participantes (artistas e plateia) numa zona intermediária entre a vigília para manter-se acordado e a possibilidade real de se entregar e dormir⁵².

Geralmente, logo após ao término do evento tínhamos ainda encontro com toda a equipe para ajustar a partir da experiência da madrugada ‘vencida’, o que deveria ser alterado para ocorrer de forma mais satisfatória na próxima ‘batalha’. Esses encontros eram momentos que demandavam um grande foco de atenção;

⁵² No segundo Ato de *Hotel Medea*, chamado *Dryland*, a plateia é posta em pijamas, colocada em camas beliches, onde são cuidados por uma ama como se fossem os filhos de Medéia e Jasão. Recebem chocolate quente, escutam canções e histórias de ninar enquanto seus pais vivem o ápice da crise da relação que resulta da descoberta do adultério de Jasão por Medéia. A atmosfera convida ao sono e joga com os níveis de percepção e apreensão da plateia. Veja imagens em: <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67771130061/residencia-artistica-hotel-medea-01-de-julho-a-24>.

pois tínhamos seis horas de acontecimentos para serem debatidos e replanejados; num grupo com mais de quinze pessoas; cada uma com uma jornada diferenciada, que merecia ser considerada.

O que foi surpreendente de ver/sentir/perceber muitas vezes, é que após essa sessão de notas, lá pelas 7:30hs/8hs, por mais que houvesse uma atmosfera de desgaste, que os humores estivessem alterados, era mesmo visível que havia muita vibração no ar. Os artistas envolvidos ainda demoram a se dispersar, sempre surgiam propostas de sair direto para comer algo, ou fazer algum passeio. Ter sono e querer ir para casa dormir, às vezes, parecia fora de questão. Mesmo antes, durante o momento do café da manhã que finaliza o evento, eram perceptíveis também alterações nos participantes da plateia – muitos eufóricos e extremamente comunicativos e outros atônitos, mais introspectivos; mas todos, de alguma forma vibrantes, em estado alterado de relação.

Foi a partir do desafio de constituição dessa paisagem intensiva, de suas dinâmicas de agenciamento através dos afetos, que *Hotel Medea* se sustentou ao longo dos anos.

Quando atualizo estas memórias; ainda por entre os ecos de tais experiências, compreendo que o que se vivia durante a madrugada, com todos os contornos e nuances que a dramaturgia do evento proporcionava, gerava um fluxo de passagem tão intenso de energia entre os corpos que eles se renovavam. Até

mesmo pelo próprio desgaste demandado pela duração e hora do evento, com sua variação extrema de níveis de contato e intimidade, e o desafio de criar algo coletivamente, com um grande nível de participação da plateia. Todos esses desafios estruturados sob condições muito específicas e amplamente experimentados, debatidos, abriam canais para que as dinâmicas dessas passagens intensivas conseguissem, de certa forma, ampliar nossa potência de existir; expandido os limites de nossa resistência com o atrito com mundo e revigorando nossa energia. Encontros Alegres, diria Espinosa. As ações, por terem sido tão intensas, ficavam ecoando no tempo e se mantinham entre os corpos. Escrever isso me trouxe a lembrança de outros escritos, articulados após a primeira participação numa das oficinas noturnas de *Hotel Medea*, realizada no LUME, em setembro de 2007:

Às 4:30 ganhamos um pequeno espaço para os corpos encontrarem o chão e se renderem à força desse contato. Eles, que tinham sido puxados para seus limites, agora estendidos, desacelerados, rendidos, entregues. Um quase cochilo. Uma deriva entre estar acordado e dormindo de fato; pássaros começando a cantar, (fora ou dentro?) um entre lugar de descanso; um respiro alongado depois de instantes acentuados de falta de ar. Uma pausa capaz ao mesmo tempo de acentuar um certo vazio trazido pelo frescor do dia que está por nascer e abrir espaço para que tudo que foi vivido pela madrugada se acente; volte a circular; com outras cores e tamanhos, a partir do chão, de baixo dele, ainda mais abaixo, bem lá depois do fundo de todas as maiores raízes, como num espiral cheio de vestígios de um futuro desfrutado na beira de abismos. Aos poucos, levantar novamente, voltar a caminhar pelo espaço, entre as pessoas e suas sombras. Que dia hoje? Ontem ou amanhã? Novos paradoxos invadem meus poros empurrados pelo vento frio que gela minha nuca e a ponta de meus dedos.

Já nessa primeira madrugada de trabalho, por conta deste pequeno momento no chão, um entendimento se esboçou: assumir o desgaste, se render a ele respirando suas condições, pode abrir um novo fluxo de energia capaz de expandir nossa conexão com o entorno. E através desta relação intensiva revigorar nossa capacidade de ação. Ao longo dos anos de *Hotel Medea* pude inúmeras vezes por à prova esta suposição; atualizando a passagem por este território onde os limites se expandem. Esta memória imagem do meu corpo entregue no chão se revigorando me acompanhou por toda jornada de participação no Projeto.

A cada nova situação limite, onde o desgaste parecia extremo, quando eu conseguia acessar, mesmo que apenas internamente, tal estado de entrega ao próprio desgaste – ao invés de lutar me debatendo contra ele, algo se transformava. Fui percebendo que a porta de entrada para esta zona de passagem era uma alteração na forma como se dava minha respiração e, ao mesmo tempo, como estava aberto aos outros e aos detalhes do espaço enquanto realizava minhas ações.

Lembro também que no final da temporada 2010 em Londres, os diretores de *Hotel Medea*, Jorge Lopes Ramos e Persis-Jade Maravala fizeram uma série de entrevistas com os artistas envolvidos no projeto complementando o material gravado dos treinamentos, ensaios e apresentações. Jorge fez uma rodada específica, levando os atores para conversar em pequenos grupos sobre a seguinte questão: qual o ator necessário a um projeto como *Hotel Medea*? Quais as suas características? Eis o que escrevi após a conversa:

Ele precisa ser um criador. Jogar com seu corpo também no plano das ideias, opinar, pesquisar, apontar problemas, trazer soluções impossíveis, adaptar soluções impossíveis em soluções possíveis, forçar seu conhecimento de mundo para ser capaz de realizar ações impossíveis. Acreditar que entre o

possível e seu reverso há toda nossa capacidade de criação. Ele precisa ser autônomo, saber conduzir seu processo criativo de forma independente, sabendo também contaminar seus parceiros com suas criações, assim como deixar-se contaminar pelas criações alheias. A criação num processo coletivo como Hotel Medea precisa correr solta pelo ar, assim como no treino que fazemos com a bola pelo espaço. As boas ideias antes de se atualizarem em ações e/ou objetos concretos circularam entre os corpos disfarçadas de problemas, limites, dúvidas e más ideias. E entre um e outro elas vão se transformando, adaptando, ganhando força, perdendo excessos e, por fim, concretizando-se. O ator, envolvido neste tipo de processo, precisa saber lidar com esse fluxo de transformações constantes, abertas as variáveis mais diversas. Os variados espaços; a saída e entrada de integrantes; os elementos tecnológicos; os limites físicos da jornada intensa de trabalho; limites de orçamento; a relação personalizada e íntima com a plateia. Ser capaz de atuar em simultâneas camadas de dramaturgia (a dramaturgia da ficção; com as figuras - Medeia, Jasão, Amas, Clã, *Campaign team*, padres, soldados, *paparazzis* - e a dramaturgia do evento - minuto a minuto, a madrugada a ser vencida e cada encontro experienciado). Atuar em níveis bem variados de projeção das ações e desenho físico. Atuar com uma grande quantidade de pessoas. Atuar com pequenos grupos ou numa relação um a um.

Hoje, penso que diria que um projeto como Hotel Medea necessita de artistas cartógrafos; capazes de intensificar a experiência processual mesmo diante dos maiores desafios. Artistas abertos aos fluxos dos Afetos, interessados no aprendizado que se articula quando se experimenta os limites.

ATO II:

O desafio do outro - territórios existenciais em composição



“A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.”

Jerzy Grotowski.

Iniciar com Grotowski falando do teatro como a arte do encontro é, em certo modo, uma atitude poético política; assim já introduzida para apresentar uma das linhas mais presentes nessa cartografia: o intuito de criação e manutenção de um território artístico coletivo, problematizado, como já se vem mostrando, através dos paradoxos que acionam as forças invisíveis desenhadas em tais acontecimentos. Ou, dizendo com outras palavras, durante toda a tessitura reflexiva dessa escrita, o que está em jogo por entre a cartografia apresentada é como o campo coletivo do desejo se agencia na constituição de acontecimentos intensivos; derivando entre paisagens paradoxais, de momentos estáveis e de rupturas; transitando da desaceleração do caos à sua potência expressiva.

“O homem em extremo confronto”, diz ainda Grotowski. E, com essa fala, nos deixa uma pista da topologia da área onde tais encontros ocorrem e por onde caminhamos. Área do embate entre os afetos, zona de turbulência, topos das intensidades limites, onde um conjunto de pessoas deixa de ser apenas a soma das partes e experienciam a sensação de corpo articulado coletivamente.

Mas, esse corpo coletivo não surge espontaneamente, ou, ao menos, não devemos, enquanto artistas, esperar que assim ocorra. Seja em cena, em sala de ensaio, reunião de produção ou preparando a refeição de todo um grupo, o estabelecimento de uma coletividade que se sustente como tal se desenrola, potencializa, ou fissa-se, pelo espelhamento de forças atualizadas entre os corpos. Essas forças atualizam-se em estados psicofísicos constantemente, a cada instante; e essa impermanência, fluxo que é o desejo, se desenha através das ações expressas.

Ora, o que estamos introduzindo no debate, então, pode ser dito também como uma reflexão sobre a ontogênese da ação no encontro. Ou, por outro caminho, sobre a criação em ato de virtualidades agenciadas pelo desejo.

Como os corpos agem na criação de um acontecimento artístico? Ou, como corpos criam uma outra sensação tempo/espço, instaurando um espaço dito cênico ou performativo que transforma a sensação de cotidiano em arte, colocando os sujeitos envolvidos em devir intenso?

Por certo, os encontros da vida em seu cotidiano mais ordinário nos apresentam, às vezes, momentos de intensidades; quando somos deslocados da noção comum que temos sobre nós mesmos e as coisas do mundo. O nascimento de um filho, a morte súbita de um amigo, uma viagem de férias, um bom livro, uma conversa reveladora, um gozo podem vir a ser instantes de intensidades em devir.

Para Espinosa a expressão de uma existência, ou de territórios existencias, assim como estamos tratando em nossa cartografia, se dá em devir.

Não se trata, portanto, de um privilégio nosso, enquanto artistas, essa capacidade de confronto que perfura a existência e acelera suas dinâmicas potentes de transformação constantes. Mas, parece mesmo que entre ter uma certa capacidade e colocá-la em uso, empurrando seus limites, há um enorme buraco cultivado por grande parte da humanidade. Vivemos tempos de letargia e de uma certa melancolia irônica que a todo custo tentam nos impedir de agir, nos afastando, induzidos a suncumbir aos poderes. Como nos diz Peter Pál Pelbart:

O poder já não se exerce desde fora, nem de cima, mas como que por dentro, pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo. Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo; trata-se de um poder imanente, produtivo. Esse biopoder não visa barrar a vida, mas encarregar-se dela, intensificá-la, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir; já que mal sabemos onde está o poder, e onde estamos nós, o que ele nos dita, o que nós dele queremos, nós próprios nos encarregando de administrar nosso controle, e o próprio desejo está inteiramente capturado. Nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida como nessa modalidade do biopoder (2007, p.22).

A ação artística coletiva, nessa paisagem, seria o canto através do qual podemos arriscar assumir a potência dessa nossa capacidade inerente e, ao mesmo tempo, tão 'esquecida': o confronto total com a existência através dos

encontros intensivos e a decorrente recriação constante a partir dos afetos que se espelham. Pois não podemos esquecer que

aquilo que parecia submetido, controlado, dominado, isto é, “a vida”, revela, no processo mesmo de expropriação, sua potencia indomável (...) Ao poder sobre a vida responde a potência da vida, ao biopoder responde a biopotência, mas esse “responde” não pode significar uma reação, já que o que se vai constatando é que tal potência de vida já estava lá desde o início” (Pelbart, 2007, p.22).

Contudo, para se ativar essa biopotência que nos é inerente e colocar a noção de sujeito em devir intenso, compondo inclusive com as forças do biopoder é necessário abrir tal processo aos tropeços no meio do caos. Como quem segue o fio das metamorfoses de um jogo que se dá nas e das formas e intensidades.; lançando-se em devir. O devir como um eterno e atual espaço de passagens de diferenciações complexas; onde o ‘tornar-se’ se estabelece para além do ‘se’. Ou, nos termos de Espinosa (2011), o devir enquanto algo que não se define por si, mas pelo outro, por tudo o que está fora, mas que, por ser intenso, reverte-se; dobra-se, construindo esse espaço paradoxal do ‘entre’ onde o ‘fora’ e o ‘dentro’ se encontram. Colocar-se em devir e intensificá-lo seria como assumir o embate entre as forças do biopoder e da biopotência.

Seria o caso de percorrer essas duas vias maiores como numa fita de Moebius, o biopoder, a biopotência, o poder sobre a vida, as potências da vida. Mas sob um crivo particular, o do corpo. Pois tanto o biopoder e a biopotência

passam necessariamente, e hoje mais do que nunca, pelo corpo (Pelbart, 2007, p.23).

Grotowski nos dá também outra pista quando diz que "o estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual 'queremos fazer aquilo', mas 'desistimos' de não fazê-lo" (Grotowski, 1971, p.03). Mas, quais e onde estariam localizadas as diferenças apontadas por Grotowski na citação acima? Como passar da atitude em que se quer fazer algo para a de desistir de não fazê-lo? E ainda, porque seria importante para os artistas da cena adotar tal estado-postura em seus procedimentos criativos?

Vale chamar a atenção para o aspecto paradoxal da construção que o pesquisador polonês nos deixa. Há uma jogo filosófico nas palavras de Grotowski – por exemplo, *disposição passiva* – que levam nosso pensamento a intensificar seus movimentos na criação do entendimento da sentença. Além disso, ele expressa sentidos que se estabelecem com mais potência se articulados com alguma prática. Ou seja, os sentidos se criam para além da estrutura da própria frase; criando assim, tensões entre o que está e não está dito.

Sublinhamos esse aspecto paradoxal da frase por que acreditamos que ele nos dá uma primeira pista para seguir adiante na reflexão. Arriscamos que se entregar e até mesmo potencializar as tensões paradoxais se integra aos movimentos dessa mudança de atitude que podem gerar tais estados sugeridos

por Grotowski. E acreditamos que esses estados estabelecem condições mais favoráveis para quem se utiliza da natureza dos encontros para gerar seus acontecimentos artísticos. Vejamos com mais atenção a reflexão sugerida em suas palavras quando ele se refere ao princípio de via-negativa:

Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo - tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de "transiluminação". Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: O corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim a erradicação de bloqueios (Grotowski, 1971, p.2/3)

Ao optar por esse caminho, Grotowski convida seus atores a colocar-se nesse ambiente onde não existe mais a posse nem do corpo, nem de uma técnica específica. Age-se em potência de atravessamento, numa zona intensiva onde o conhecimento vai se dando através dos encontros, pelos fluxos de uma composição "transiluminada"; agenciada entre as linhas de força de um espelhamento que gera a diferença.

Assim, a expressão do corpo-em-arte aqui é pensada e praticada como o campo de batalha no qual a composição de territórios existenciais coletivos seria estar tomado por esse plano de imanência; tomado por faíscas de caos; dos acasos, riscos e limites. Como rodear o sem sentido, o indizível, arriscando ao devir. Seria ainda como criar e habitar o Ritornelo – e seus três movimentos simultâneos e constantes de territorialização, desterritorialização e reterritorialização - que é o extensivo do encontro com as coisas do mundo em suas intensidades imensuráveis.

Esse processo de erradicação dos bloqueios a partir das práticas e princípios inspirados em Grotowski foi uma das tônicas durante os anos de criação do Projeto *Hotel Medea*. Todas as sessões de treinamento comandadas por Persis-Jade Maravalla visavam criar condições para que os artistas encontrassem seus bloqueios e, assim, pudessem se lançar no desafio de superá-los. E mais, o aspecto da convivência intensiva com o gerenciamento de todas as atividades a ela atreladas também criavam um território no qual era comum os limites se esbarrarem.

O *Hotel Medea* se constituiu ao longo de sua existência como um evento artístico que valorizou esses embates; do seu aspecto mais íntimo e

‘secreto’ às ações de marketing⁵³, entrevistas e matérias; dos artistas à plateia, passando por técnicos e produtores, sempre se visou criar condições para os corpos envolvidos se colocarem em confronto e, através dessa possibilidade, se recriarem coletivamente em ato; se expressarem. Desafio foi uma das palavras mais proferidas e manter-se no limite um dos aprendizados mais cobiçado.



Como podemos perceber claramente nas palavras da artista Persis-Jade Maravala na imagem do email enviado aos artistas de *Hotel Medea*, o que está posto como força que agenciou o projeto *Hotel Medea* e que vem

⁵³ As ações de marketing dentro do Projeto Hotel Medea sempre foram pensadas inseridas no território da criação. Muitas delas resultaram em projetos artísticos transversais; como, por exemplo, o Projeto "Plateia como Documento" (ver anexo 8) e a série "You are not Medea", disponível no link: <http://flaviorabelo.com/You-are-not-Medea>

direcionando sua prática criativa desde a origem do projeto visa abrir “condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência” (ROLNIK, 2011, p. 11/12). Nas palavras de Maravala, o Projeto é um “ato de protesto”, ações de resistência em todas suas dimensões. Ela destaca que ao passar dos anos o Projeto foi ensinando aos artistas como “empurrar o mundo” na direção do seus desejos, a “apreciar as resistências que a vida nos oferece e reconhecê-las como nossas aliadas”. E ainda, formula a questão que se fez presente em todas as etapas de realização do evento: como transformar dificuldades e desafios em inspiração criativa?

Tudo o que foi criado para as seis horas do evento, aliado ao desafio da madrugada enfrentado juntos, visava retirar os participantes da passividade das *imagens preestabelecidas* sobre seus papéis e funções. Por exemplo, não havia no sentido mais tradicional limites tão claros entre os territórios de atores/técnicos/produção/espectadores. Esses territórios foram propositalmente borrados em sua fronteiras e seus habitantes convidados a recriar a forma como suas relações se estabelecem. Essa afirmação não diz respeito apenas ao momento do evento, posso afirmar que durante todo o processo esses territórios foram tratados como zonas fluidas onde todos poderiam encontrar possibilidades de atuação.

A criação do treinamento específico e das cenas do projeto tiveram como premissa e estímulo inicial possibilitar esse momentos de “encontros reais⁵⁴”, nas singularidades tempo-espaciais – uma trilogia realizada durante a madrugada, entre à 00hs e às 6hs da manhã – e cujo o desafio era o de experimentar outras maneiras de encontro na relação performer/audiência. A sequência das ações foi articulada e desenvolvida muito em função do horário em que tal cena ocorreria e de como seria possível inserir a platéia ativamente na dramaturgia, ao passo ainda que estabelecesse alterações nos estados psicofísicos dos envolvidos.

Como a plateia era parte essencial no desenvolvimento das ações cênicas, os níveis de instabilidade que, a cada noite, cercavam o elenco eram altíssimos. Uma das estratégias usadas pela direção foi criar uma estrutura cênica muito inspirada na ideia de jogo e ritual. Trabalhando exaustivamente com elenco cada princípio e ação que compunha cada jogo ou rito utilizado. O primeiro ato da trilogia, o Mercado da Zero Hora, era a parte que tinha a ideia de jogo e rito de maneira mais visível na estrutura das suas ações cênicas. Ele foi todo inspirado em princípios das brincadeiras e danças populares de nordeste brasileiro, principalmente o Boi e o Tambor de Criola do Maranhão e o Cavalo Marinho de Pernambuco, e de algumas danças sagradas da raiz afro-brasileiro como a dança dos Orixás do Camdonblé e a Mina. Todo o processo de treinamento com os

⁵⁴ Termos usado nos materiais de divulgação do evento.

artistas para aprendizado, apropriação e recriação deste material foi, como já dito em nota, desenvolvido pelo artista Urias de Oliveira.

Um bom exemplo é a cena já tratada na página 73, cuja imagem abre o Ato I desta cartografia. Toda a dinâmica e a atmosfera deste momento eram sustentadas por uma canção de saudação à Oxum e um passo coreográfico apropriado da Mina. A canção e o passo eram repetidos durante toda a duração da cena, enquanto as ações de preparação dos noivos eram executadas por artistas e plateia.

] Caso você ainda não tenha conferido os vídeos de Hotel Medea ainda, agora é um bom momento de ir ao link <https://vimeo.com/18161739> e ver, ao menos, o trecho entre 36:50 e 48:08, no qual aparece esta cena citada acima [

Quando os noivos, enfim, estavam prontos, ainda tinham que se encontrar com os olhos vendados, como no jogo de cabra cega. Ao se encontrarem, recebiam um banho de pipoca jogadas pela plateia em comemoração pelo enlace.



Um outro momento totalmente criado como um jogo era a cena do Enfrentamento, também no Mercado da Zero Hora. Na dramaturgia de adaptação do mito de Medéia, neste momento ela e sua Clãn enfrentam Jasão e suas Argonautas, logo após eles terem invadido sua terra. A ação da cena era executada em roda e sobrepunha elementos de composição vindos tanto do Boi do Maranhão (a relação entre o personagem do Boi e seu Caboclo, circulando pelo espaço), quanto do Tambor de Criola (na ação de comprar o jogo, onde se entra na roda para brincar retirando um dos participantes que lá estava). Este jogo foi introduzido no processo logo no início e houve um longo período de treinamento dos princípios – como criar e manter a roda que estabelece o jogo; como inserir a plateia aos poucos dentro do jogo, como entrar e sair do jogo. Com o passar dos anos, começamos, inclusive, a usá-lo internamente também para ensaiar cenas; inserindo nossos personagens e suas ações e falas dentro da sua

estrutura. Foi, enfim, um jogo criado a partir de apropriações e executado tanto como treinamento, ensaio e em cena.

] No link <https://vimeo.com/18161739>, entre os trechos 23:20 e 28:55 este momento de jogo pode ser visto [

Outro procedimento eram as reuniões de notas⁵⁵ após cada treino/ensaio/apresentação; onde se equalizavam as jornadas pessoais em decisões coletivas. Cada detalhe de cada uma das ações das seis horas do evento era debatido e recriado constantemente. Incluindo-se as rotas entre os espaços e o tempo de duração de cada parte da trilogia, que também alteravam o jogo dependo de fatores climáticos – se o dia amanhece as 5hs ou as 6hs por exemplo; da quantidade de plateia e da variação existente entre elas - cada madrugada a combinação entre as pessoas estabelece um ritmo de resposta e participação único e praticamente incomparável com a madrugada anterior. Apesar de todas essas variáveis, havia uma estrutura de seis horas de espetáculo que precisava, ao mesmo tempo, acontecer dentro do planejado e ensaiado e assumir e potencializar os riscos e a intimidade de cada encontro.

⁵⁵ Imagens em: <http://cartografiadoinvisible.tumblr.com/post/67803359852/residencia-artistica-hotel-medea-01-de-julho-a-24>

O que a articulação conceitual em que estou envolvido vem me mostrando é que o Projeto Hotel Medea tem, mesmo em sua estrutura mais visível e molar, aspectos e características das dinâmicas fluidas das forças invisíveis que nos compõem. Percebemos que sua estrutura cênica se articula num jogo que visa potencializar a instabilidade dos encontros quando assume a participação da plateia como elemento chave do evento.



Vale destacar ainda da fala de Persis-Jade Maravala que além de uma decisão estética - por mais que se possa encontrar meios de justificar essas escolhas do ponto de vista do universo ficcional ao qual o projeto de vincula⁵⁶ - essa proposição é uma atitude política, um protesto, ato de resistência, nas palavras da artista, estabelecida pelos criadores e diretores do projeto desde o início e assumido por todos aqueles que se integraram a ele.

⁵⁶ A madrugada é no mito de Medéia o espaço de tempo que a personagem tem para decidir o que fazer após Creonte lhe expulsar de seu território. É durante a madrugada que Medéia planeja sua vingança contra Jasão, decidindo matar seus filhos.

Decidir participar de Hotel Medea, seja como for, já se configura também como um ato de comunhão e resistência. Ao aceitar o desafio de passar a noite acordado participando de um evento artístico, coloca-se o corpo num outra zona de abertura e afetação.

De certa forma, podemos afirmar que o que se vê e vive durante as seis horas de duração do evento Hotel Medea é também fruto da tensão entre essas forças paradoxais de resistência. Claro que esses paradoxos são embalados ainda pelo desafio da própria madrugada e todos os seus contornos e segredos insinuados.

A montagem é resultado do desejo de permanecermos constantemente acordados num mundo anestesiado e encontrar nosso público cara a cara, de um para um. Para fazer a ponte entre o encontro real e o virtual durante a performance, continuamos a pesquisar e queremos reinventar aspectos mundanos da comunicação diária e da interação humana⁵⁷.

Muito foi repercutido entre os participantes sobre o aspecto desafiador do projeto. Veja o que disse o crítico Kieran Corcoran⁵⁸:

Se eu convidasse vocês para passar as seis horas entre a meia-noite e o amanhecer assistindo a uma encenação participatória de um mito grego, muitos de vocês arranjariam uma desculpa para não ir. De fato, Hotel Medea é um desafio ao seu comprometimento como membro da plateia, mas um

⁵⁷ Fragmento de texto de apresentação do projeto.

⁵⁸ Publicado no dia 09 de agosto de 2011, no jornal Broadway Baby (Edimburgo, Escócia, Reino Unido) durante a participação de Hotel Medea no Festival de Edimburgo/Fringe. Para ver outros trechos de críticas vá ao anexo 4.

desafio que certamente vale ser aceito e que é imensamente recompensador se você aceitá-lo. Apresentando a história de Jasão e Medeia desde a origem com os Argonautas até sua conclusão terrível, esta produção (não consigo chamá-la de peça) segura a sua mão (isto não é uma metáfora) enquanto você dança, corre, se esconde, e apenas ocasionalmente assiste à sua passagem por uma maratona teatral. Diferente de criações menores que tentam ineficazmente um pouco de interação com a plateia para depois interrompê-la, sua participação em Hotel Medea – facilitada pelo elenco camaleônico de amas, soldados e assistentes – é absolutamente central para dar-lhe significado. É devastador quando o relacionamento dos protagonistas entra em colapso, já que você ajudou a casá-los. No final, você se torna um dos filhos de Medeia junto com seus irmãos e irmãs da plateia. Sua decisão atormentada de te matar (com a opção de beijo da morte para os corajosos) é algo do mais terrível, pois ela havia te colocado carinhosamente para dormir há apenas 2 horas. A produção é explosiva com momentos bem desenhados como esse, e nenhum dos elementos participatórios parece fora de lugar ou arbitrário. A dedicação exigida ao elenco de um evento como este é inacreditável – seja apenas convidando a plateia para fazer uma ação ou suportando todo o público em momentos de intimidade absoluta –, eles passam seis horas focados em seus personagens, reagindo a tudo de imprevisível que a plateia faça. Os seus momentos mais tocantes de Hotel Medea virão provavelmente de momentos de interação individual com algum deles – quando Jasão aperta sua mão, ou quando uma ama lê uma história para você dormir. A singularidade da experiência de cada pessoa torna impossível transmitir todos os detalhes de Hotel Medea, mas eu ficaria surpreso se alguma parte deste espetáculo não aparecer nas suas lembranças mais marcantes do festival deste ano.

Ou o também crítico Jonny Ensall⁵⁹

⁵⁹ Publicada no dia 15 de agosto de 2011, no The List Magazine (Edimburgo, Escócia, Reino Unido) durante a participação de Hotel Medea no Festival de Edimburgo/Fringe.

Passe a noite inteira na companhia de uma assassina. Veja sua história ser recontada, coma com ela, dance com ela, dê banho nela e vista-a, escute seus problemas, entenda-os se puder e, finalmente, faça parte de seu terrível crime.

Este é o pacote oferecido pelo Hotel Medea da Zecora Ura. Não é uma festa do pijama, mas sim um sonho acordado, onde a plateia faz parte simultaneamente do mito de Medeia e observa seus elementos através de uma ótica panorâmica – às vezes julgando-os, simpatizando com eles e temendo a heroína. Durante três atos de peça participatória, multimídia e multilíngue, um dos espetáculos mais ambiciosos da história do Fringe se desdobra em estilo espetacular, criando uma experiência única de total imersão. Quando a peça termina e o sol nasce, Medeia reflete sobre as atividades da noite - “Você acha que fomos longe demais?” - em meio a risadas catárticas. Provavelmente a melhor produção teatral que você verá no Fringe este ano.

Essa questão do desafio se atualizava a cada madrugada, quando o ponto era como criar e manter esse elo de intimidade e confiança durante as seis horas do evento. Como não deixar que a grandiosidade de alguns aspectos da encenação criem barreiras que nos afaste uns dos outros (artista – artistas, artistas – produção, artistas – técnicos, artistas – plateia, produção – técnicos, produção – plateia, técnicos – plateia)? Como potencializar os encontros mesmo numa estrutura de trabalho considerada pelos próprios integrantes como grande, complexa e intensa?

Pensando sobre os momentos das cenas, a diretora Persis-Jade muitas vezes em conversas fazia questão de lembrar que a plateia não era um monstro de 100 cabeças. Era necessário agir sabendo que são 100 pessoas diferentes, e,

por isso, deveríamos buscar estar com cada uma delas em específico; não querendo “conquistá-los” todos ao mesmo tempo; mas estabelecendo a relação através de um contato íntimo com cada uma das pessoas que estiver com a gente durante a madrugada, seja ela um outro ator, um técnico ou membro da plateia.

Esta intensão da direção pode ser percebida na forma ela escreveu para os atores o roteiro da cena dos Armários⁶⁰, no terceiro ato da trilogia, o Banquete do Amanhecer. Vejam:

Each maid and Campaign team member lead a group of children out to safety. They take with them pyjamas and teddies. The idea is that they will protect the children from Medea. This is an opportunity for audiences to have face-to-face encounters in real time with real people that requires an amount of delicacy that goes along with a direct responsibility from the actors. The experience of a cupboard piece is more direct and unmediated, and less formal. It often results in something very charged because the audience member is crucial to what does - or doesn't - happen. It allows both the audience and the artist to take risks, because they are the only people in the cupboard. Anything - or indeed, nothing - might happen during these encounters that makes them so charged and interesting. Perhaps it's just a sharing of a tender moment or a series of moments. Or perhaps it's about what happens when you sit for a short while in a space where not a lot happens. Its aim is to be theatrical experience that the audience feel relates directly to them and which is exclusive to them – that is NOT SCRIPTED NOT LEARNED AND NOT GENERIC but in the here and now. They see things differently and engage with things they might otherwise not engage with. And they are not just witnessing the work: they are making it by simply being there. PJM⁶¹

⁶⁰ Voltarei a este momento dos “armários” no próximo Ato.

⁶¹ Livre tradução: Cada Ama e membro do Time de Campanha vai liderar um grupo de crianças para a segurança. Eles levam com eles sus pijamas e ursinhos. A idéia é que eles vão proteger as crianças de Medea. Esta é uma oportunidade para o público ter encontros cara a cara, em tempo real, com pessoas reais

A cena apresentava muitas possibilidades de fugir dos aspectos mais diretos da dramaturgia, sem, contudo, negá-los; assumindo primeiramente o risco de criar uma atmosfera de compartilhamento do momento presente, pura e simplesmente. E, quando tal atmosfera estivesse estabelecida lançar provocações que pudessem criar ainda mais intimidade e confiança entre os participantes. Um momento também regido sob os princípios do jogo.

] No link <https://vimeo.com/18360422> entre 1:04:47 e 1:20:20 esta cena/jogo dos Armários pode ser vista [

Persis Jade Marvalla, diretora geral do evento e intérprete de Medéia, é associada ao *The British Grotowski Project* e ao conhecido coletivo de *performance art La Pocha Nostra*⁶² e seu trabalho é, em linhas gerais, fruto da

que requer uma quantidade de delicadeza que vai junto com a responsabilidade direta dos atores. A experiência da cena dos Armários é mais direta e imediata e menos formal. Muitas vezes, resulta em algo muito mutável porque o membro da audiência é fundamental para o que vai ou não acontecer. Isso permite que tanto o público quanto artista possa assumir riscos, porque eles são as únicas pessoas no armário. Qualquer coisa - ou, na verdade, nada - pode acontecer durante esses encontros, o que os torna tão carregados e interessante. Talvez seja apenas uma partilha de um momento de ternura ou de uma série de momentos. Ou talvez seja sobre o que acontece quando você se senta por um curto tempo em um espaço onde não acontece muita coisa. O objetivo desse momento é ser uma experiência teatral em que o público tem a sensação que relaciona diretamente com eles e que é exclusivo para eles - que não é roteirizado; nem aprendida e nem é genérica, mas no aqui e agora. Eles vêem as coisas de forma diferente e se envolvem com as coisas de outra forma. E eles não estão apenas testemunhando o trabalho: eles estão fazendo isso por simplesmente estar lá. PJM.

⁶² Ela é ainda convidada regularmente a contribuir com programa artístico na *Central School of Speech and Drama*, *East 15 Drama School*, *Canterbury University* e na *University of East London*. No verão de 2006, Persis-Jade trabalhou com o artista mexicano Guillermo Gomez-Pena para apresentar *Aqua Bar*. Também nesse período executou a performance *Heart Full of Holes*, um solo dirigido por Jorge Lopes Ramos do grupo Zecora Ura, no Rio de Janeiro, em Brighton no the Hackney Empire and at the NAYT Festival. Esta performance integrou a tecnologia móvel e wireless com a investigação vocal de Jade e a investigação psicofísica do *martyrdom* feminino, e sua pesquisa autobiográfica sobre o "corpo como a memória" - que ganhou um *Chisenhale Dance Space Residency* em 2007. Diretora e Performer do Espetáculo *Hotel Medea, an overnight experience*, cuja trajetória de 05 anos deste projeto inclui apresentações no Brasil (Temporada na Oi futuro Flamengo e Tempo Festival; Rio de Janeiro; 2010), Inglaterra (*Lift Festival*; Londres; 2009/2010) e

tensão entre os princípios, por vezes antagônicos, desses dois universos de criação. Algo que como ela mesma me descreveu é um paradoxo constante entre disciplina e espontaneidade.

Uma busca entre a capacidade de estabelecer padrões rígidos de como abrir o espaço para que o trabalho possa acontecer com segurança, intimidade e força e, ao mesmo tempo, permitir que esse padrões se mantenham vivos e não se cristalizem ou endureçam ao ponto de estrangular as potencialidades envolvidas. Ou seja, sua pesquisa artística visa desenvolver, tensionada por esse grande paradoxo, a capacidade dos artistas em manter a organicidade de suas presenças. Ou ainda, um estudo prático sobre a ontogênese da ação compartilhada.

E agora, leitor, voltamos a uma das linhas mais debatidas durante a pesquisa. Acompanhe: quando pensamos na ontogênese nos referindo a uma ação cênica performativa, a tendência é entender que ela – ação - se dá através de uma síntese atualizada pelo artista (ator/performer), geralmente visto e entendido como um corpo singular, sujeito agenciador do acontecimento cênico. Há uma vasta tradição teatral que prima por esta abordagem de valorização do artista (ator/performer) como o centro do acontecimento cênico e responsável pelas sínteses que obra irá apresentar. Persis-Jade, por exemplo, traz em seu

Escócia (*Fringe Festival* Internacional de Edimburgo 2011 – onde ganhou os seguintes prêmios: The Herald Angel Award Winner 2011; Total Theatre Award Nominee for Innovation 2011; Time Out Critic's Choice).

trabalho ecos dessa tradição através de seu contato com elementos das pesquisas de Grotowski. Porém, o ponto a ser enfrentado aqui nesta reflexão olha o acontecimento de forma mais complexa; pois, no nosso ponto de vista, estamos considerando que a ação performativa só irá existir em toda a sua potência se este sujeito artista (ator/performer) se diluir num corpo que é coletivo e que irá, ele sim, corpo coletivo, sintetizar e atualizar a ação. Não é apenas o corpo do artista que atualiza a ação, por mais que ele seja o proponente da ação, por mais que seja ele quem vai visivelmente executá-las, a síntese, ou atualização, será coletiva. Dizendo de outra maneira, o que a pesquisa mostrou e essa cartografia pretende estar expondo é que o artista precisa se deixar afetar por sua ação ao ponto dela deixar de ser exclusivamente sua, agenciando-a no fluxo de desejos coletivos que o aqui e agora da cena vai lhe oferecer. Sendo afetado nesse jogo de espelhamento, pelas ações que os outros corpos simultaneamente executam.

Como essa síntese se dá pressionada por um corpo coletivo? Como ela paradoxalmente é singular e coletiva? Como dobrar a ação nela mesma ao ponto dela se inserir nesse corpo coletivo, afetando e sendo afetada por cada uma de suas partes? Em nosso caso, tratava-se em descobrir como retirar o corpo do seu território de conforto e repetições para intensificá-lo no território fluido das experimentações. E ainda, tornar tais ações performativas capazes de criar um topos coletivo de convivência, permeado por zonas de intimidade.

Dito isso, agora, enquanto destrincho ainda mais um pouco esses conceitos filosóficos, se faz necessário, contudo, passear um pouco por alguns movimentos recolhidos das experiências pelas madrugadas; como vestígios afetivos. Irei apresentar de maneira mais direta alguns dados, características e procedimentos de *Hotel Medea* e discorrer sobre minha participação nas Residências Artísticas que foram o espaço de criação e produção do projeto.

Recebi o primeiro e-mail de divulgação do DRIFT Project, Residência Artística Internacional onde se iniciou Hotel medea, no dia 16 de novembro de 2006. Enviei minha inscrição logo no outro dia, 17 de novembro e o primeiro encontro com Jorge Lopes Ramos e Persis Jade Marvalla, criadores da Residência, foi na sede do Lume Teatro – UNICAMP no dia 24 de novembro do mesmo ano. Conversamos um pouco sobre nossos trabalhos e expus o Projeto ,Corpoestranho, como proposta para os dias da Residência. Enfatizei que o que mais me atraiu ao projeto foi seu aspecto de troca entre artistas de áreas variadas e da criação de um espaço intensivo de trabalho, baseados no isolamento do grupo e de uma agenda que previa para cada dia atividades de treinamento, momentos de criação e compartilhamento de cenas/ações.

Contei para eles como via a relação entre meu momento artístico e o que a Residência poderia me oferecer. Na minha primeira performance com o Estranho, eu tinha ficado 12 horas sentado, aberto às afetações de uma forma mais ‘passiva’, receptivamente buscando perceber o que exercício da alteridade

exposto num espaço público poderia me trazer enquanto alteração de estados psicofísicos. Expliquei que tinha decidido começar dessa forma que me pareceu mais 'simples'; realizando uma ação que consistia 'apenas' em sentar e olhar, para começar a pesquisar o que seria meu corpo em ação, em graus mais acentuados de performatividade. Falei como a própria ação me mostrou o quanto desafiadora ela era; sentar e olhar por doze horas num espaço público tinha se mostrado uma experiência muito mais intensa do que eu supus, tinha me deslocado em sensações internas que até então eu desconhecia; me estranhei de fato, encontrei minha sombra, dancei e tomei banho chuva com ela. Mas, mesmo assim, com meu interesse em continuar acessando esses lugares, agora tinha chegado a hora de levantar e agir de maneira mais ativa no tempo e no espaço. E a Residência parecia ser o espaço propício para este desafio.

E assim se fez; fui ao DRIFT, agi e permiti que agissem sobre mim. Realmente houve uma troca intensa e entrei em contato com um jeito de fazer artístico baseado sobretudo numa disciplina e respeito ao espaço e tempo do trabalho. Os dias de DRIFT criaram um vínculo que potencializou um desejo recíproco de novas parcerias. Foi aí, durante a Residência, que ouvi falar no Projeto *Hotel Medea* pela primeira vez. Então, naquele momento, além dos vestígios intensos das experiências recentes com a Residência que rondavam meu corpo, surgia essa nova força envolta em clima de um desafio encantador: passar a madrugada inteira em ação, num evento que pretendia pesquisar formas

de interação entre artistas e plateia, hibridizando linguagens, com artistas de países variados.

Nessa época, ainda estava na pesquisa de mestrado e o contágio entre as experiências dentro de *Hotel Medea* e as leituras acadêmicas começou a se efetivar; ao ponto que mesmo antes de finalizar o mestrado, *Hotel Medea* já estava definido como campo de atuação para uma possível pesquisa de doutorado, o que acabou se efetivando.

O que se passou entre aquele momento, no final de 2006 e o agora, nessa etapa de finalização da pesquisa de doutorado é de uma complexidade que perfura as palavras e os sentidos. Entre o lá o agora foram mais de 400 dias intensos de convivência criativa⁶³; mais de 3.500 e-mails trocados para resolver questões referentes a organização e gerenciamento do projeto; fora as reuniões semanais de quatro horas por Skype; dezenas de viagens nos mais variados meios de transporte e para os mais distintos lugares. Mais de 50 artistas que passaram pelo projeto e estou com milhares de fios de cabelos a menos. Mas, muito mais que esses números possam dizer, enquanto estava envolvido com o projeto o que havia era uma sensação de uma vida inteira desfrutada junto, de algo que jamais acabaria, que por sua força de conexão permaneceria a existir e gerar frutos eternamente.

⁶³ Veja no anexo 5 detalhes das Residências Artísticas organizados de forma cronológica de 2006 à 2012.

Duas linhas de composição foram muito marcantes em todo o processo de *Hotel Medea*; os deslocamentos e o isolamento. Por ser formado por artistas de locais diferentes; para o trabalho acontecer havia a urgência de que esses artistas deixassem suas casas, famílias, amigos⁶⁴ e qualquer outro tipo de compromisso profissional para se dedicarem exclusivamente ao Projeto. Em decorrência direta disso, o trabalho era gerado em situação de isolamento do grupo, o que levava a se constituir um forte clima de comunidade temporária.

Por assim dizer, isolados de nossas vidas⁶⁵, criamos um território de trabalho intenso com dedicação a tarefas que ultrapassavam nossos impulsos artísticos. A lista de demandas incluía todas as tarefas cotidianas de manutenção dos espaços de moradia, ensaios e apresentações; como cozinhar para todo o grupo, fazer as compras para as refeições, arrumar a 'casa', lavar as roupas, organizar as agendas de ensaios e das ações paralelas ao projeto (oficinas e marketing, por exemplo).

⁶⁴ Vale destacar que apenas os dois diretores e produtores do Projeto, o artista brasileiro Jorge Lopes Ramos e a yemenita Persis-Jade Maravala usufruíam uma situação destoante de todo o grupo em relação a este aspecto do deslocamento e afastamento da família etc. Durante as Residências no Brasil, eles ficavam hospedados na casa da família de Jorge, próximos ao Centro Cultural (CPC Gargarullo) que hospedava o restante dos artistas e onde ocorriam os ensaios e treinamentos; e durante as Residências em Londres, eles ficavam hospedados na própria casa onde residiam. Eles só conviveram e se hospedaram junto com os demais quando houve a Temporada no Festival de Edimburgo, na Escócia, em 2011.

⁶⁵ Tal estado de isolamento muitas vezes simplesmente não era possível de se alcançar e o que se via aqui e ali eram os artistas tendo ainda que conciliar também tempo para resolver demandas/problemas extra projeto. E a todo custo a direção buscava minimizar os efeitos coletivos que qualquer problema de ordem pessoal pudesse gerar. Algumas vezes de forma direta era solicitado que não se trouxesse questões de ordem pessoal para o espaço coletivo de trabalho. Um dos paradoxos era que o Projeto se desenvolvia a partir de um tipo de convivência que misturava a vida profissional e pessoal; mas exigia de seus integrantes uma atitude capaz de separar tais dimensões.

Nesta situação de deslocamento e isolamento, todos tinham que criar nos mínimos detalhes cotidianos um novo território de convívio – que incluía ruídos orgânicos, possíveis mudanças bruscas de humor, fraquezas físicas e ou emocionais. E, claro, esse território precisava se configurar como um espaço inspirador de criação; afinal, era este o objetivo maior do encontro entre os artistas – produzir uma obra artística. O que, claro, nem sempre foi possível criar e manter.

Assim como todo processo de criação, vivemos muitos momentos de desânimo e a falta de potência criativa se instaurava vez ou outra durante as Residências. Houveram muitas desistências, fracassos assumidos e velados, confusões geradas por falta de clareza na comunicação, atritos, mal entendidos e mesmo algumas brigas sérias. Ao menos, uma por Residência.

Mas, pela própria intensidade de ações do Projeto e pela força exercida pelos desafios artísticos que ele suscitava – porque sim, do ponto de vista mais direto da criação, o *Hotel Medea* também sempre apresentou aos seus envolvidos uma gama bem diversificada de obstáculos a serem ultrapassados - estes momentos se realinhavam no próprio fluxo e novas ondas de desejo e animação de espalhavam, fazendo o Projeto e o coletivo continuarem.

Acredito que também porque os períodos de convivência e criação tinham sempre um tempo pré determinado de duração, então, sabia-se, mesmo

que tacitamente, que haveria uma pausa, uma suspensão de toda aquela avalanche de atividades. E com isso, a situação, por mais tensa ou desgastante que estivesse, haveria se transformar em breve, quando no final de mais uma Residência, todos voltassem para as suas cidades/casas.

Ou ainda porque um dos aprendizados incorporados no processo foi a atenção à possibilidade de transformar os problemas em solução, independente da área onde o problema se situa. Como quem olha a mesma situação de outro ponto de vista e a partir desta torção no olhar e do se colocar diante de um possível problema, transforma-o na própria solução. A dobra da expressão, a dobra criativa que se estabelece quando o território precisa se organizar em função de suas linhas de fuga.

Estes ciclos se repetiram durante os seis anos, sempre nessa instabilidade que com o tempo foi virando uma marca, um traço característico do Projeto, percebido apenas, claro, por aqueles que foram ficando durante os anos; aqueles que acompanharam as saídas, rupturas e desistências.

Tal instabilidade passou mesmo a ganhar até um aspecto mais vibrante, a medida que quem foi permanecendo no Projeto começou a compor melhor com essas dinâmicas, entre fissuras e novas conquistas, entre dúvidas e sonhos compartilhados, entre mortes e nascimentos. Quem foi permanecendo no Projeto teve que aprender a transformar a instabilidade em força produtiva;

assumindo esse traço como algo revigorante capaz de contriuir para a descobertas e experiências propostas. Fomos ao longo dos seis anos adiquindo um certo *know how* em adentrar a fluidez necessária para as adaptações impostas pelos novos espaços e novas pessoas agregados ao Projeto. O que detectei com o passar dos anos foi que tal exercício reverberava cada vez mais no nosso desempenho durante o evento na madrugada. Ou seja, a medida de composição com os desafios que o cotidiano do Projeto nos apresentava implicava diretamente em nossa conexão enquanto coletivo durante o evento. E tal estado de conexão adquirido pelas possíveis adversidades encontradas e superadas, fortalecia nossa contato direto e íntimo com a plateia durante as madrugadas.



Ao se pensar a convenção clássica do termo teatro, ou mesmo se levamos em conta a sua etimologia (lugar onde se vai ver algo), temos um espaço onde alguns vão ver o que outros estão fazendo. Para tanto, os que fazem devem ser capazes de manter a atenção e o interesse dos que olham. Em *Hotel Medea*,

assim como muitas outras produções contemporâneas, busca-se, todavia, outras estratégias de aproximação e contato, por outros caminhos de interação.

Se pensamos essa questão sob a perspectiva das variações entre Olhar e Ver⁶⁶ (Gil, 2005), o desafio coletivo em Hotel Medea seria o de adentrar numa zona intensiva do olhar, com suas nuances quase transparentes, mas consideravelmente potentes entre si. Pois, como diz o filósofo Gil:

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

Ou seja, não há também apenas uma relação estabelecida pela convenção do ver enquanto contemplação ou observação direta. As ações criadas visam abrir espaço para um envolvimento de todo o corpo em sua capacidade de interação com outro, o espaço e o tempo. Ações que criam, assim, um movimento de retorno intenso entre quem olha e a quem é olhado, numa sobreposição de olhares que nasce desse fluxo que se cria constantemente e se potencializa através de uma atitude de dissolução dos aspectos meramente objetivantes do ver. Essas práticas de pesquisa da relação entre esses territórios (atores/técnicos/plateia) vem sendo chamada dentro do Projeto Hotel Medea de

⁶⁶ No Ato III, voltarei as diferenças entre Olhar e Ver propostas por José Gil.

Dramaturgia de Participação e faz parte também de um processo de doutoramento realizado pelo artista Jorge Lopes Ramos⁶⁷. Os novos espaços, os artistas que a cada nova Residência entravam no projeto, as ausências dos artistas que deixavam o projeto também a cada Residência, as condições gerais de trabalho, a inserção da plateia nas ações do evento; tudo isso eram fatores que nos colocavam constantemente diante de limites e nos exigiam a flexibilidade de adentrar no fluxo do presente em recriação.

Então, o que estou dizendo pra vocês é que o corpo é constituído por LIMITES, mas no corpo, que tem limite, existem FLUXOS – que, às vezes, ultrapassam os limites, transbordam os limites. Esses fluxos que transbordam os limites – no caso do Messiaen – são as ONDAS que o corpo do pássaro produz. Essas ondas são o CANTO do pássaro. E quando essas ondas se dão, quer dizer quando o pássaro produz essas ondas, esses fluxos... isso pode ser chamado de CORPO SEM ÓRGÃOS – são os fluxos do nosso corpo: fluxos de amor, fluxos de beleza, fluxos de palavras, fluxos de tinta – pouco importa o quê... Esses pássaros expressam esses fluxos nos cantos deles (Ulpiano, 1988⁶⁸).

Ao final, toda insegurança tinha se dissipado entre o suor que me banhava. Sentia meu corpo potente e ativo, com a coluna como uma serpente pronta para dar um bote em qualquer direção. Tento acalmar o ânimo para conseguir organizar em palavras esse turbilhão onde estou. Não sei quanto tempo se passou desde o início da corrida, mas tudo dentro e ao redor de meu corpo está diferente. Memórias condensadas nesse espaço tempo das intensidades. Da nuca ao calcanhar, ondas de energia ainda se retroalimentam e tornam-se mais e mais

⁶⁷ A pesquisa de Jorge sobre os aspectos da Dramaturgia de Participação está em fase final de desenvolvimento na Universidade do Leste de Londres – UEL.

⁶⁸ Trecho extraído da aula em vídeo “O Pensamento e Liberdade em Espinosa”, disponível em: http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?page_id=567

potentes e fluidas. O gosto de suor na boca e nos olhos deixa tudo salgado, meio turvo, noutra tessitura por onde as coisas vibram ao mesmo tempo sutil e intensamente. As cores, cheiros e texturas desorganizam minhas sensações; e mesmo o silêncio se apresenta num vazio tão vasto quanto diverso. Um silêncio de cores, cheiros e tessituras paradoxais. Ou, cores, cheiros e tessituras de um silêncio ensurdecedor. Sim, poderia passar o resto da vida nesse instante, correndo, dançando, pulando e olhando nos olhos de meus companheiros de trabalho. Lembro que o mais difícil foi vencer toda a projeção mental de meus limites. Sim, protejo demais meu corpo num envelope de medo, excesso de racionalização e expectativas. A corrida só começou a fluir de forma menos apavorante quando através da respiração fui me 'desenvolvendo', me conectando com o momento presente, com o que realmente se passava no meu corpo. Quando ela se estabeleceu numa certa cadência mais controlada, fui percebendo que havia ainda espaço para continuar; a cada instante um 'um pouco mais' se formava e novos trajetos pelo espaço eram percorridos. Quer dizer, percebo que gerar um certo controle me permitiu perder um pouco meus controles. O controle foi simplesmente agir e em ação, me deixar levar por ela. Tensões e solturas, inspirações e expirações. A presença de Raquel, James e Roberto também foi determinante - ver e sentir seus corpos dispostos a prosseguir comigo fazia com que eu prosseguisse com eles. Houve outro momento onde parecia que toda minha ancestralidade também corria comigo; pensamento traduzido em desejo de correr mais e mais rápido, tranquilo e feliz.

Escrevi o texto acima após uma experiência proposta por Persis-Jade dentro de nossos momentos de avaliação do projeto Hotel Medea. Ao longo dos anos, sempre que possível havia momentos de avaliação, coletivos e ou individuais. Para cada situação e ou artista, Jade propunha uma forma diferente de avaliação; privilegiando sua habilidade de percepção das necessidades eminentes. Naquele momento, as avaliações foram individuais. Tivemos uma conversa inicial pela manhã; mas logo depois de um tempo, Jade disse que por

me considerar muito racional, gostaria de avaliar nossa relação sem muita conversa, numa experiência que eu só saberia do que se tratava na hora. Perguntou se eu concordava com sua proposta. Aceitei e marcamos às 23 horas daquele dia, na sala de trabalho do Gargarullo. Passei o dia pensando o que seria feito, mas estava claro pra mim que seria uma proposição física e que me colocaria em algum desafio. Quando cheguei no espaço, também estavam Raquel Aguilera, James Turpin, Roberto Rezende, além da própria Jade. De forma direta, ela disse que os outros artistas estavam lá para me dar apoio, suporte e que minha tarefa seria apenas correr. Não disse por quanto tempo e de que maneira; apenas correr pelo espaço, enquanto ela e os outros me olhariam.

Muito simples, mas por ser um corpo fumante e acima do peso, os momentos após a explicação foram de uma mistura de medo, raiva e uma série de julgamentos. A cabeça começou a me dizer que não seria possível ficar muito tempo correndo, que em dez minutos no máximo eu já pararia; dores começaram a aparecer, a respiração ficou toda fora de prumo e a falta de ar já existia mesmo antes de iniciar a corrida.

Como digo no texto que escrevi após a experiência, o que se passou foi muito diferente. A cada passo, fui buscando equalizar minha energia, meus pensamentos e sensações. Fui aos poucos, desistindo de desistir e permitindo a corrida me levar. Ou seja, quando digo lá no mesmo texto que “percebo que **gerar um certo controle** me permitiu perder um pouco meus controles”, no lugar de

gerar controle, talvez, fosse melhor dizer que entrar nas dinâmicas do jogo e do desafio porposto gerou uma alteração de estado e ritmos (interno e externo) que dentupiu meu “euzinho” inseguro.

Foram sessenta (60) minutos, soube no outro dia, mas, bem mais que a sensação de conquista, o que perdurou foram alguns aprendizados em relação aos limites de meu corpo: o entendimento concreto de como esse espaço é fluido e como minha tendência é projetar doses de ansiedade capazes de encurtar a visualização deste território. Essa experiência mudou a forma como me coloquei nos momentos de treino/ensaios e apresentações; passei a observar mais atentamente em mim e no grupo como os corpos reagiam quando tais situações limites se apresentavam. Quais posturas se acentuavam e quais desapareciam; como a maneira de se comportar se alterava e o que acontecia ao coletivo como um todo.

Lancei essa questão ao grupo, durante toda a temporada de 2011, no Festival de Edimburgo, e, 2012, durante a temporada na Hayward Gallery, realizei entrevistas com alguns artistas do projeto onde esta era a provocação inicial: como você reage quando percebe que está numa situação limite. Realizei as entrevistas sempre após as apresentações de *Hotel Medea*, durante o café da manhã que é servido, ao nascer do dia. O intuito era abordar o assunto num momento onde a sensação do limite estivesse mais acordada nos corpos dos artistas, e, ao mesmo tempo, por ela estar presente, perceber nas pausas, nos

silêncios e interrupções os vestígios expressos pelo corpo para além da articulação oral que os artistas elaboravam sobre o assunto. A partir do material gravado, editei um vídeo, onde crio um discurso cartográfico reflexivo sobre esse tema; apresentando, a partir dos fragmentos das falas dos artistas entrevistados, alguns pensamentos que essa pesquisa vem articulando.

] *Antes de continuar, sugiro que você acesse o link <http://www.cartografiadoinvisible.com/> e assista na barra 'vídeos', o vídeo editado e os vídeos com a conversa separada com cada artista [*

Eis a edição do discurso cartográfico que se formou⁶⁹:

A pergunta é a mesma que eu fiz o ano passado pro grupo todo e eu não sei se você vai lembrar, mas é: Como o seu corpo reage ou como você sente o seu corpo quando você percebe que ele está chegando no limite, ou que ele está no limite?

Eu sabia que isto era algo que, não conscientemente, mas eu sabia que, no espaço, que tinha que ser algo que transcendesse a experiência de ser um ser social. Eu não sei como dizer isso, é realmente difícil de dizer... não é exatamente um ser divino, mas algo que não pertence à sociedade, não pertence à comunidade, não pertence a linguagem, não pertence ao seu nome, não

⁶⁹ O anexo 6 traz toda a transcrição do texto do vídeo e o anexo 7 traz a tradução deste discurso cartográfico.

pertence a seus pais, não pertence ao seu país. Transcende todas as fronteiras de uma forma muito espiritual. Eu realmente odeio usar palavras como espiritual. Eu não suporto isso, mas eu não consigo encontrar quaisquer outras palavras em inglês para descrever o invisível. O que ocorre é apenas o invisível, é algo misterioso e é esse sentimento que eu quero que todo mundo experimente, que eu experimentei muitas vezes e que eu sinto... Eu sinto um pouco como se estivesse fora do meu corpo! Bem, existem diferentes formas de limites: não saber como vão ser as coisas; como as interações vão se dar? Como minha voz vai soar? O que vai acontecer? Eu acho que é diferente, eu penso que do lado de fora do show eu me sinto assim: nunca mais eu vou fazer isso, porque eu estou fazendo isso? Isso é loucura! Oh, cara! Por quê? Por quê? Simplesmente, por que? Mas dentro do trabalho, se eu sinto que eu vou atingir um limite ou se eu vou ultrapassar uma barreira, se eu for até o limite... o lance é que, para mim, o limite é muito fluido, nesse sentido, eu não quero realmente ver um limite. Então, talvez existam limites perceptíveis e também há momentos em que eu passo deles... destes limites particulares e isso para mim são realmente momentos fantásticos. Isso foi bem o Hotel Medea do ano passado, o corpo no limite. E... acho que a maneira de ultrapassar isso foi saber o quão especial era o espetáculo, o evento que nós estávamos para fazer. Fez com que tivesse tempo de arranjar tempo de descansar o máximo possível, mesmo quando o corpo já não estava a aguentar e sempre recarregar energia. Quando aquele som do mercado começa, nem que até ali não esteja bem, nessa altura, energia vem. O equilíbrio, para mim, entre o

medo e o êxtase. O medo necessário e o êxtase também. Eu aprendi a aceitar a energia que tá e trabalhar com ela. Mas para ir além de algo, há vários caminhos diferentes, você pode... você pode lutar contra, você pode forçar para ir contra algo e tentar acompanhar algo, é um caminho. E também você pode somente relaxar em algo ou soltar e ir para além dos que os limites são. Minha tendência é sempre é empurrar, empurrar, grrrrr! E ir além, sabe... Eu estou aprendendo que este não é o único caminho e respirar, aceitar, mudar, adaptar e gentilmente ir além... é um... é um outro caminho. Mas quando fica demasiado é como uma onda avassaladora que me espalha, me sinto espalhado por dentro e tenho que me reajuntar. E uma outra que é extremamente muita energia, eu agora poderia correr quilômetros. Ah, eu me sinto uma super... uma mulher maravilha! É... Potente, tem uma potência. Quando se trabalha por muitas horas, ou talvez não necessariamente muitas horas, mas horas intensas, você... seu processo mental, jeito de aprender ou o jeito que você reage, pode mudar de um tipo de forma mecânica para uma forma, potencialmente, mais presente e viva. Eu não fico fazendo a mesma coisa que eu normalmente faria sem pensar, mas eu tenho que encontrar, e neste projeto é muito claro, eu tenho que encontrar outra maneira de me reconectar com uma energia interessante que seja viva, presente. Uma energia que me mantenha mais tempo; e, o mais importante, para se conectar com as pessoas, para estar presente. Isso não é o tipo comum de energia do “forte”. Então, para mim, não é apenas, questão de ser forte, de ser poderoso. Como em músculos, ou na minha “vontade”, ou “eu tenho que”... mas se

conectando com um tipo de poder sutil que é mais estável e, na verdade, é como fluir... E me permite de repente ouvir mais e abrir meus olhos e realmente como se ao invés de fazer muita coisa, estar lá e estar pronto, para se eu precisar fazer... Eu acho que os limites têm a ver com falta de familiaridade. Se você se tornar familiar ou consciente de algo, os limites em torno disso começa a diminuir, tornam-se mais conhecidos. E então eu pensei, como, se você realmente pode habitar a sua imaginação por um longo período, se você está gostando muito disso, então não é fácil, mas você pode realmente ficar por um longo período de tempo quando você está vivendo nesse tipo de mundo, no mundo imaginativo. Eu sinto profundidade, muita profundidade. E eu sinto que há um canal muito livre, fluindo, então eu sinto como... tipo... bastante vazia, na verdade. E livre para evocar isso enquanto as coisas elevam sua expressão imediata, não há nenhuma espécie de bloqueio ou eu me bloqueando ou quaisquer barreiras no caminho, mas, na verdade, eu sinto alguma coisa ou eu tenho um pensamento e ele se expressa de forma muito clara, honesta, através do corpo, então é como uma abertura com um canal, e eu não estou censurando ou bloqueando meus impulsos. É... Quando eu sinto a ameaça do limite, do aqui vai parar, é que é a grande questão pra mim. Por que eu acredito que ultrapassar o limite é sagrado, e dentro da arte na vida ou em qualquer trabalho, ultrapassar o limite é uma questão sagrada. Viva ... e atingindo, concreta e eu sinto como ... como uma respiração, e eu me sinto livre. Isso é como meu corpo se sente, ele se sente livre. Só que é uma maneira maravilhosa para se viver! Todos os dias, pergunto... me faço essa

pergunta, e porque é tão especial o que nós fazemos tantas horas pergunto: até onde é que eu consigo? e até agora eu não sei. Cada vez assim: o limite... AH! Mais um poquinho! Por isso, é...



Por muitas vezes, o silêncio em Hotel Medea foi o limite.

Explico, durante as Residências do Projeto, estar em silêncio foi um procedimento muitas vezes utilizado e em situações diversificadas. Por exemplo, muitos dos treinos realizados por Persis-Jade Maravalla foram conduzidos em silêncio; ela insistia num tipo de transmissão de conhecimento que não se efetua através de explicações racionais; geralmente ela não detalhava muito o que precisava ser feito, simplesmente iniciava a atividade/exercício/jogo e o grupo deveria aos poucos se inserir - mesmo que no princípio fosse necessário observar e copiar. Acreditava que o aprendizado deveria ser gerado pelo exercício da sensibilidade do olhar do aprendiz e de uma abertura do corpo, capaz de o deixar mais apto a se arriscar a um fazer junto, a agir mesmo sem saber; em pleno deleite da dúvida ou do risco do erro e fracasso. Ela atribuía esta postura enquanto líder dos treinamentos como uma herança dos ensinamentos de Grotowski. Muitos também foram os momentos onde o grupo saía para caminhar

e/ou correr pela cidade em silêncio; houve ainda Residências onde todos foram convidados a ficarem em silêncio do momento da finalização da última sessão de trabalho do dia até o primeiro momento do dia seguinte; e, adotamos uma prática de só iniciar as refeições após todos do grupo terem se servido e depois de um momento de silêncio coletivo; que seria quebrado por uma fala de algum integrante com alguma reflexão/comentário sobre algo que o grupo estivesse vivendo.

De uma forma geral, era fácil perceber que o silêncio era um procedimento para tentar estabelecer outros níveis de conexão entre o grupo; afinando os laços de intimidade e as pulsões internas. O silêncio como um desacelerador das atividades mais urgentes; das demandas a serem cumpridas, abrindo um espaço para sutilezas da convivência viessem a tona, emergissem. Muitas vezes como uma pausa, um respiração mais alongada e curtida. O silêncio que de alguma forma reestabelece o sentido dos rituais no próprio cotidiano; que criam transições de atmosferas e estados.

Mas, o difícil de precisar eram quais os limites desse silêncio que gerava um sentido comunal e quando ele se expressava como o exercício de pequenos poderes e linhas de opressão/controle. Pois, sabemos que muitos são os tipos de silêncios possíveis. A questão volta a circular pelos limites entre um senso de disciplina coletiva fundamental para o trabalho se erguer e permanecer de pé e a espontaneidade necessária para fazer desta disciplina algo também

coletivo e não fruto de crenças pessoais, inseguranças e falta de confiança. A tensão talvez se estabelecesse por que silêncio era posto como proposta coletiva, mas, muitas vezes, o assunto não era debatido o quanto necessário e o que se via era ele gerar incômodos e insatisfações. Pois o que se estabelecia era uma relação de poder onde algo tinha que ser feito a revelia do desejo coletivo.

Mas, por outro lado, num Projeto com as dimensões de *Hotel Medea*, nem todos os assuntos podiam ser debatidos até o ponto de um possível consenso coletivo – por pura falta de tempo mesmo - e o que sempre movimentou o coletivo foram também as tensões e fricções entre as divergências que se estabeleciam.

Muitas vezes, por abrir esta área de um vazío animado (Colla, 2013) o que o silêncio fez durante o processo foi revelar estas fissuras, detonando uma série de ruídos menores, restos de sensações, pequenas angústias; revelando forças que circulavam mas não encontravam meio de se expressarem. Invisibilidades potentes que geravam deslocamentos Afetivos. Linhas de fuga no elo de confiança entre o coletivo.

Os casos com maiores repercussões e atritos ocorreram durante a Residência Artística no Festival Internacional de Teatro de Edimburgo, em 2011. Os artistas de Hotel Medea, mesmo diante da vastíssima programação que o festival oferecia, quase nada puderam usufruir. Primeiro porque a agenda do

Projeto já tomava praticamente todos os horários de todos os dias da semana. Como sempre ocorriam nas Residências, a agenda de tarefas criava um território chamado Hotel Medea, não ‘importando’ muito onde se estava (qual cidade etc), pois o que se vivia era sempre resposta às necessidades do processo de criação.

E mais ainda porque ter finalmente conseguido ir para o “maior Festival de Teatro do mundo”, vitrine para curadores de outros grandes Festivais acionava mais uma camada de tensão para as relações; esta meta tinha sido traçada desde o início de Hotel Medea, em 2007, e alcançá-la depois de quatro anos dava um sabor entre a excitação plena e o êxtase.

Talvez, diante de tal pressão, a direção do Projeto assumiu uma postura de um suposto controle quase que absoluto das vidas dos participantes durante a Residência. Por exemplo, oficialmente havia um dia de folga; porém, mesmo nesse dia, todos estavam ‘convidados’ a fazerem suas refeições juntos, com o momento de silêncio que as antecedia. O fato de ter dois compromissos coletivos durante o dia (o almoço e a janta) fazia com que o único dia de folga do grupo deixasse de ser realmente um dia livre; o que, claro, gerava uma onda de comentários sobre o excesso de controle que a direção do projeto exercia sobre os artistas. Muitos ruídos surgiram desta tensão. Veja abaixo, a imagem e a transcrição de um bilhete que recebi da artista Olga Lamas durante a Residência em Edimburgo:

O que eu mais odeio aqui e agora é um modo oblíquo de olhar nos olhos, a desconfiança camuflada em gestos dóceis e afáveis, é a dissimulação. É a fraqueza de espírito quando se tem tanta força e luz por dentro e não se consegue ver. É olhar e não enxergar. Ou melhor, fingir que não enxerga. É sentir um salto fino pisando num dedo meu, já muito machucado, como se fosse uma demonstração de carinho e admiração. É a mentira. É a dificuldade de ser simples, de ser claro, de ser objetivo sem fingir que o é. Odeio pois. Odeio não ter minha privacidade. Odeio que me instituem um modo de reagir, de estar, de ser. Odeio o que não tenta, ao meu ver, se adaptar. Ou melhor, o que não tenta, ao menos, respeitar. Odeio o barulho ridículo que pode existir num silêncio ilegítimo.

O que eu mais odeio aqui e agora é um modo oblíquo de olhar nos olhos, a desconfiança camuflada em gestos dóceis e afáveis; é a dissimulação. É a fraqueza de espírito quando se tem tanta força e luz por dentro e não se consegue ver. É olhar e não enxergar. Ou melhor, fingir que não enxerga. É sentir um salto fino pisando num dedo meu, já muito machucado, como se fosse uma demonstração de carinho e admiração. É a mentira. É a dificuldade de ser simples, de ser claro, de ser objetivo sem fingir que o é. Odeio não ter minha privacidade. Odeio que me instituem um modo de reagir, de estar, de ser. Odeio o que não tenta, ao meu ver, se adaptar. Ou melhor, o que não tenta, ao menos, respeitar. Odeio o barulho ridículo que pode existir num silêncio ilegítimo.

Como Olga aponta, nem sempre os artistas estavam dispostos a abrir mão completamente da própria privacidade em nome de um modo de agir, reagir, estar, ser. Ainda mais quando não se sentia – como no caso dela – transparência e sinceridade no que era solicitado.

Ato III –

Corpo Espelho de forças, devir e outras ações criativas



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

Marina Abramovic

Esta cartografia partiu do pressuposto conceitual desenhado inicialmente por Pierre Lévy (1996) acerca das camadas de visibilidade e invisibilidade que constituem os seres. Em seu texto principal sobre o assunto, o livro “O que é o Virtual?”, Lévy (1996) vai articulando outra noção sobre o humano, onde os corpos são visto como adensamentos provisórios num fluxo de virtualizações e atualizações. Assim, para Lévy, a noção de sujeito passa a existir além dos limites da carne ou da psique, diluindo-se numa multiplicidade onde os limites do corpo deixam de ser a sua morada exclusiva. Somos, a partir do que o autor nos sugere, este fluxo eterno e constante entre virtualizações e atualizações.

Nesta abordagem de Lévy há um aspecto que nos interessa, o autor nos coloca no meio de um movimento de transformação constante, revelando as dinâmicas que põem a ideia de sujeito atrelada a uma processualidade que se recria no embate entre os agenciamentos efetivados.

Por um lado, a entidade carrega e produz suas virtualidades: um acontecimento, por exemplo, reorganiza uma problemática anterior e é suscetível de receber interpretações variadas. Por outro lado, o virtual constitui a entidade: as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação (Lévy, 1996, p. 15-16).

Vivemos cotidianamente, assim, entre a criação de atuais (a passagem de um virtual para um atual – ou seja, sua atualização) e a problematização de virtuais (a passagem de um atual para um virtual - sua virtualização). O que seria o mesmo que dizer que nosso corpo se expressa a partir do atrito íntimo com o que lhe move e lhe paralisa; envolto num emaranhado de linhas de materialidades diversas. A expressão ganhando forma a partir dos graus de composição – aberturas, fissuras, enlaces, sobreposições – que cada corpo é capaz (ou não) de agenciar.

A atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema. Ela transforma a atualidade inicial em caso particular de uma problemática mais geral, sobre a qual passa a ser colocada a ênfase ontológica. Com isso, a virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor. Se a virtualização fosse apenas a passagem de uma realidade a um conjunto de possíveis, seria desrealizante. Mas ela implica a mesma quantidade de irreversibilidade em seus efeitos, de indeterminação em seu processo e de invenção em seu esforço quanto a atualização. A virtualização é um dos principais vetores da criação de realidade (Lévy, 1996, p. 18).

Por ser o movimento problematizador, a virtualização pode estar associada às nossas dinâmicas de desterritorialização. E podemos ainda associar a virtualização com as passagens do interior para o exterior e vice-versa (efeito Moebius). Os instantes de passagem, não o interior, nem o exterior; mas o que acontece entre eles.

Pensando o campo problemático de nossa cartografia, ou seja, as forças invisíveis agenciadas pelo corpo-em-arte, encontramos nas palavras de Lévy o possível entendimento que o corpo que se põe em ação performativa, e, com isso, se recria, estaria envolto numa movimentação ainda mais intensa e complexa, visto que se insere num duplo processo de virtualização. Se, em nosso cotidiano, já seríamos um eterno território de passagem, o corpo-em-arte seria aquele que intensifica seus fluxos. “A arte é difícil de definir por estar quase sempre na fronteira da simples linguagem expressiva, da técnica ordinária (o artesanato) ou da função social muito claramente designável. Ela fascina porque põe em prática a mais virtualizante das atividades” (Lévy, 1996, p. 78).

O território da arte nasceria, segundo o autor, da confluência das três grandes correntes de virtualização do ser humano – as linguagens, as técnicas e as éticas – deflagrando, assim, processos relacionais que acionam virtualizações de virtualizações. A partir deste entendimento, um ator em cena, por exemplo, estaria, então, atualizando um complexo jogo entre forças; e a potência da sua presença estaria atrelada a como ele consegue articulá-las: tanto as do nível das significações perceptíveis, conscientes e visíveis – o nível de percepção da obra de arte - quanto as das sensações microperceptivas, inconscientes e invisíveis - o nível de sensação da obra de arte. Cada um desses níveis se articula com uma complexidade própria e a relação agenciada entre eles é complexa ao infinito, como nos diz Lévy.

A virtualização, em geral, é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais atingem. A arte questiona essa tendência, e portanto virtualiza a virtualização, porque busca num mesmo movimento uma saída do aqui e agora e sua exaltação sensual. Retoma a própria tentativa de evasão em suas voltas e reviravoltas. Em seus jogos, contém e libera a energia afetiva que nos faz superar o caos. Numa última espiral, denunciando assim o motor da virtualização, problematiza o esforço incansável, às vezes fecundo e sempre fadado ao fracasso, que empreendemos para escapar à morte (p. 78-79).

E ainda, quando pensamos no caso das artes presenciais, atualizar este complexo jogo de virtualizações, seria o mesmo que se diluir a cada ação a ponto que tudo o que acontece passa a ser fruto do corpo coletivo que se constrói.

Uma cena, assim, passa a ser vista como um agenciamento que inclui o corpo do ator dentro dele, mas em si forma outro corpo maior do qual o ator é apenas uma parte. Então, o ator, por mais que seja o proponente ou executor da ação, deve-se diluir ativamente entre os outros elementos constituintes desse corpo para que sua presença crie em ato a organicidade do todo.

Quando isso ocorre, a ação cênica transforma-se num acontecimento, enquanto corpo coletivo. E um corpo coletivo, se ele for realmente coletivo, assim como todos os outros corpos fazem, irá lutar para se perseverar na existência

(Espinosa, 2005)⁷⁰. Isso não significa apenas que esse corpo coletivo ira lutar para não se desfazer; significa também que esse encontro, esse arranjo será experimentado, percebido por suas partes, como um momento de intensificação e expansão da vida. Nos momentos onde a presença do ator consegue abrir e manter a sensação coletiva de um presente que poderia ser eterno, de um agenciamento com força suficiente para se perceber conjuntamente enquanto um único organismo. Quando isso se dá, o que se percebe é exatamente a intensidade da expressão das forças de expansão da vida.

A complexidade deste tipo de acontecimento está ligada ao fato de que estamos tratando de algo que se sente e experimenta; de sensações e percepções. Exatamente este campo virtual identificado como memória que se atualiza⁷¹. E estamos pensando em forças de atualizações compartilhadas em ato de determinados comportamentos e condutas. Só que isso parece depender de um jogo de relações onde o que sustenta as conexões que vão ou não se estabelecendo não é mais da ordem de cada corpo específico que está envolvido, visto que o que se experimenta é algo que se inscreve num corpo maior do qual somos apenas uma pequena parte.

⁷⁰ Todo corpo esté segundo Espinosa (2005), carregado de seu Conatus que se define como o seu esforço de continuar existindo. Mais adiante, voltarei a Espinosa e ao Conatus.

⁷¹ É possível se aprofundar sobre o assunto na tese da artista pesquisadora Patrícia Leonardelli, integrante do Projeto Temático, *“A memória como recriação do vivido – um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal”*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo. Orientação do Prof.Dr. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: 2008.

Dizendo ainda de outra maneira, para além de tudo que lhe é palpável, visível, inteligível e perceptível, cabe aos artistas da cena o desafio de saber compor com as forças invisíveis que se acentuam nos acontecimentos vivos, gerados entre corpos. Pensando ainda de maneira mais geral sobre o assunto, voltamos a afirmação da Arte como esse território que nos lembra da potência inerente à própria vida em seu empenho constante de manutenção. É sobre essa espécie de jogo das tensões criadas desse desejo vital que estamos tratando. Essas dinâmicas entre as forças virtuais e atuais configuram os fluxos de quem já se viu, como já afirmamos *convocado a reorganizar sua existência a partir dos limites da situação dada (...) nesse jogo entre as forças que nos pressionam a recriar constantemente nossas formas de existir*. E quem nunca se viu numa situação assim?

] *Caro leitor, sugiro que volte para a citação inicial dessa sessão na página 155 e antes de continuar a leitura divirta-se um pouco refletindo sobre o jogo de palavras que a performer Marina Abramovic cria. Onde esse paradoxo entre o que podemos ou não ver vibra em nosso corpo? Quando voltar à leitura, sugiro também que mantenha em você imagem que lhe contei lá no início, de meu corpo de cabeça para baixo, ou qualquer outra imagem que lhe inspire a sensação de limite [*

O atual seria, de acordo com Lévy, um ponto de potência da nuvem de virtualidades que nos atravessa constantemente; cada pequeno gesto que executamos com nossos corpos possui em si uma nuvem de virtualidade infinita

em sua potência. O autor descreve a virtualidade como “um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata” (1996, p. 12); e esclarece, ainda, que o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual e tem a tendência de atualizar-se constantemente – “a árvore está virtualmente presente na semente” (1996, p. 15). Ou seja, a semente pode ser definida a partir desse problema – tornar-se árvore. Assim, passará a ser o que conseguir criar a partir das limitações que lhe forem impostas pelo caminho.

Se pensamos, por exemplo, na situação de um artista da cena, antes do início de uma apresentação, talvez podemos estabelecer sua imagem como essa semente-problema que “conhece” a forma da árvore que vai se expandir, mas que deve ao mesmo tempo inventá-la numa coprodução com as condições específicas do encontro. E mesmo a cada ação executada em cena, a cada micro instante, podemos nos imaginar como essa semente que luta para que sua árvore floresça.

Não devemos, contudo, segundo Lévy, confundir o virtual com o conhecido por falso, o imaginário ou o irreal. Nem, numa direção oposta, considerar que o virtual é como algo “possível” de acontecer. Lévy recorre à Deleuze em sua reflexão, fazendo questão de distinguir o virtual do “possível”; pois realizar algo possível não revela nenhum sentido de criação ao fato realizado, visto que, “o possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a

criação implica também a produção inovadora de uma ideia ou de forma” (Lévy, 1996, p. 16).

O possível não possui uma realidade, ele é latência antes de ser real, potência a ser real no futuro e, portanto inexistente enquanto realidade. O virtual, ao contrário, é uma instância real na memória, contraído no presente do corpo que se atualiza. O corpo em estado cênico, o corpo-em-arte, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais intensificados num complexo jogo de espelhamento. Este par atual-virtual também não deve ser apresentado como uma dualidade fixa; pois, eles se perpassam e se permeiam, coexistindo no presente em fluxo constante.

o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. O corpo virtualizado é parte de um imenso hipercorpo! [...] Verificamos com o exemplo do corpo que a virtualização não pode ser reduzida a uma processo de desaparecimento ou de desmaterialização. [...] A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano (Lévy, 1996, p.33).

A relação paradoxal entre o atual e o virtual é de resposta criativa constante, assim como acreditamos ser em potência a do corpo em ação artística. Em nossa cartografia, partimos desta conceituação propondo que o trabalho do corpo-em-arte se dá na intensificação do ‘entre lugar’ dos fluxos virtuais e atuais

que o atravessam. Acreditamos que é na tentativa de adentrar nessa relação que o corpo-em-arte deve agir em seu processo criativo, acumulando memórias (névoas de virtuais), colocando-se em devir e não apenas cristalizando a repetição de 'possíveis' ou de realidades pré-estabelecidas. Abrir espaços de potência e de criação, no qual poderemos acessar as micropercepções instáveis que estão em fluxo constante.

Em outras palavras⁷²:

o corpo enquanto um atual é rodeado por uma “névoa de virtuais” e de “círculos sempre renovados de virtualidades” (Deleuze in Alliez, 1996(1): 49)⁷³ próprios, pessoais e alheios, daqueles seres ou objetos com os quais este corpo entra em relação. Assim, a memória pode ser considerada uma névoa de virtuais em movimento contraídas num atual presente. Não devemos, em hipótese alguma, confundir essa Memória (névoa de virtuais) com uma espécie de inconsciente psicológico. A Memória não é constituída por lembranças que são reprimidas, ou em outras palavras, por virtuais enquanto lembranças que buscam se atualizar e não o fazem por algum tipo de repressão singular ou coletiva. Essa Memória pode ser considerada um *inconsciente ontológico* e não somente psicológico⁷⁴.

Assim, a atualização é entendida enquanto uma criação na medida em que constitui-se como um fluxo de respostas à virtualidade, enquanto “invenção de

⁷² Trecho retirado do Projeto Temático Memória(s) e pequenas percepções, escrito Renato Ferracini.

⁷³ Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais [...] todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e agindo sobre o atual (Deleuze in Alliez, 1996(1): 49).

⁷⁴ É assim que se define um inconsciente psicológico de um inconsciente ontológico. Este corresponde à lembrança pura, virtual, impassível, inativa, em si. O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se [...] então as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas – de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da “atenção à vida” para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas. Não há qualquer contradição entre essas duas descrições de dois inconscientes distintos (Deleuze, 1999: 56).

uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades [...] uma produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual” (Lévy, 1996, p. 16-17). Assim:

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

O virtual é o espaço de potência e de criação, no qual podemos acessar as micropercepções instáveis que estão em fluxo constante. No atual se situam as nossas macropercepções do mundo, tudo o que é concreto e visível. Entre essas linhas micro e macroperceptivas que atravessam o corpo-em-arte é que acreditamos ocorrer o acontecimento artístico.

O acontecimento artístico é, assim, sempre duplo ao quadrado; ele é atual mas mantém linhas de afetação na zona de potência microperceptiva da virtualidade; podendo ser transformado enquanto própria atualidade. No próprio percurso do acontecer, em processo e fluxo de transformação. Enquanto o acontecimento se efetiva ele pode se transformar. A potência inerente aos

acontecimentos é que faz com que eles não se repitam, mesmo que dentro de uma mesma estrutura – virtualizações de virtualizações.

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

Partimos da suposição que os procedimentos para o corpo-em-arte, sejam eles quais forem, deveriam passar pelo objetivo de colocar os corpos envolvidos numa ampliação da zona de potência microperceptiva, buscando descobrir os limites possíveis das relações entre as forças visíveis e invisíveis que lhes cercam.

Vale ainda destacar, contudo que não há paralelismo simétrico entre os pares atual e o virtual e visível e invisível. Eles estão sobrepostos, mas como a atualização prescinde a vontade, se efetivando pelo que é necessário acontecer, a gente atualiza tanto coisas visíveis quanto invisíveis. O virtual não dá conta exclusivamente do invisível; pois há muitos invisíveis que são da ordem do atual. Um afeto, por exemplo, enquanto estado do corpo, é uma atualização que se produz num campo de forças visíveis e invisíveis; embora quem carregue o virtual sejam as coisas ditas atualizadas.

Estes limites, tensões e sobreposições são expressos na relação corpo – espaço – tempo: entre o eu, o outro e o mundo que nos atravessa. Um “fora” do corpo que não é transcendental e um “dentro” que não é essencial; uma relação num campo imanente. Imanência enquanto devir e processo de subjetivação; como se no lugar de tentar fixar-se em algo que somos, pensar em tudo que não somos, mas podemos vir a ser.

Devir ligado à potência, ao processo de busca de potência, à fuga da relação causa/efeito. Supomos ser esse o paradoxo da presença do corpo-em-arte: não apenas a afirmação do meu corpo, ou do meu eu, mas também o oposto, na criação de outras possibilidades de presença. Talvez, a capacidade de presença de um performer esteja na capacidade que ele tem de desaparecer e diluir-se, de tornar-se invisível. Nesse processo, as noções de sujeito e identidade caem por terra. Singularidade seria justamente o ponto de potência da zona de imanência. Um acontecimento.

Há uma cena em *Hotel Medea*, uma das cenas finais que acontece por volta das cinco da manhã, em que quase todos os atores do elenco saem pelo prédio com pequenos grupos formado pela plateia numa espécie de jogo de esconde-esconde. A formação desse grupos ocorre de maneira supostamente aleatória, mas atores, técnicos e produção passam a madrugada atento às relações entre os membros da plateia para que nesse momento os que se conhecem sejam separados e, assim, em cada grupo haja o maior número possível de desconhecidos entre si. Essa dispositivo serve para aumentar a

instabilidade do encontro a ser vivido num espaço pequeno e escuro, por corpos que estão quase vencendo a madrugada juntos – geralmente nesse momento o dia esta começando a clarear - e já passaram por um série diversificada de proposições onde são colocados a interagir uns com os outros, em dinâmicas de movimentação que vão entre ficar deitado numa cama, recebendo carinho, bebendo chocolate quente e sendo ninado até ser estimulado a dançar freneticamente numa festa animada de casamento, onde a noiva acaba matando seu irmão e traindo seu povo em nome do amor.

Na dramaturgia relacionada ao mito de Medéia esse momento às cinco da manhã seria o instante onde seus filhos – que em nossa versão são os membros da plateia - são escondidos da fúria da própria mãe. Seria como uma dilatação do momento de tensão da personagem que está prestes a tomar a decisão que constitui sua mitologia, matando sua prole. Mas essa tensão é vivida em destaque no nosso evento do ponto de vista das crianças, escondidas da mãe pela Ama num pequeno armário.

] Esta é cena do Armários, já referida no Ato II desta cartografia, nas páginas 124 e 125 [

Cada ator sai com seu ‘grupo de filhos’ pelos corredores do prédio, explorando ao máximo a trajetória para já estabelecer uma atmosfera de cumplicidade íntima entre o grupo. Quando chegamos em nossos armários, temos

uma estrutura dramatúrgica que ainda deve envolver a situação relacionada ao personagem do mito, mas que deve abrir espaços para revelações íntimas sejam compartilhadas. Cada ator criou suas estratégias/dispositivos pessoais – e delas seu roteiro de ações - para gerar essa possibilidade de encontro. Um dos meus dispositivos pessoais é lançar para os participantes a seguinte questão: *qual foi a primeira música que você e seu pai cantaram juntos?* A figura do pai é aqui evocada tanto numa referência direta a Jasão quanto como uma força capaz de atualizar memórias que podem vir a ser compartilhadas pelo grupo. Geralmente peço numa abordagem individual para que cada um cante um pouco de tal canção e das reações a essa abordagem vou conduzindo a situação com provocações que ampliem a confiança entre os presentes.

] Agora, te pergunto, leitor, qual foi a primeira música que você e seu pai cantaram juntos? Seria possível você cantá-la um pouco agora? Eu não tenho esta memória; nunca consegui lembrar se eu e meu pai chegamos a cantar alguma canção juntos [

O desafio sempre foi achar o limite certo entre a condução e um deixar-se levar também pela experiência. Num exercício apurado de uma escuta muito sutil para aproveitar todas as pistas que cada grupo específico de pessoas estava oferecendo, sem deixar de levar em consideração tudo que já tinha vivido nas madrugadas anteriores e ainda todas as informações técnicas e dramatúrgicas da

cena em sua estrutura de ação. O acontecimento se dava na atualização de todas essas camadas e nós, atores, precisávamos assumir o desafio de articula-las – respeitando a estrutura ao mesmo tempo permitindo que as diferenças de cada encontro gerasse os espaços vazios necessários para que a experiência se desse de fato.

Devorar o espaço com o centro do corpo. Atacar e receber o ataque. Do espaço e do outro. Juntos no mesmo paradoxo; entre as forças em jogo; vetores precisos em oposição abrem o corpo: Pés largos em brasas; coluna de bambu ao vento; um sorriso amplo no peito; olhos atentos na nuca; braços relaxados. E o ar, entrando e saindo do corpo; por todos os pequenos buracos, misturados com suor, saliva e lágrimas; conectando as pulsações invisíveis de cada instante. (...) A ação diz pra onde meu corpo vai e o que ele tem que fazer. A ação se constrói e sustenta pelas regras do jogo. Mas será que basta ativar uma certa abertura ao estado de jogo para a ação de fato acontecer? Meu corpo todo joga do mesmo jeito? Onde me travo? Onde me engano? Onde me super valorizo? Quais meus ‘trunfos’ como jogador e onde costumo blefar? Quais partes são mais fáceis de se deixar conduzir? O que se ativa em mim quando sinto que estou no comando? Exerço, abduco ou compartilho?

Esse momento de *Hotel Medea* tem em sua estrutura aspectos de um jogo muito delicado que me ajudaram a refletir esta relação entre as forças virtuais e atuais, por mais que eu entenda que mesmo numa cena onde as ações sejam

absoluta e detalhadamente codificadas e colocadas numa relação mais convencional de palco/plateia, essas forças também estejam agindo.



De uma forma geral, as leituras realizadas indicam que na medida em que elas precisam ser acionadas pelos corpos, tais forças invisíveis (virtuais e atuais) também acionam neles fluxos de potência e expressividade; articulando, num movimento intenso, contínuo e retroalimentar, uma possível organicidade (vida) de suas presenças. Como já afirmei, esse processo ocorre cotidianamente entre nossos corpos, porém, numa velocidade muito acima de nossa capacidade de síntese perceptiva e de racionalização e em um território fluido e relacional de conjugação de forças que visam “sustentar a vida em seu movimento de expansão” (ROLNIK, 2011, p. 70). Contudo, por mais que esse fluxo ocorra cotidianamente de forma espontânea, cabe aos artistas da cena a tarefa de recriá-lo a partir de estruturas pré-determinadas, sem perder, com isso, os princípios da espontaneidade necessários.

Defendemos o entendimento de que o corpo-em-arte é o mesmo corpo que age e padece no cotidiano; estando ele, assim, sujeitado ao mesmo espiral contínuo de forças que o atravessam. A diferença entre eles estaria localizada apenas nos graus de expressão que atualizam, a cada instante, a presença de cada corpo. Essa expressão tem sua potência estabelecida pela própria relação sempre em fluxo que os corpos criam entre si. A abertura de uma presença que se recria constante e ininterruptamente está atrelada a uma concepção de corpo que ultrapassa sua fisiologia visível.

Para os interesses de nossa cartografia, precisamos passar a ver o corpo como um composto de partes extensivas e intensivas postas em relação entre si; só existindo a partir dos fluxos que ela revela. O que ela é surge como um adensamento temporário e instável dessas partes; a cada instante um outro ser. O corpo, assim, perde a clareza de seus contornos e dos “ângulos fixos de sua personalidade” (Pessoa apud Gil, 2012) e apresenta-se como se estivesse colocado numa arena de espelhamento de forças (Gil, 2012). Nesse estado, sou o que há entre mim e o outro, a cada encontro uma potência viva a ser recriada.

Aqueles que estão envolvidos em processos criativos, realizados ao vivo intra/entre corpos, muitas vezes se deparam com situações que colocam em crise sua capacidade de expressão das experiências vividas. E, ainda, situações que ocorrem noutra campo de visão, além da capacidade de clareza e organização do que se pensa, do que se sente e de como se age e reage.

] É possível que você, leitor, já tenha vivido experiências artísticas que lhe tiraram as palavras. Caso consiga se lembrar de alguma agora, tente por alguns instantes voltar a pensar sobre ela a partir da leitura dos conteúdos aqui tratados [

Essa crise de expressão pode passar exatamente pela super valorização racional e “objetivante” dada em nossa cultura ocidental, pela maneira como necessitamos colocar cada coisa em seu lugar e geralmente separadas e etiquetadas sob juízo de valores supostamente rígidos.

O ofício presencial dos artistas do corpo leva à urgência de aprendermos a encarar a vida também em outras instâncias, visualizando não apenas o que cada coisa é, como se ela fosse algo em si pré-determinado, e sim entendendo que o que se é está sempre em jogo com o que se tem ao redor, que cada coisa/corpo existe nessa espiralada manifestação de um presente em eterno fluxo. Para tanto, aos artistas corporais cabe o desafio de criar juntos com o caos de toda a diversidade de acasos e riscos que a vida entre os corpos pode gerar, de se colocar em composição também, e, talvez até, principalmente, com as forças invisíveis que circulam entre os corpos que se encontram no mesmo tempo/espço.

A intuição que esta cartografia vem seguindo aponta para relevância dessas forças invisíveis no campo problemático que envolve os movimentos de expansão da vida, que são, por opção ou sina, a tarefa transversal do corpo-em-arte.

Para continuar traçando essa reflexão, no sentido de uma sobreposição de olhares, entre os espaços aparentemente vazios e silenciosos que os corpos-em-arte percorrem na busca da elevação de sua criatividade e presenças, voltaremos a dialogar com algumas passagens da palestra do filósofo português José Gil (2012) e trechos de seu livro “A Imagem-Nua e as pequenas percepções” (cf. Gil, 2005).

Os recortes do pensamento do filósofo foram realizados para desenhar estas tais forças invisíveis a partir da ideia de um **espelhamento** que em última instância é o próprio corpo, encarado em seu aspecto relacional; continuando, assim, a problematização que percebe esse corpo em estado de dilatação num campo vasto de atuação que vai além de sua materialidade visível.

Em Gil (2005) encontramos a criação de uma diferenciação entre as possibilidades dinâmicas do ver e do olhar, gerando uma autonomia entre as camadas macroperceptivas de nossa percepção mais concreta e as micropercepções que povoam as nuvens de virtuais em nossos corpos. Em sua metafenomenologia, Gil propõe uma autonomia do invisível, onde se pode criar um pensamento acerca das micropercepções sem passar por uma macroscopia.

O ver, segundo Gil, está ligado a nossa macropercepção e ao que Lévy chama de atual. O olhar ultrapassa este nível e propõe outra dinâmica de relação, pois espera uma resposta no sentido de quem olha. Quando eu olho uma pessoa,

eu olho também o olhar da pessoa me olhando. Há nesta relação um caminho de volta em fluxo constante. Uma afetação contínua, onde a ação de resposta simultânea a minha própria ação de olhar, afeta e transforma os olhares envolvidos. Olhar englobar o ver e a sensação de afetar e ser afetado. Em suas palavras:

A reflexão é sobreposição de dois olhares e isto porque olhar é antes do mais olhar um olhar. Se não olhasse um olhar, apenas veria. Mas se olha, é porque espera um movimento de retorno [...] O Olhar implica uma atitude (...) A distância que o ver impõe, enquanto descodificação do percebido, dissolve-se com o olhar [...] O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos [...] todo olhar é olhar de um olhar (Gil, 2005,47-48).

Segundo este autor, partindo do princípio que o corpo tem uma nuvem de virtualidade que ele atualiza em fluxo contínuo, podemos considerar que o corpo não apenas está no espaço, mas sim, o corpo é o espaço. Pois o corpo é também esta nuvem virtual que o atravessa. Assim, por exemplo, o bailarino não dança no espaço, ele é o próprio espaço que dança. Ele, o espaço, o tempo e os outros corpos são nuvens virtuais que se relacionam e geram coletivamente o acontecimento. O corpo em arte é visto como potência do espaço, ou o espaço em potência – um corpo sempre paradoxal, segundo Gil.

Nosso pressuposto é que a experiência artística aja nesta relação de hibridismo (de peste, de contaminação como diria Artaud) entre o que está visível (atualizado) e invisível (nuvem de virtuais). É nesta zona 'entre' que agem as micropercepções; elas atravessam as relações entre visibilidade e invisibilidade expressas pelo corpo.

Como já foi indicado anteriormente no texto, Gil (2005) nos demonstra algumas variações de atitudes entre o Ver e o Olhar, indicando campos de atuação que são complementares mas possuem naturezas diferenciadas. O olhar, segundo o autor, “escava a visão, imprime sulcos na paisagem, diferencia-a em múltiplos núcleos de forças, modula a luz e a sombra, introduz os primeiros filtros seletivos da percepção” (GIL, 2005, p. 52). O que se cria nesse encontro é um jogo de tensões entre as partes que se olham e são olhadas aos mesmo tempo; onde uma se permite 'aprisionar' pela outra numa 'sedução' que nunca se completa.

Essa incompletude é fruto do próprio movimento inerente a essa relação entre olhares; visto que um olhar nunca verá no outro uma imagem exata, haverá sempre um novo excedente a cada vez que olhar completa um ciclo da relação.

Esse aspecto de **espelho deformante** que o olhar insinua em sua atividade, aponta para o fato de que ele não se restringe a uma estrutura visível que envolva os corpos que se olham, mas sim que envolva, em seu movimento, os espaços

entre, os intervalos vazios existentes, vagando para além da imagem mimética e se encontrando também com as forças invisíveis.

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

Acreditamos, assim como Gil (2005), na fecundidade do debate sobre a expressividade do corpo-em-arte a partir desse campo específico das invisibilidades. Campo este que vem se desenhando como um espaço paradoxal das coletividades e das trocas intensivas, permeado pelo desejo constante de, numa fusão entre Arte e Vida, reestabelecer a própria potência criativa dos encontros.

Os conceitos apresentados por Gil (2005), nos interessam por tratarem exatamente de acontecimentos que comprometem a potência do corpo no tempo/espaço. De modo mais específico, o referido filósofo trata de um tipo de comprometimento corpo/tempo/espaço que se dá para além do campo do visível, tanto do(s) corpo(s), quanto do(s) tempo(s)/espaço(s) em questão. Ou, como ele mesmo afirma, um “estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de

um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeito (por isso mesmo) no visível” (Gil, 2005, p. 18-19).

Uma linha importante a ser destacada, assim como já insinuamos, é que este campo de invisibilidade que mencionamos a partir de Gil (2005) não se restringe aos limites de nossa retina, não estamos nos referindo a um invisível retilíneo, ao que os nossos olhos não conseguem ver objetivamente. Como ele afirma, “não se trata já de um invisível retiniano nem de um invisível sensível ou quase-inteligível (como as generalidades de horizonte de Merleau-Ponty), ambos dependentes, de uma maneira ou de outra, da definição fenomenológica da experiência perceptiva” (Gil, 2005, p. 16).

Mas, então, você pode ainda estar se perguntando: que invisível é esse, e como ele se manifesta?

Segundo o filósofo português, “através da presença sensível, graças a uma visão lateral, à charneira de duas cores ou dois raios de mundo: seja como for, é sempre por um espécie de presença perceptiva sensível que o invisível se dar a ver” (Gil, 2005, p. 26). E o caminho para a presença perceptiva sensível do invisível haverá de passar por uma maneira outra de entender a própria percepção, alargando o que chamamos de experiência perceptiva até o seu reverso, sua sombra. Uma percepção posta em devir. O invisível, ainda segundo

Gil (2005, p. 25), “é a <<impercepção da percepção>>, o que torna esta última possível”.

A abordagem escolhida, se desenha, assim, num campo de invisibilidade imanente (nem transcendente nem essencial); numa invisibilidade material, micro-perceptiva e em constante fluxo de virtualização e atualização. O que desejamos com essa abordagem é afirmar a concretude e materialidade destas forças invisíveis, situadas na virtualidade sensível que nos atravessa. Essa materialidade, ou invisibilidade concreta, se desenha na potência caótica dos encontros (intra/entre corpos).

Em nossa cartografia, assumimos essas forças invisíveis como forças micro-perceptivas. Esta postura afirmativa em favor da sensação, desta zona invisível micro-perceptiva, não visa suprimir o valor ou espaço da razão (síntese da consciência) nos processos criativos. Buscamos, apenas, retirar sua posição hierarquicamente valorizada, colocando-a também num fluxo constante, suprimindo seu valor de síntese.

Focando ainda um pouco mais, colocando essa análise em relação ao trabalho dos atores, Gil (2012)⁷⁵ afirma que esse **espelhamento de forças** entra em jogo quando os elementos que compõem uma cena (atores, ações, textos, luzes, sons, plateia, espaço, tempo), atualizam suas presenças num jogo fluido de

⁷⁵ Em sua palestra na Universidade de Évora, transcrita e publicada na revista do LUME teatro.

deixar-se invadir uns pelos “outros”, criando singularidades refletidas que passam a existir nesta zona de troca constante, onde “já não se sabe mais quem é quem”.

Este espelhamento, ainda segundo Gil (2012), tem sua origem na capacidade que todo o corpo humano possui de admitir essas forças invisíveis - descritas por ele como partículas intensivas - de outro corpo e acolher estas forças como suas. Qualquer corpo humano pode receber e incorporar tais forças enviadas por outros corpos; e ainda, ao mesmo tempo em que recebe é também capaz de reenviar estas forças, criando, assim, um fluxo de espelhamento entre os corpos envolvidos. Gil (2012) afirma que este fenômeno é facilmente percebido cotidianamente quando as lágrimas ou o sofrimento do outro podem nos fazer chorar, ou quando somos impelidos a uma pulsão violenta depois de ter recebido uma ação também da mesma natureza.

Ou, ainda, quando observamos num casal que convive há algum tempo uma zona de interscção entre eles, fazendo que ambos misturem suas personalidades e comportamentos. Quem possui um animal de estimação também pode perceber que com o passar do tempo entre ele e você se cria este espaço de afetação recíproca entre tais partículas intensivas; invisíveis, mas ao mesmo tempo, existentes. Isso ocorre porque uma singularidade reconhece a singularidade outra, diferente da sua, e assim, a partir dessa diferenciação estabelecida entre elas, misturam-se, abrem-se à e em troca.

Aqui, vale destacar que a singularidade não pertence a um indivíduo, nem a um sujeito e nem mesmo possui uma realidade mítica, ficcional ou imaginativa. O que chamamos de singularidade não têm nem uma forma perceptível, nem uma função. Enquanto o indivíduo tende a uma organização e a um código que busca uma permanência, as singularidades tendem às variações dinâmicas, dobras, velocidades. Enquanto o indivíduo é desaceleração, uma atualização, uma efetuação, as singularidades são partículas virtuais e justo por isso escapam a percepção comum: *"eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém sob um princípio de incerteza ou indeterminação"* (Deleuze e Parnet, 1998: 173). A singularidade é pré-individual, in-pessoal, independente de um EU ou um EGO, justamente porque são as próprias singularidades que geram os indivíduos e sua gênese.

Procuramos determinar um campo transcendental impessoal e pré-individual, que não se parece com os campos empíricos correspondentes e que não se confunde, entretanto com uma profundidade indiferenciada. [...] O que não é nem individual, nem pessoal, ao contrário, são as emissões de singularidades que se fazem sobre uma superfície inconsciente e gozam de um princípio móvel imanente de auto-unificação por distribuição nômade, que se distingue radicalmente das distribuições fixas e sedentárias como condições das sínteses de consciência. [...] Longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem a gênese dos indivíduos e das pessoas: elas se repartem em um "potencial" que não comporta por si mesmo nem Ego (Moi) individual, nem Eu (Je) pessoal, mas que os produz,

atualizando-se, efetuando-se, as figuras dessa atualização não se parecendo em nada ao potencial efetuado. (Deleuze, 2000, p.105).

As singularidades, por serem móveis e dinâmicas não possuem forma sensível. É a própria matéria não formada em sua intensidade e potência plena. Também não possui função, finalidade específica ou geral. As singularidades são potências, são intensidades, são virtualidades que não param de efetuar o indivíduo, mas não se confunde com essa mesma efetuação. Não param de territorializar o indivíduo e ao mesmo tempo desterritorializá-lo, conforme Simondon, pois todo indivíduo - em seu processo de individuação - sempre mantém uma carga de natureza pré-individual de onde poderá se gerar novas individuações. Portanto, as singularidades são matéria de um eterno devir outro, de uma eterna diferenciação dos indivíduos e em última instância da criação de sempre outras formas de existência e de vida.

Voltando ao espelhamento de forças, Gil (2012), contudo, recorta em sua fala um aspecto importante neste jogo de espelhamento, afirmando a necessidade de um certo grau de afeto, no sentido apresentado por Espinosa, entre os corpos envolvidos para que este se espelhamento se intensifique. Sem este afeto, esta força não teria a expressividade necessária. Logo adiante, apresentaremos mais detalhes sobre como Espinosa traça suas considerações filosóficas acerca destas forças de afetação que constroem nossa natureza humana.

] Durante a sua palestra, Gil propõe que os ouvintes testem de maneira simples esse espelhamento afetivo. Ele sugere que numa conversa informal entre duas pessoas, se uma das partes realizar um pequeno gesto – como coçar o nariz, por exemplo – em seguida esse gesto, ou um eco dele, será realizado pelo outro. Caso tenha chance, sugiro que teste a proposta de José Gil. Esse seu exemplo me lembra ainda as inúmeras situações onde um bocejo se multiplica pelo espaço quando alguém realiza o primeiro [

Ao pensar no aspecto da convivência intensa entre os artistas envolvidos no Projeto *Hotel Medea* percebo como ele foi determinante para a potência do que se vê e vive em cena durante o evento. Viver juntos, compartilhando também todas as tarefas cotidianas de manutenção de uma casa vai, entre as roupas e pratos que se lavam, entre as intimidades que se contaminam, ampliando o nível de afetação que os integrantes possuem.

A partir da segunda semana de convivência intensiva entre a montagem dos espaços cênicos, treinos, ensaios e organização/manutenção dos espaços de moradia dos artistas e técnicos, algo aparentemente insignificante começou a me chamar a atenção. Percebi que vários integrantes do projeto tinham meias pretas, e, quando elas iam para lavanderia coletiva, se misturam umas com as outras e seus donos não se importavam mais em identificar qual realmente era sua ou não. As meias pretas passaram a fazer parte do coletivo, começaram a circular entre os pés dos integrantes. Esse procedimento de

uso foi se instaurando se nenhum acordo verbal mais formal, apenas pelas urgências das atividades e senso de comum que se intensificava a cada dia. Simplesmente pegava-se a meia preta que estava estendida e usava-se. Vi nessa atitude um pequeno indício potente da nossa convivência. Uma atitude quase desleixada, mas que poderia expressar como todos estavam lidando com as tensões entre privado x coletivo; trazendo deslocamentos sutis na percepção do que era comum.

Gil (2012) estabelece sua fala pensando a relação entre atores e seus personagens, vistos também enquanto corpos, e analisa como nesse caminho de aproximação, onde um se funde no outro, o espelhamento de forças é um aspecto de composição que não deve ser esquecido ou desconsiderado.

De fato, consideramos que as forças invisíveis microperceptivas devem ser trabalhadas pelos atores no processo da criação de seus personagens; mas, devido as experiências que nos trouxessem até aqui e por conta de nossos objetivos cartográficos, esta problematização apresentada por Gil (2012) sofre um pequeno desvio de aproximação. Para nós, interessa pensar esse jogo de espelhamento sendo desenhado na relação presentificada entre performers/performers e performers/participantes; tendo como reagente o questionamento sobre qual a especificidade da linguagem cênica performativa enquanto indutor de tal espelhamento de forças.

Estamos pensando nessas questões do ponto de vista do performer imerso num processo de criação, levando em conta que a organicidade de sua presença se estabeleceria nos momentos de intensificação desse espelhamento de forças; no qual os corpos envolvidos no acontecimento artístico estariam abertos nesta zona híbrida de contaminação.

Entretanto, a pergunta que volta e se recia é como criar durante a efemeridade do ato performativo esse grau de afeto para que a intensificação ocorra?

O que queremos apontar é esse caminho onde o corpo coloca-se como potência de atravessamentos de afetos e o conhecimento se dá através dos encontros, pelos fluxos de composição coletivos.

Com o intuito de destrinchar um pouco mais as dinâmicas em jogo no espelhamento de forças apontado por Gil, consideramos necessário desenhar melhor as linhas que compõem os Afetos, assim como encontramos em Espinosa (2011). Assim como estruturou sua teoria sobre Deus e a mente humana, o filósofo Espinosa (2011) criou sua teoria dos Afetos a partir do estudo de sua natureza e origem. Considera-os

como eventos naturais que tem causas determinadas a partir das quais podemos conhecer sua natureza. Ao contrario das teorias que tomam os afetos como vícios da natureza humana a serem evitados, ele entende os afetos como

propriedades desta natureza que devem ser conhecidas (Bartuschat, 2009, p.79).

A busca por esse conhecimento dos afetos é traçada por Espinosa segundo um método com orientação matemática, por se tratar, segundo suas considerações, de uma questão sobre linhas, planos e corpos (Espinosa, 2011, p. 98).

Um possível deslize, contudo, que pode ser cometido quando se começa a ler Espinosa e sua Teoria dos Afetos é reduzi-los ao que comumente entendemos como sentimentos. Como afirma Marilena Chauí, “os afetos não são simples emoções, mas acontecimentos vitais e medidas da variação de nossa capacidade de existir e agir” (2011, p. 88). Por ser medida de nossas ações, os afetos se aproximam e se expressam pelos agenciamentos atualizados. Isso implica dizer, por exemplo, que acontecimentos que geram o sentimento de tristeza ou dor podem ser acontecimentos Alegres no sentido espinosano. Tudo a depender dos agenciamentos gerados e de como as partes envolvidas no acontecimento compõem com ele o fluxo de suas ações.

Cada encontro experimentado pelos corpos pode potencializar ou diminuir suas capacidades de afeto, a partir dos empenhos realizados entre as partes. Para Espinosa, os encontros Alegres são potentes porque ampliam a capacidade criativa e relacional dos corpos envolvidos (capacidade de ação), colocando-os em

um alto grau de vitalidade e os encontros Tristes agem no sentido contrario, levando, em última instância, à morte (dissolução do território/corpo). Em suas palavras “a alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior. A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor” (Espinosa, 2011, p.141). Vale destacar das palavras de Espinosa que tanto a Alegria quanto a Tristeza são territórios de passagem, não sendo nem a perfeição em si nem a falta dela, mas o fluxo das ações agenciadas. Diferenciar os Afetos dos sentimentos é um aparente detalhe que pode gerar formas bem diferentes de entendimento da obra do filósofo.

Para o filósofo, os afetos são propriedades humanas que precisam ser entendidas por mais que não possam ser dominadas, visto que sempre estamos expostos a causas externas que nos fazem padecer. A todo instante, agimos sobre nós mesmos e sobre o mundo. A cada mesmo instante também padecemos de tudo que está ao nosso redor e nos atravessa. Assim, cada ser em si seria o esforço de potência de existir sempre colocado em embate com as forças externas, num jogo de espelhamento entre as paixões e as ações agenciadas pelo desejo. Cada ser passa a desenhar sua existência nos movimentos constantes gerados nestes embates entre tudo que padecemos e agimos.

A cada encontro, essas forças podem aumentar ou diminuir a nossa potência, ou seja, a nossa capacidade ou medida de articular a nossa existência no mundo. Vejamos em suas palavras:

Por afeto, compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. [...] O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam a potencia de agir nem maior nem menor (Espinosa, 2011, p. 98, 99).

São as relações que o corpo estabelece que vão desenhar a composição que defini-o como tal. Cada corpo, então, é para Espinosa, composto por espectros de tais relações. Ela, a relação, é o que define as partes que compõem o corpo, sempre nos confrontando na elaboração de nossas subjetividades. “Em outras palavras, porque somos finitos e seres originariamente corporais, somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós” (Chauí, 2011, p. 88).

Cada corpo vai se definindo exatamente pela sua capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos; por sua capacidade de compor essa relação.

O empenho de um indivíduo, atento ao auto crescimento, é antes compatível tanto com o aumento quanto com uma diminuição do poder da própria ação e, conseqüentemente, também com uma extensão diversa de ação e padecimento. A extensão em que um indivíduo consegue aumentar o seu próprio poder fica vinculada a como o indivíduo pode de fato impor-se em cada caso contra o que é externo (BARTSCHAT, 2010, p.80).

Tal empenho gera os movimentos entre o eterno fluxo de agir e padecer uns sobre os outros, e ele é chamado por Espinosa de Desejo; sendo este, juntamente com a Alegria e a Tristeza, um dos três afetos primários a que estamos sujeitos.

O Desejo, assim como apresentado pelo filósofo, é, então, o esforço primário que serve como guia para nossa auto conservação (o Conatus); o apetite em busca de encontros Alegres, por mais que saibamos que nem sempre eles são passíveis de acontecer, a luta por se manter a existência. Como ele afirma:

Compreendo, aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe onde se dirigir (2011, p. 141)

As palavras acima de Espinosa insinuam o que Deleuze vai dizer claramente em seu Abecedário: todo Desejo é coletivo. Ou seja, suas linhas se fortalecem e se mantêm na expressão a partir de uma construção que se dá entre as partes envolvidas.

Assim, não existem nenhum desejo, diz Deleuze, que não flua em um agenciamento e, para ele, o desejo sempre foi um construtivismo, construir um agenciamento, um

agregado. Construir um agenciamento, construir uma região, juntar. Deleuze enfatiza que o desejo é construtivismo.⁷⁶

Espinosa é conhecido como um filósofo do Corpo, da Alegria, do Encontro e da Força de Existir - tudo assim com letra maiúscula para reforçar que em Espinosa essas palavras ganham potência. Porém, seus estudiosos destacam que o Corpo Espinosano em muito se difere da forma como nós ocidentais vemos o corpo. A teoria espinosana do corpo poderia ser chamada também de fisiologia do *Corpo sem Órgãos*.

Corpo não apenas humano; uma palavra, um afeto ou um pensamento podem ser chamados de Corpo em Espinosa. “O corpo seria, então, uma forma individualizada no espaço”⁷⁷. Contudo, esta forma individualizada se estrutura como um sistema dinâmico de extrema complexidade, “originária e essencialmente relacional” (Chauí, 2011, p.73), com movimentos internos e externos regidos por dois aspectos: ser constituído de outros corpos menores e coexistir com outros corpos externos.

Sobre o Corpo em Espinosa, Deleuze nos diz:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer,

⁷⁶ In: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>. O Abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang. Sumário elaborado por Charles J. Stivale Romance Languages and Literatures, Wayne State University. Traduzido com autorização do autor, por Tomaz Tadeu da Silva, do [original](#) em inglês.

⁷⁷ Afirmação do Professor Ricardo Teixeira, do Grupo Conexões, convidado a participar da disciplina oferecida pelo orientador da pesquisa, Renato Ferracini.

Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica. Contudo, se a gente se instala verdadeiramente no meio dessas proposições, se a gente as vive, é muito mais complicado e a gente se torna então espinosista antes de ter percebido o porquê. (Deleuze, 2002, p.1)

Por estas indicações de Deleuze, estabelecemos, assim, a cartografia de um corpo: pelo conjunto das longitudes e latitudes que o constituem; sendo as primeiras estabelecidas por suas variações rítmicas e as segundas por seus agenciamentos afetivos. Em sua palavras:

Em suma: se somos espinosistas, não definiremos algo nem por sua forma, nem por seus órgãos e suas funções, nem como substância ou como sujeito. Tomando emprestados termos da Idade Média, ou então da geografia, nós o definiremos por *longitude* e *latitude*. Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é, entre *elementos não formados*. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma *força anônima* (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a

Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades (DELEUZE, 2002, p.132, 133)

Nesta caminho de abordagem, por ser esta singularidade dinâmica e relacional, o corpo e a ideia de corpo se fortalecem a partir da densidade de suas conexões, passando a ser “mais forte, mais potente, mais apto à conservação, à regeneração e à transformação, quanto mais ricas e complexas forem suas relações com os outros corpos, isto é, quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais” (Chauí, 2011, p. 73).

Mesmo sendo racionalista, Espinosa apresenta um racionalismo que subverte o valor da razão (intelecção e consciência). Para ele, os afetos não são vistos como desvio, rejeitando fortemente a afirmação que a razão pode dominá-los. Segundo Chauí (2011), “pela primeira vez em toda a história da filosofia, corpo e mente são ativos e passivos juntos e por inteiro, em igualdade de condições e sem relação hierárquica sobre eles” (2011, p.89). E ainda,

O homem, como a substância de que é efeito imanente, é unidade de duas ordens de realidade internamente articuladas ou de duas potências de agir; é um ser cuja unidade se exprime diferenciadamente pelas operações corporais e psíquicas [...] Isso significa que a comunicação entre corpo e mente esta dada de princípio – ambos são expressões simultâneas de uma só e mesma substância e – e, de outro lado, que a singularidade do homem como

unidade de um corpo e de uma mente é imediata – a união não é algo que lhes acontece, mas aquilo que um corpo e uma mente são quando são corpo e mente humanos (Chauí, 2011, p. 76).

Essas dinâmicas dos afetos geram a série de paixões e padecemos aos quais estamos envolvidos e que determinam nossas ações no mundo. É livre o ser que ao agir podem efetuar sua natureza. Ser a causa ativa de suas ações. O homem seria, porém, esse oceano cercado por ventos contrários, visto que sempre será constrangido por forças que vem de fora. Dai pode surgir outra questão: onde a gente morre pra se recriar? Não seria exatamente nos nossos limites. O corpo passa a ser fronteira – no sentido que ele só existe no limite da relação com o outro. Os encontros são sempre incertos e frágeis.

Ao refletir sobre possíveis procedimentos para a criação e manutenção do corpo-em-arte, arriscamos acreditar que eles deveriam ser geridos por princípios que visem aumentar a nossa potência de existir no mundo, isto é, princípios que nos conduzam aos encontros Alegres.

São cinco da manhã e todos os atores estão numa roda, o espaço é aberto a ponto de desenhar os escuros finais daquela madrugada. O trabalho, que foi todo conduzido em silêncio, acionou através da respiração uma qualidade sutil de movimentação pelo espaço e de conexão através de um ritmo, ao mesmo tempo, ágil, suave e desacelerado; criando sombras em fluxo numa atmosfera de quietude. Todos fecham os olhos e procuram mergulhar ainda mais nos detalhes das sombras internas do corpo e na vibração que as coloca em movimento. A condução orienta o foco dos participantes no fluxo de energia

das articulações do corpo. Mesmo quando estamos aparentemente parados no espaço, mesmo que apenas internamente, cada mínima articulação precisa ser explorada e acordada, principalmente as da coluna. E todo esse passeio guiado pelo entrada e saída de ar do corpo. Depois de um certo tempo, ao abrir os olhos, o azul escuro da noite já tinha sido amarelado e o espaço estava cheio de luz. A sensação foi como a de um banho de cachoeira bem gelado que corta o corpo de prazer.

Aberturas: próximos passos



Aliás, partir não é morrer um pouco, como se diz?

Egven Bavcar

Estamos sempre de partida, arrisco dizer neste momento de finalização desta etapa. Estamos sempre morrendo um pouco. Agora mesmo. Aqui. Escrever não seria de alguma maneira matar a si mesmo com palavras? Será que voltei a viver através de seus olhos durante a leitura? Para onde será que a leitura levou o seu olhar e sua imaginação?

Apenas mais perguntas sem respostas certas; terei eu que mais uma vez me arriscar a supor e inventar possíveis respostas.

Possivelmente não há mais muito a ser dito; não guardei para o final nenhuma grande resolução ou descoberta. As que surgiram no caminho fui compartilhando com você, leitor, desde a primeira página desta cartografia.

Contudo, talvez ainda valha reforçar algumas linhas e apontar as próximas direções⁷⁸.

Foram anos de tantos deslocamentos internos e externos que o que se acentua é a própria passagem. Sempre prestes a mais um passo, uma

⁷⁸ No anexo 10, você encontrará o primeiro esboço do Projeto de Pós-Doutorado que elaborei para dar continuidade a esta pesquisa.

inquietação, um desejo. O desafio continua sendo respirar com calma quando se está no limite. Entender que o jogo só começa a partir daí – quando não se trava diante do risco do erro ou do acerto. E para isso há que se adquirir, primeiro, muita familiaridade com este estado no qual tocar os limites não apavora; não faz o corpo recuar ou exitar. Para, a partir da sensação de pertencimento aos limites, conseguir habitá-lo, mantendo o corpo em fluxo - ágil, atento e preciso mesmo atravessado por linhas intensas do caos. Como nos diz Gil (2012), o corpo neste estado é o espaço. Corpo intensificado que rasga o tempo e espaço para manter sua existência. Corpo paradoxal que se obriga a uma reinvenção constante e que só encontra a potência de sua expressão no enlace.

Observo mais um dia nascer atrás da montanha, enquanto reafirmo para mim mesmo em voz alta: o que pretendo defender é que a manutenção do corpo-em-arte será possível a partir de uma postura ética dos artistas que se instaure através dos Afetos – potência de agir no mundo, capacidade de gerar agenciamentos, intensidades, vibrações. Uma ética enquanto conjunto de práticas através das quais prima-se por encontros que ampliem a capacidade de ação dos envolvidos. Uma ética da Alegria espinosana que entende que tal capacidade só se potencializa coletivamente; no fluxo de espelhamento entre as partes.

Para tanto, cada uma das partes precisa estar aberta o suficiente para receber e gerar simultaneamente os Afetos produzidos. Intensificando suas conexões, diluindo-se entre elas até que o que se percebe seja a vibração

produzida entre todos mas não especificamente por algum. Vibração do corpo coletivo que se atualiza e virtualiza a cada micro ação a cada instante. A criação de subjetividades como um comum compartilhado; o que seria o mesmo que dizer experimentar o compartilhar como modo de existência. Tendo isso como uma premissa, o artista passa a ser um disparador de situações coletivas intensivas. Aquele capaz de gerar deslocamentos nas dinâmicas espaço-temporais; fazendo os afetos circularem ao ponto de produzirem um campo coletivo através do qual se expressam os conteúdos e ações, previamente determinados ou não. É necessário que nesse jogo o performer se mantenha em constante deriva entre o que precisa ser executado e o que realmente está acontecendo. A cada instante, ao mesmo tempo, capaz de recriar suas ações e manter o espelhamento entre os afetos vivos.

Traçado o plano, resta-nos seguir vagando.

Aproveitando cada paradoxo em sua complexidade máxima.

Batalhando pela expansão da vida enquanto aceita-se sua impermanência.

] ... [

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Claudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos.

_____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho, revisão da tradução Mônica Stahel. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. - (Tópicos)

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____. *A canoa de papel - Tratado de antropologia teatral*. Tradução Patrícia Alves. São Paulo:HUCITEC, 1994.

_____. *Teatro: Soledad, oficio y revuelta*. Tradução Luís Masgrau y Rina Skeel, Argentina: Catálogos Editora S.R.L, 1997.

_____. *Queimar a Casa: origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Tradução Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

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

BARTUSCHAT, Wolfgang. *Espinosa*. Tradução: Beatriz Avilla Vasconcelos; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição: Udo Baldur Moosburger. 2ª edição – Porto Alegre: Artmed, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Revisão Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

_____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

_____. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos).

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

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo, antropologia e sociedade*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BROOK, Peter. *El espacio vacío: Arte e Técnica del Teatro*. Tradução Ramon Gil Novales. Barcelona : Península, 1973.

_____. *O Ponto de Mudança: Quarenta anos de Experiências Teatrais*. Tradução Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1994.

CARVALHES, Ana Goldenstein. *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012. (Estudos).

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

_____. *Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminhos. Só rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates).

DAMÁSIO, Antônio R. *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Mistério da Consciência*. Tradução Laura Teixeira Mota – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O Anti Édipo*. Tradução Georges Lamazière. Rio de Janeiro : Imago, 1976.

_____. *O que é Filosofia* (p.213-253) Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 1. Tradução Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro : Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997(1).

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____. *Abecedário de Deleuze*. Sumário elaborado por Charles J. Stivale Romance Languages and Literatures, Wayne State University. Traduzido com autorização do autor por Tomaz Tadeu da Silva, do original em inglês. Encontrado em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>. Acessado em: 16 de abril 2014.

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

_____. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

_____. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999.

_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques e BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo. Fundação Editora da UNESP. 1998.

DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Tradução Claudia Berlinder; revisão técnica Homero Santiago. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (coleção vocabulário dos filósofos).

ESPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. 238 p.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010. (Estudos).

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

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

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

_____. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

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

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa : Relógio D'água Editores, 1997.

_____. *Movimento Total. O Corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004

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

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

GREINER, Christine e Amorim, Claudia, Orgs. *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume 2007. (Leituras do corpo). 142 p.

GROTOWSKI, Jerzy. "A voz" (palestra de maio de 1969 para estagiários estrangeiros do "Teater Laboratório" de Worclaw) in *Le Théâtre, 1971 -1*, cahiers dirigés par Arrabal. Trad. de Luiz Roberto Galizia. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1971, pp 87-131.

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

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

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

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012. 331 p.

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

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

MENDES, Miriam Garcia. *A dança*. 1ª edição. São Paulo: Ática, 1985.

MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969.

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

_____. *O olho e o espírito*. Tradução de Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro, 1969.

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

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos).

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

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

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

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

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.) *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____; ALVAREZ, J. "Cartografar é habitar um território existencial". In: PASSOS, E.; et al. (Orgs.) *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAVIS, Patrice. *Voix & images de la scène: pour une semiologie de la reception*. França: Presses Universitaires de Lille, 1985.

_____. *Dicionário de Teatro*. Tradução Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice e Rosa, Guy. *Tendencias Interculturales y Practica Escênica*. Tradução Pilar Ortiz Lovillo. México DF : Grupo Editorial Gaceta, 1994.

PELBART, Peter Pal. "A vida desnudada" In: Greiner, Christine e Amorim, Claudia, Orgs. *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume 2007. (Leituras do corpo). 142 p.

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

RAMOND, Charles. *Vocabulário de Espinosa*. Tradução Cláudia Berline; revisão técnica Homero Santiago. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção Vocabulário dos filósofos).

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2011.

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

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

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

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

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Aplause Books, 1994.

_____. *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard e Lisa Wolford (Ed.). *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997.

SETTENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. *In: Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC/SP, 2003

STANISLAVSKI, K. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.

_____. *A preparação do ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Manual do Ator*. Trad. Jefferson Luís Camargo; Revisão João Azenha Jr – São Paulo : Martins Fontes, 1997.

_____. *El Proceso de Direccion Escenica (apuntes de ensayos)*. Por Nikolai M. Garchakov y Vladimir O. Toporkov. Col. *Scenologia*. Tradução Edgar Ceballos. México D.F. : Scenologia AC, 1998.

_____. *Stanislavki's Legacy*. Tradução Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Routledge, 1999.

Teses:

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Performance: um exercício para o ser-ator – fragmentos de reflexão**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo - USP. FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, BR-SP, 1997.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido – um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo. Orientação do Prof.Dr. Luiz Fernando Ramos. São Paulo: 2008.

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

Dissertações:

POSSANI, Alice. **Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Orientação Prof.Dr. Renato Ferracine. Campinas: 2012.

RABELO, Flávio. ,”**CorpoEstranho,**” – **Corpo Performático Multirelacional: Paradoxos dos Processos Criativos**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Orientação Prof.Dr. Renato Ferracine. Campinas: 2009.

Artigos:

DIAS, Juliana Michaello M. **O grande jogo do porvir”: a Internacional Situacionista e a idéia de jogo urbano**. Revista ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta, vol. 8, n.1. 2009.

_____. **Corpo Cênico, estado Cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

_____. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. Revista Ilinx. LUME – UNICAMP, Campinas, n.4, dezembro de 2013.
<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>.
Data do acesso: 25/01/2014.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista Sala Preta, Edusp. nº8, pp. 191-210, São Paulo, 2008.

FERRACINI, Renato. **LUME: 20 anos em busca da organicidade**. Revista Sala Preta. V. 5. N.1, 2005.

_____. **Um Plano de Singularidades para Repensar a Prática/Teoria do Corpo-Em-Arte**. Anais da IV Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais. Blumenau, 2011.

FERRACINI, Renato, *et al.* **Uma Experiência de Cartografia Territorial do Corpo em Arte**. Revista Urdimento, 2013.

FERRACINI, Renato; RABELO, Flávio. **Recriar Sempre**. No prelo.

FERRACINI, Renato; POSSANI, Alice. **Treinamentos e Modos de Existência: alguns deslocamentos e intersecções**. No prelo.

GIL, José. **Transcrição Palestra José Gil**. Revista Ilinx. LUME – UNICAMP, Campinas, n.1, 2012.
<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/116>.
Data de acesso: 25/01/2014.

GREINER, Christine. **Repensando as Artes do Corpo**. Revista Ilinx. LUME – UNICAMP, Campinas, n.2, novembro de 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos**. Revista Sala Preta.

_____. **Teatro dos Silêncios**. Revista Sala Preta, vol. 8, n.1. 2009.

RIBEIRO, Felipe. **Para encorpar a palavra**. In: Atos de fala. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rizoma, 2011.

ULPIANO, C. **Pensamento e liberdade em Espinosa**. 1998. Disponível em:
<http://vimeo.com/10348233>. Acesso: 8/09/2011.

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

_____. **performanceS**. In: Carreira, André; Villar, Fernando Pinheiro; Grammont, Guiomar de; RAvetti, Graciela e Rojo, Sara (orgs.), **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, pp. 71-80.

ANEXOS

1 – Roteiro de Hotel Medea

1º Ato - Zero Hour Market (Mercado da Zero Hora)

CAST:

THE CAPTAIN

THE MAID

BORDER GUARDS

MARKET SELLERS

JASON

THE LIEUTENANT

THE ARGONAUTS

MEDEA

THE CLAN

AGILEUS (Medea's brother)

Audience arrival

*Audience enter and collect their tickets. They are met by the CAPTAIN who will send them in small groups to the first Guard. The GUARDS each have their own checkpoint which is marked by a numbered flag. The journey is designed to prepare the audience for Zero Hour Market. In this way it floats between being within the narrative and outside of it, blurring the line between 'arrival' and 'the start' and provoking the expectations about 'participatory' theatre. GUARD 1: The Mina. GUARD 2: The Jongo. GUARD 3: Singing. GUARD 4: Checks wristbands, gives a programme and allows entrance into the ZHM space. Audience are given the guidelines/ **Golden Fleece Day programme** - see text below.*

"Bem Vindo!" Welcome visitors to National Day of the Golden Fleece at World famous Zero Hero Market. Possess and benefit from culture celebration in tribute of recognized Glorious Golden Fleece and guardian and protector of Glorious Golden Fleece, The Royal Princess Granddaughter of the Sun, Medea. **Must conform the SECURITY.**

MEASURES:

- 1) Refrain from photograph the Fleece or any part of its locations.
- 2) Do not loiter close to the Fleece, keep Always moving.
- 3) Do not bringing large bags or overcoats pockets into Market
- 4) Do not put hand inside pockets in the nearness of the Fleece
- 5) Do not wear clothing of inappropriate temperament.
- 6) Please operate with Security Enforcement Personnel always.

Thank You.

Only official local product only is purchased only with endorsed form of currency. Removing of fleece or the comparable fleece piece from Market is an offensive. Having of, buy or business of Golden Fleece is punishment in the instruction of the Princess.

The audience enter into the ZHM space, the tents are set up but inactive, silently rotating. The Lighthouse chimes play. Once all the audience have entered The Captain announces the first act - Zero Hour Market

The Captain: Text...

Music cue – DJ Dolores chimes track.

GUARDS action - The guards are on the periphery of the space and as the market begins to wake up, they begin to patrol.

3 stances for BORDER GUARDS:

1. Arms behind my back with palms and thumbs interlinked.
2. Arms folded across the top of the chest with left hand underneath right upper arm and right hand over the top of the left upper arm.
3. Thumbs in belt/holster (cowboy style) with elbows out facing left and right accordingly.

They enter the tents periodically, looking around, shining torches, checking the vendor and the vendor's products. If they suspect illegal activity they can empty the tent of people / frisk the vendor / give a gestural warning. This can be done to keep audience circulating or if too many are in one tent.

Calling sequence for TENT SELLERS: The actors begin their calling sequence. A short phrase to attract audience and sell their product. Actors begin to move and call/speak to audience to attract them into the tents. The actors continue to speak more intimately to individuals and small groups in their tents while remaining in contact with the calling sequence that continues parallel to these personal interactions. Essentially there are three focuses of attention:

1. Contact inside of the tents.
2. Contact just outside of the tents.
3. Contact with the ensemble.

TENT SELLERS action- 5 positions of selling/5 positions of contrabandista (the fleece). The selling actions are expansive, open. The contrabandista are contracted, contorted and hidden. When interacting with the GUARDS – there is a sudden switch, the SELLERS acknowledge them by switching back to selling suddenly. They conceal what they have been doing. The tents have internal lighting systems which can be changed by the performer from warm to cold depending on whether they are selling the product or the fleece. Jason and the Lieutenant are waiting in the car outside. Medea is hidden.

ACT 1: THE MARKET (Context for the Market Trinity Buoy Wharf, London.) - It is the day of the golden fleece. The Golden fleece is placed on a plinth in the performance space. The Market Sellers work in relationship with the Guards. There are two levels going on:

1. That the Market Sellers are in some way EVANGELICAL in their mannerisms and gestures and voice. This is based on research of evangelical religion and fanatics in Brazil. They sell simple, metaphorical objects – mirrors, salt, water, a single match all of which are used within the seller's pitches to provoke thought and get discussions going about life, death and desire.
2. An objective of the sellers is to sell contra-band parts of the Golden Fleece. So the sellers have one normal object to sell and a part of the golden fleece disguised in tin foil looking like a wrap of drugs. They try selling the sample of the golden fleece to the

audience but always find a reason not to sell it or are stopped by the guards. The guards move the audience out of tents to all audience members flowing and circulating around the market from tent to tent. The guards ask audience if they see or hear anyone trying to sell samples of the Golden Fleece to report to them immediately.

Sellers: 4 points structure for improvisation

- A Parable (a tongue in cheek)
- A product eg bread, mirror, matches (fire) or a used match
- The product is used as an opener to facilitate profound questions to the audience. Example questions are: 'What is the most important thing in your life' and 'What do you most desire in life?'. The answers to these questions would open up challenges from the sellers such as 'Your health is more important than your family?'
- Referencing the contraband (Fleece) as something that has special powers - ie making all your dreams come true.

Individual Tent Improvisation Texts:

Flávio's Tents

Qual a coisa mais estranha que você já fez em sua vida? Qual a coisa mais estranha você já fez por amor? Você se acha uma pessoa estranha? Você está pronto para ver? E para ser visto? É preciso ter coragem para se revelar, para ver e ser visto. Está escrito na palavra que 'Ele' está voltando e, quando "Ele" chegar, apenas os que tiveram coragem de se revelar serão salvos. Os demais queimarão no fogo frio da eternidade. REVELE-SE! Hoje, o dia Internacional do Golden Fleece, é a oportunidade de salvação, REVELE-SE! Esteja pronto para ver e para ser visto. Objeto: Tenho em minha mãos, este espelho miraculoso. uma herança de minha bisavó – que ganhou o espelho diretamente de Medéia. Este objeto não é um espelho qualquer; ele pode revelar o que se normalmente quer esconder; ele mostra o que estava escondido no invisível: seus piores desejos; seus sonhos mais absurdos, suas frustrações mais vergonhosas e tudo que há de estranho em você e que você se esforça tanto para não ver. Você está pronto para ver? Golden Fleece: junto com o espelho, minha bisavó ganhou um pedaço do Golden diretamente de Médeia. Alguém quer? Nem todos estão preparados para o poder do Golden. O que você pode oferecer em troca do Golden Fleece? Não estamos mais falando de dinheiro... É preciso agir. Para se ter o Golden, mesmo que um pequeno pedaço, um grande sacrifício precisa ser oferecido em troca.

Leandro's Tent

Produto: Sonífero

Você tem dormido bem? O que tem tirado teu sono? O que tem te incomodado? Como posso lhe ajudar? Como posso lhe ajudar nesse momento? Há algo que eu possa fazer por você nesse exato momento? Eu sei o que pode lhe ajudar. O caminho, o caminho do Tosão de Ouro. Que está escrito aqui, basta seguir a palavra e venerar o tosão. Você sabe o que é o Tosão de Ouro. Vou contar uma história que vai te ajudar a entender um pouco mais sobre o tosão de Ouro. Há muito tempo havia um Rei, que era muito poderoso, pois possuía o Tosão de Ouro. Um dia esse rei foi chamado pelo Rei vizinho para uma reunião para unificar as nações. Mas um dia antes da reunião, o Rei caiu do cavalo e quebrou a perna. Então o irmão do Rei ficou revoltado, dizendo que o Tosão

havia perdido o poder, que não protegia mais o Rei, que o reino cairia em desgraça se ninguém fosse para reunião. Ele blasfemou o tosão de Ouro, duvidou do poder do tosão. E então foi pra Reunião sozinho. Chegando lá, era uma emboscada, ele foi morto, decapitado, exposto em praça pública, tudo porque duvidou do poder do Tosão de Ouro. Você entende agora o que é o Tosão de Ouro. Você acredita no Tosão? Todo mundo levanta a mão e repete comigo. "Eu prometo, venerar o Tosão de Ouro de Corpo, Alma e espírito, ser fiel à ele e ser estar disposto a servi-lo à qualquer custo" Mas agora eu tenho aqui uma coisa muito especial, uma herança de família guardada a sete chaves. Um pedaço do Tosão de Ouro. Com esse material você pode desafiar a vida e a morte, realizar todos os seus desejos. Qual seu maior desejo? Que desejo você gostaria de ter realizado? O que você daria em troca para ter todos os seus desejos realizados? Tem que ser algo precioso. Fechem os olhos e pense na coisa mais preciosa que você possui. Agora abra os olhos. O que é? E você daria em troca do Tosão do Ouro? e Você?

Robson's Tent

Eu vi. (chamado) Eu vi e vejo na palavra que é luz. Luz que conduz para a luz. No dia santo do Gonden Fleece estejais prontos para ouvir a palavra que é luz, pois todo aquele que não estiver pronto para ouvir a palavra seja como o joio que será separado do trigo e devastado a ferro e fogo pois de nada vale. E a palavra é luz mais também é sal. O sal que dá sabor à vida.

- O que dá sabor à sua vida?
- O que você busca na sua vida?
- Qual a coisa mais importante pra você?

Pois quem tiver ouvido ouça, a palavra que é a verdade mais também a luz. Luz para a luz.

Irlane's Tent

Ações na tenda: Irlane Rocha

1. Pregão
2. Oferecer a semente
3. Fazer perguntas
4. Parábola (usar o livro)
5. Falar do tosão
6. Oferece o tosão
7. Voltar às perguntas

Perguntas: Você já plantou? Quantas vezes você plantou e quantas vezes você conseguiu colher? O que você deseja colher? Você tem boa terra pra plantar? Você já morreu? Qual a coisa mais importante da sua vida? Diga-me uma coisa que você jamais teria coragem de fazer?

Urias's Tent

Como é o seu coração? pesado e negro como uma pequena pedra ou leve como uma pluma? Do que você tem medo? do peso ou da leveza profunda? Você tem inimigos? Precisa proteger-se ,cuidado .eu tenho o escudo de proteção que você precisa, que tornara seu coração leve como uma pluma e resistente como a pedra. Eu possuo o tosão

de ouro. Com ele em seu poder você pode tudo, consegue tudo que quer, ate mesmo ser feliz.

Raquel's Tent

Palito de fósforo, fósforo, palito. O amor é o fogo que arde sem se ver é ferida nos olhos de quem sente. Palito, fogo, fósforo. É o estar se preso por vontade é servir a quem vence o vencedor. I can see your life more clearly. é ferida que desatina sem doer. O que falta na sua vida para ela ser ideal???É um ter com quem nos mata lealdade, tão contrario a si é o mesmo amor. Eu vendo palito de fosforo, fosforo, palito de fósforo eu vendo, O ideal traz felicidade? I can see your life more clearly.

ACT 2: THE ENTRANCE OF JASON - *The CAPTAIN prepares for the arrival of JASON and the ARGONAUTS. Argonauts in tents have to leave to get ready. The Captain: La vem Jasao. We are being invaded! The Captain removes people from the tents and gets the audience to go to the sides of the space opposite each other and adjacent to the entrance of the Argonauts entrance. Tents moved to the side of the space and actors came out of them.*

Lighting cue – *when the tents are out of view the actors turn off all their lights immediately. ARGONAUTS AND CLAN change quickly to get to their positions for the start of Act 2 - JASON's arrival. The CAPTAIN checks that everyone is ready for Act 2. The Captain arranges the audience in two groups opposite each other and at 90 degree right angles from the end of the space where the Argonauts and the clan enter. The Captain formally announces the opening of Act 2.*

Captain: Act 2 The arrival of Jason and the Argonauts!

ARRIVAL OF JASON & ARGONAUTS. Music Cue. *The ARGONAUTS enter . They are topless. They wear motorcycle helmets and boots and carry a weapon which has LED lights or torches attached so as to be used as self lighting. They move using the **Indian step (India de boi da baixada – The Indian of the lowlands)** two rounds per step, with their eyes looking always straight ahead. Their trajectories are always straight lines with 90 degree turns, creating a grid within their performance space. They have 6 specific positions of attack each, that also adhere to the straight lines of the grid within the body position. The lieutenant and Jason enter in the car. Leu. exits car and opens the door for JASON. JASON walks in straight lines in front of the argonauts and the Leutenant follows taking up position behind JASON holding a torch that scans the space. JASON enters with the ARGONAUTS. The ARGO's entrance is always choreographed according to the space, but will adhere to the ARGO principles. Straight lines only, gaze focused directly in front. Opening out peripheral vision.J ASON stands in the middle of the line of ARGONAUTS and slightly ahead of them, making the point of the 'V'. Jason gives an impulse to his First of six positions -which is a signal for the music to stop and for the argonauts to stop the step*

JASON - Who's in charge of this fucking shithole?

JASON gives impulse to second of six positions which is impulse for all the argonauts to move to their first of six positions. They hold this position.

CAPTAIN - The entrance of MEDEA and The Clan

The Entrance of the CLAN. Music: Maracatu. Step – Baiana Velha (old woman from Bahia).

MEDEA enters as the Queen of the Maracatu. with THE MAID waiting at the side. She steps up to the platform. MEDEA is wearing a long train that the clan holds. They dance their choreography. When the dance finishes they walk past each other - eyeing each other. At the end of MEDEA and her clan's entrance sequence the ARGO's snap back into their position of readiness.

MEDEA - Então...

As she says so they both snap into a position.

MEDEA - Você que é o Jasão?

JASON - What? i don't understand you, speak English! Speak English!!!

CAPTAIN - Excuse me. Princesa, posso traduzir? I provide translation service very cheap. I accept VISA, Mastercard,...

JASON - Ok.

MEDEA - Você que é o Jasão?

CAPTAIN - So you are the Jason?

MEDEA - E esses são seus argonautas?

CAPTAIN - And these are your Argonauts

JASON - And you are?

CAPTAIN - Are you crazy my friend you don't ask who she is, she is the Princess.

MEDEA - Eu so Medea, Princesa desta terra .O que você quer?

CAPTAIN - I'm Medea, Princess of this land. What do you want?

JASON - I've come for the golden fleece. Will someone get it for me.

CAPTAIN TRANSLATES

MEDEA - Obviamente voce não entende o que é o Golden Fleece.

CAPTAIN - Obviously you don't understand what the golden fleece is.

MEDEA walks past JASON. JASON follows her bum with his eyes.

JASON - I didn't come to understand it, I came to take it.

JASON slaps MEDEA's bum. MEDEA reaches for a weapon from the clan and lunges towards Jason's neck

MEDEA - Não, funciona assim Jasão, o tozão não pode ser levado à força, além do mais, eu sou a Guardiã do Tozão.

CAPTAIN - It doesn't work like that. The fleece cannot be taken by force, and, anyway, I am the guardian of the fleece.

JASON - Well Medea, I won't leave without it.
CAPTAIN - Eu não vou embora sem ele.
MEDEA - Tenta.
CAPTAIN - Try it.
JASON - Fine.

The captain announces the arrival of Agileus.

CAPTAIN - The entrance of Agileus, the brother of Medea

MUSIC QUE. AGILEUS enters in the movement of the warrior orixas - Ogun and Xangô. AGILEUS goes towards Jason.

AGILEUS: Então, você que é o Jasão? Eu pensava que você fosse um pouco mais alto.

JASON - What? Speak English. Eh? What you saying?

Agileus provoking Jason, mimicing him.

LIEUT - He's taking the piss out of you Jay!

JASON - Stop taking the piss

Jason swings his bat back as if to hit Agileus who is pointing his wooden knife at Jason. The CAPTAIN intervenes.

CAPTAIN: So you want to fight? You want the war? Fight like a man - we bring you the real war.....*(brings out the ball first)* Futebol!

Captain blows his whistle - collects the ball on a stick and starts to make ritualised movements with the ball as the two teams get into their positions to start the game. All clan and Argo's involved in building goals out of the 9 platforms. The Argonauts move from their entrance positions to the football positions using the principles of The Grid training- no curves, straight lines & sharp turns, no diagonals etc. Jason takes off his helmet and passes his helmet and baseball bat to members of the audience. Medea takes off her head-dress and passes it to the Maid. The Captain calls Jason and Medea to the centre - flips an imaginary coin and calls heads or tails - Medea wins. The Clan win the kick off - Medea gives her hand to shake Jason's, he goes to kiss her hand she pulls her hand away. They go to their positions as coaches to the sides where the audiences are slightly in front of the two split sets of audience. Lieutenant stands next to Jason goaded and coaching the team too. (Maid can act as an aggressive Team Coach reflecting the later swearing at Jason in Info Rev)

FOOTBALL

ARGO'S use the grid formation to re-configure into their football positions.

The CLAN moves with capoeira-like movements i.e close the the ground but not Ginga. The ARGONAUTS stay fixed in their formation (2, 3, 1) apart from a few steps forward and back. They kick from the knee and can head the ball.

Dubious goal – CLAN

Foul on ARGOS - putting a knife to an argo's neck

Penalty - moment where clan protest about the penalty, and make a wall the Captain says penalties don't have a wall and reaches for the gun that he has stolen from Jason - Leandro starts the Diving - All clan and JASON and MEDEA meet in the centre of the space. They discuss whose team is at fault.

JASON forcefully kisses MEDEA to shut her up.

RESERVOIR DOGS

***Captain** blows his whistle. Actors react to this kissing, get up from the floor and move into the **Reservoir Dogs preparation position**. The cast get into place by circling Medea and Jason with a ninja run: centre low to the ground; fast and silent; placing 4 points of foot in each step and stopping together as the kiss finishes. MEDEA goes to slap JASON and everybody snaps into the full **Reservoir Dogs position**. This time with the weapons focused on both MEDEA and Jason and a clan or argonaut respectively. Weapons and gaze to be directed at different points. All the CLAN are released. MEDEA and AGILEUS leave their positions. MEDEA leaves her shoe on the floor in front of JASON. MEDEA has cast a spell and all the ARGONAUTS are frozen. She has to take off her shoe and leave it for Jason to find.*

*MEDEA Text from *Avesta-o-Zand* (or *Zand-i-Avesta*), Medea reciting her text moves out of the circle formed, pushing and reconfiguring the argonauts weapons to face the floor as she leaves. Simultaneous to this each audience member gets a Medea mask and they get the instruction to raise one arm. The CLAN and THE MAID hand the masks out and give instructions to audience. A beat is played by the DJ until all audience members have their masks and their arms raised. The CAPTAIN blows his whistle and JASON and the ARGONAUTS are unfrozen they continue their line of action with the weapons for a beat and then turn to face the audience. JASON discovers the shoe and picks it up holding it above his head.*

THE MISSING SHOE

JASON and the ARGONAUTS take a moment to look at the audience.

JASON: Which of you here is Medea? Oh, you think this is a joke? Do you know who I am? Anyone here found not to be Medea will not be laughing any longer.

JASON then instructs the ARGONAUTS to look for MEDEA – The ARGONAUTS retain their step and grid.

JASON Argonauts! find her!

The argonauts fetch platforms to create a sort of gallows in the middle with two sets of steps for audience to walk up on. The ARGONAUTS look in the crowd of audience for the men only. Argonauts separate the male and female audience to different sides of the room. They move the men and women into two facing lines enabling them to view each other through the masks all wearing MEDEA's face.

CAPTAIN TEXT to JASON ...*find her Jasoa...look it's Medea Jasao..goading him etc.*

JASON *Move it. Find her. She's here somewhere. I'll find her. Bring her to me.*

ARGONAUTS bring out one audience member at a time and bring them to JASON and Lieutenant who are on top of the platforms. ARGONAUTS organize themselves so that someone is always looking for audience members who have shoes that are easy to undo. They are identified by ARGO'S raising one arm straight up in the air. The audience is then taken to JASON using the grid formation. lieutenant kneels and audience place their foot on the bended knee, the other ARGO supports the audience member on their opposite side. Take the mask and support audience member. JASON then tries MEDEA's shoe on several of the men in the audience. No more than three. All other ARGONAUTS place themselves around the audience member framing the scene.

JASON: This is not Medea.

(giving a reason for each person - improvised with the audience member)

JASON calls forward one of the Bulls (Aguileus) with a Medea mask. He tries on the shoe, JASON sends him back

JASON: That's not Medea her toes are far too long.

AGILEUS: Bota pra cima que eu quero ver

AGILEUS wearing the bulls head charges at JASON.

ACT 3: ENFRETEMENTO

The CAPTAIN jumps on the platform and Introduces this act. CAPTAIN: Act 3 The Enfrentemento.

*Argo's remove platforms and all actors create a circle with the platforms. Clan collect up the masks. The audience with the help of the actors create a Roda around JASON and the Aegiluas. The encircling platforms are turned on their sides to create a ring. The ARGONAUTS use the actions of the **casique** and the BULLS the actions of the boi on the outside of the Roda integrated with the audience. ARGOS follow one ARGO who is leading the step— they will signal a change of step by lifting their weapon. ARGOS are also responsible for balancing the roda – ARGOS must be evenly spaced around the roda adapting to any changes. The BULLS and ARGONAUTS 'buy' the game' and 'fight' in the Roda. JASON keeps on falling over and the ARGONAUTS have to continually rescue him. The Lieutenant calls to Jason to encouraging him to fight well. (like a boxing coach).*

Capitao stops play and they decide he should start off with a easy bull and so they bring out the BOI VELHIO (OLD BULL) which is MEDEA

JASON: Show me some respect. I'm much better than that.

MEDEA then enters as the OLD BULL and a fight ensues with MEDEA and JASON. At first she plays to the idea of the OLD BULL but then her bull cloth is removed to reveal it is Medea as a Bull and she overpowers JASON. LIEUTENANT sneaks through the audience and gets stairs to help JASON. He mounts the stairs in the centre of the Roda and stabs the OLD BULL in the head through the star with a dagger which has a red light. JASON and Lieutenant celebrate aggressively directly to the audience but also including the clan and argonauts

Jason: Come on!! Who's the fucking winner now eh! Come on, lets hear it then! What do you want eh! Who's the winner then, lets have it!

MEDEA stumbles backwards to the centre of the space and Age removes her bull head-dress. She is slumped in Aguleus' arms. Medea has died. Argonauts pass their helmets and weapons to an audience member to hold and pull up their tops. Jason goes to the audience to ask them for a doctor. He doesn't believe that their archaic methods will help and is desperate. The lieutenant tries to calm Jason down

JASON: Medea. Somebody get a doctor. Call a doctor. Help her. Somebody help her. Don't just sing. (NB Add more about mumbo/jumbo voodoo stuff here) Call an ambulance. Get her some water. How was I supposed to know? That wasn't fair!!!

RESURRECTION

The start of the resurrection of MEDEA.

*MEDEA is taken over the shoulder in the arms of AGILEUS or JASON until two circles are formed around MEDEA. AGILEUS and CLAN rotate anti-clockwise with the Cazumba movement, while the ARGONAUTS rotate clockwise using the **Caboklo** movements. The CLAN and MEDEA in the centre. The ARGONAUTS making a larger circle around them. JASON freely moves in and out of the action sometimes going into audience continuing his text and calling for the music to be stopped. Lieutenant continues his pursuit of Jason trying to calm him down. The CAPTAIN leads the cast in singing whilst they rotate and gradually pick up speed:*

*O meu boi morreu
Que sera de mim
Manda buscar outra mininha
La no piaui*

This song is repeated until a music cue when the ARGONAUT'S step changes and the captain changes the call to Hey Boi!, the cast responding Hey! increases the pace of the circle. MEDEA is resurrected and starts to move dynamically within the circle. JASON tries

to catch Medea - it gets quite aggressive in the roda with Clan and Jason fighting over Medea. Jason keeps trying to get to Medea. Finally he grabs her and the music stops. JASON then tries the shoe on MEDEA's foot. It fits. JASON kneels, and the ARGONAUTS also kneel. He asks MEDEA to marry him.

JASON: I'm asking for your forgiveness. Marry me.
CAPTAIN [translates]

MEDEA steps towards him, seemingly lovingly.

MEDEA: Não Jason. Nunca.

JASON is angry and humiliated and is aggressive. He looks at CAPTAIN.

CAPTAIN: Never mind Jason - I am sorry but you have to leave now.

EROS AND THE ARROW

The CAPTAIN approaches JASON and tells him he has to leave:

CAPTAIN: Sorry my friend it's time to go.

JASON: I'm not going anywhere.

CAPTAIN: Come, trust me. With this arrow I can get any wife you want. *(to audience)*
What about this one? Nice bum, nice smile.

JASON: No. I want her *(points to Medea)*.

CAPTAIN: And this one? *(points audience member)* Pretty hair, smells nice?

JASON: I want the princess.

CAPTAIN: But she is very expensive.

LIEUTENANT: We'll pay.

CAPTAIN: No return and no refund policy.

JASON: I don't care.

They shake hands. (During this exchange Flavio gives Medea an arrow to put into her costume)

CAPTAIN: Desculpe Medea, mas o cara ta pagando.

MEDEA and Clãn *[protests]*

The CAPTAIN fires at MEDEA. Taking some space to go back for the arrow to have a distance. MEDEA 'Isadora' action. MEDEA is torn between not wanting to fall in love with JASON and desperately desiring him. She orders people to pull the arrow out, slaps the captain.

MEDEA: Não Capitão não. Aaaiieeee. Ah que forte. Por favor, protege o tozão. Vocês não podem confiar em mim agora. Tira essa coisa. Por favour, me ajuda por favor. Tira...tira...eu sou princesa

She calls out to people to protect the fleece telling them they will not be able to trust her anymore. She allows Jason to approach her and then attacks him and pushes him away. When the shot fully takes hold JASON drags her out of sight where they consummate their love. Whilst they are gone (Medea takes her skirts/beads/knickers off) and the Captain plays with audience. He starts by asking "anyone else looking for a wifey?" and then he approaches audience trying to sell his magic love arrow. JASON enters followed by MEDEA, dishevelled and panting as if recovering from wild sex. AGILEUS enters. They stand staring at each other in a triangle. It is a spaghetti western moment referenced in the music. AGILEUS goes towards MEDEA and sniffs around the crotch area of her dress, then returns to his point of the triangle. They share looks. MEDEA makes a movement, first in the direction of AGILEUS then over to JASON who holds her hand and protects her. AGILEUS goes towards them, he reaches for something, is it a knife? no it is his bottle. He thrusts the bottle into JASON'S chest. JASON, MEDEA AND AGILEUS swig from the bottle. Captain announces the next act

CAPTAIN: Act four....

AGILEUS: Casamento!

Jason speaks to the audience boasting about the fact that he has won Medea

Jason: See what I've pulled. Look at the result I got, I've scored and she is a princess!!!

ACT FOUR: WEDDING

*The ARGONAUTS and Clan start to reorganise the space. As Jason comes towards Medea eagerly as if wanting to kiss her they are separated. The wedding preparation curtain is pulled, to separate the male audience and the female audience and divides the space in two. The men are guided by the female actors into JASON'S side and the women into MEDEA'S side by the male actors. The audience are encouraged to form a circle around either Jason or Medea. They are welcomed to partake in the song and movement of the ritual preparations. Actors prepare themselves and the space.. A mat is laid out and bowls are prepared with towels, water, make-up, paints and jewelry. The following action happens whilst the Argonauts and Clan lead the audience in singing **Oxum**:*

Oro mi ma
Oro mi maho
Oro mi maho
Ya ba do ora
Ye Ye O

The song is led by Agileus, and accompanies a Mina movement for the Rodas around JASON and MEDEA.

JASON stands on the mat. And The ARGONAUTS invite the audience to participate in Undressing. Washing with wetted cloths (this in a specific, vigorous style demonstrated by the actors). Drying. Putting on clothes. Adorning the body with jewelry. Tying of blindfold.

MEDEA stands on the mat and the clan invite the audience to participate in: Undressing. Washing with water and cloths. Drying. Oil the body. Rubbing herbs over her hair. Putting on clothes. Putting on make-up. Adorning the body with jewelry. Putting on the veil. Tying of blindfold.

When both parties are ready the curtain is removed. JASON and MEDEA are led to face each other. Jason and MEDEA meet the CAPTAIN.

BLINDFOLD CATCHING

Captain: Jason do you love this women, do you want to marry her and....

Jason: 'course I do, now get on with it.

Captain: Medea do you...

Medea: Sim

Captain: Ok, you can marry each other if you can find each other, ten steps backwards...

*MEDEA and JASON are blindfolded, spun around and sent into the audience to find each other. Rhythm: **Mina Corrida**. They approach and kiss/touch the audience in this search for one another. The audience are able to mingle and are not separated any more they are part of the game. THE MAID passes around POPCORN for audience to hold. When they find each other they remove the blindfolds and the popcorn is thrown by all like confetti.*

DESAFIO

*The CAPTAIN announces the desafio. The CAPTAIN stations himself at one end of the space with JASON, MEDEA, AGILEUS. A corridor is created in the space by the CLAN, ARGONAUTS and audience splitting into two long lines, leading up to MEDEA, JASON, LIEUTENANT and the CAPTAIN. Instruments are distributed to audience along the line. A series of rhyming 'repentes' follows first from AGILEUS which is then opened up to anyone else. Either cast or public. Rhythm: **Coco**. There is an element of the fleece in some of the repente.*

First phase of the repente: They start by describing why either JASON or MEDEA is the better catch. Aeg repente is always first.

JASON has his first repente in this phase:

I'm beginning to understand the games you're playing
I see it's all about making the rhyme.
Medea there's no need for you to worry,
I'll take care of you because I'm in my prime.

Eventually the Lieutenant also says his verse:

A new bird for Jason the Argo
Fresh meat to keep in our stowe
Medea and the fleece will look good in our cargo
So let's take em Jay its time to go.

He is forced to dance by the captain

Jason: Just do the dance and we'll go

THE MAID'S repente marks the turning point for the second phase of the Desafio in which the repentes turn on either JASON or MEDEA.

Two bodies hang from a dead tree
A vulture pecks their eyes,
I see A wounded wolf turns on her kin
I hear screams, taste blood. smell burning skin

Third phase of the repente: dark predictions and warnings of the future.

These should be referring to the impending massacre, NOT to the eventual killing of the children. (This is because Zero Hour Market can stand alone as an independent piece).

JASON ends the Desafio:

*This party is beginning to turn and I don't like your attitudes,
In fact I think some of you are being far too rude,
But, thank you for the party and the celebrations,
And now my wife and I and the Golden Fleece are leaving for another
destination.*

JASON & MEDEA TRY TO LEAVE

JASON and MEDEA try to leave but are stopped by the CAPTAIN.

CAPTAIN: So por cima do meu cadaver! The fleece stays here! Don't let them out. It belongs here in Edinburgh!

ACT FIVE: MASSACRE

JONGO DANCE RODA. As JASON and MEDEA try to leave a roda is formed by all other cast and audience and they establish the steps of the **Jongo**. During the Jongo, AGILEUS swings at JASON with the Golden Fleece, and then breaks through the roda, with JASON persuing him.

{Lighting note: AGILEUS turns on light inside the Golden Fleece off stage}

*MEDEA is left inside the roda still trying to leave - the actors stop her by bringing her back to the centre of the roda in the **jongo** step, until MEDEA pulls in two actors who then collect two others. The actors then expand the **Jongo** to include bringing the audience into the roda. Everyone is eventually included, so disintegrating the roda and creating more of a party dancefloor formation.*

PARTY

The music fades and mixes into a pre-recorded party track. The audience are encouraged to join in this party. In this moment the actors dance with the audience reflecting/mirroring their movements of the audience and taking them to extremes. The CLAN and ARGONAUTS aim to break the Roda formation, and focus the audience on dancing. To do this they concentrate on dancing at the edges of the space, and maintain distance from each other. The dancing has a dark, frenetic, clubby quality. JASON, LIEUTENANT, MEDEA and AGILEUS weave through the audience, searching, trying to get the Golden fleece. The audience see fragments of action – escapes, confrontation, etc. The Captain lights fragments with a big torch. During the party MEDEA also exits to put blood capsules in her mouth and the knife in her dress.

THE FINAL MASSACRE

Once The Party is established, the The Massacre begins, happening simultaneously within The Party. Medea hunts down the clan through the dancing and gives them each a poisoned kiss. During this kiss blood is transferred from her mouth to their's. She is lit by a strong single beam from THE CAPTAIN'S torch. After being kissed, the CLAN begin their dying scores, with jerky movements and choking, ending up in a pile of bodies in the centre of the dance floor. Their limbs are at awkward angles, and their bodies twitching. This is the cue for a music and lighting change, and the Party ends. Up until this point, the Argonauts should still be engaging the audience in the 'social dancing'. AGILEUS staggers in, having seen the clan already killed by their kisses with Medea. MEDEA gives him a final kiss and after staggering round the CLAN, he drops dead in position for MEDEA's exit. MEDEA tries to take the fleece from his hand but he does not relinquish it. AGILEUS holds the fleece with the top handle up. When he does not let go she cuts off his hand.

MEDEA looks at what she has done.

JASON: Pass it here, quickly!

MEDEA turns to face JASON, LIEUTENANT and THE MAID who are at an exit.

MEDEA passes the Golden Fleece to JASON, who opens it, and the golden/orange warm light shines on his face, he looks in the fleece, looks to MEDEA, shuts the fleece and takes MEDEA's hand as if to go, MEDEA turns to the ARGONAUTS.

MEDEA : Leva ele. Leva ele.

MEDEA, JASON and THE MAID leave. LIEUTENANT stands by the exit. The ARGONAUTS place AGILEUS into a trunk and wheel the trunk out of the space in the same direction as MEDEA, JASON and The MAID. LIEUTENANT is the last to leave and shuts the door.

CAPTAIN: DE END...Thank you for coming There are refreshments in the corner, those who will stay with us please collect tickets, bathrooms to your right etc

15 min INTERVAL

PART II

DRYLANDS

CAST:

MEDEA

JASON

THE MAID

MAIDS (all in white with scarves)

MUSIC OPERATOR/MUSICIAN/MAID

CAMPAIGN MANAGER

MALE CHORUS (campaign team/film crew/international press)

SET (4 spaces):

Space 1: Also known as MEDEA's bedroom. A room with a large bed/stage and 12 bunk beds in a horse-shoe shape around the room (which will be later rearranged for Feast of Dawn), chairs/stools, piano, a projection screen/wall behind MEDEA 's bed/stage, several CCTV cameras to observe the main space, which also serves for Feast of Dawn (including club exile and shrine). The floor is strewn with teddies. MEDEA's bed is against the longest wall in the middle, the GUESTS are around MEDEA's bed. The MAID'S chair is distinct and directly faces MEDEA. The CHILDREN's bunkbeds are around the GUESTS in a semi-circle. CHILDREN laying down on their bunkbeds are facing inwards. Each maid is sitting between a pair of bunkbeds with 2 or 4 'AUDIENCE AS CHILDREN' each. In extreme cases some bunks can be 'top and tailed' to accommodate extra audience.

Space 2: Is Jason's Campaigning area in 3 parts. **i)**Campaign Room with chairs, tv screens, laptops, printers, projectors, headphones, questionnaires and pens, wall with newspaper articles about different subjects as education, immigration, etc,. Jason's campaign room/offices, the Male chorus stay in this space except for entering as International press. The Audience are ostensibly the campaigners for Jason and they watch the action through the TV screens and projections during Drylands. **ii)** Corridor where audience line up to meet Jason. **iii)**Photo shoot room where audience have their photo taken with Jason in front of the banner of 'Vote Jason'.

The turnaround in between rotations needs to be accounted for

1. Collection of the audience divided into 3 (happens once)

(interacting with upto 20 x 3 = 60 audience members)

The Maid's audience Guests of MEDEA's bedroom

The Maids' audience - the children

The Male Chorus audience - the campaigners.

The Maids enter and take 2 or 4 children each to Space 1 to their bunks. Maids should enter with attention to keeping the energy and rhythm of the Maids from training. The MC enters and creates a line of half the remaining audience. The Maid enters and takes the selected line away. They follow her to space 1 where she seats them on the stools around Medea's bed. The audience that remain follow the MC to the corridor. The following is repeated 3 times:

2. Bedtime

[1] CHILDREN: The audience are taken to their bunkbeds and they put pyjamas over their clothes. They are put to bed and their feet and half their torso tucked under the blanket. They are given their teddies, and offered a cup of hot chocolate. The hot chocolate is kept in the flask and mugs set on the high stool. The comic book is read to them as a bedtime story.

The Bedtime story: *The comic book shows Medea and Jason's journey across various territories, they see a king and offer him the golden fleece in exchange for his kingdom, he refuses, but Medea convinces his daughters to kill him saying she can bring him back to life younger and stronger than before – she demonstrates this ability on a goat, the sisters kill their father but he remains dead and Jason and Medea flee. We see Medea practicing her sorcery. Medea and Jason have a family. They go to Jason's land where he becomes a popular political figure gaining power, Medea is shown alone watching him on the TV. The final page shows Medea as she is now in Drylands, facing the clock turning the hands backwards.*

Once the story is finished the audience must go to sleep – They are encouraged to sleep by stroking foreheads/hair and placing hands on shoulders/hands. The maids are intuitive with each child and respond in a generous and kindly way whilst being quite firm about the fact that its time to sleep. Maids imagine their hands as big, warm and generous. Audience may want to look at the action on Medea's bed, however they should be encouraged to close their eyes and go back to sleep, so they receive the next scene only from listening in a sleepy state.

[2] The Maid brings in and seats Witness/Guest audience section around Medea's bed. She welcomes them. She asks questions and makes comments in order to make them think about their own experience of love, relationships, troubles that alludes to Jason's betrayal of Medea.

Structure of improvisation:

1. Comments on appearance. Actions: rubbing in handcream, combing hair.

2. Asking for details of relationship:e.g. How did an old relationship end? What happened to him/her? Have you kissed someone you shouldn't have?

3. Questions about being with someone, being married, Questions to find out how they think of love. e.g. How long does love last? What is true love? (Medea stands up)

4. A final deeper and more provocative questioning that leads Medea to shout "Maid"

Notes for maid: In the improvisation, keep all audience in mind and listen for what is happening - e.g. attention, inattention, talk and work to bring it all back into scene. Don't wait for answers. The questions and comments are more important. Go for specific details in follow-up questions. Keep body square to audience member and always maintain alignment of the body. Make clear definite changes of direction.

[3] Male chorus:

Audience are lined up in the corridor or holding room getting ready to meet Jason.

Campaign Manager: Good evening everyone. The moment you have been waiting for is just around the corner. You will shortly be meeting Jason in the flesh. Now I know one or two of you are a little bit nervous, so we are going to do our best to relax. if everyone could close their eyes, take a deep breath in together, out, and relax, relax. Ok you can open. You will be fortunate enough to shake Jason by the hand. Jason is a man who shakes hundreds of hands every week. Shake too firm, and you will be taking energy away from Jason. Too loose, and Jason will have to give extra energy in order to make the shake. Repeat that a few hundred times and you can imagine the imbalance that takes place. My colleagues are here to go through this with you. Simultaneously I will be moving along the line to check your appearance. You will be having your picture taken with Jason and it is important to get the right look. Please don't feel nervous, its all for the good of the campaign.

Male Chorus shake hands as CM checks appearances. Once completed, the audience are lead into the Photo Shoot Room.

Photo Session. Audience are lined up across the space where they will be called up either singly, in pairs or as a group as time dictates.

Without further ado it brings me great pleasure to introduce to you your future leader, please put your hands together fooooooooooooo Jason!!! (applause and whoops)

Enter JASON. (Possible photos: handshake and warm smile, old friends, ladies either side, funny remark, profound speech, Jason's thumbs up gesture, victory moment and power stance)

Audience are led to campaign room. They are seated and headphones are placed on them.

- Sweets are given to each audience member
- Each audience member are given a 'Vote Jason' badge and pin it onto their clothes

- Questionnaires are given out:

Vote Jason!

Name

Age

occupation

Email

1. Please draw or describe in detail your preferred kind of smile.

2. During your meeting with Jason, how did he make you feel?

3. What does it mean to be a real man?

Become Jason's friend on facebook, so write your facebook's name here or look for Jason Chiron.

** 10 TV screens where the audience can see the action through several live-feed cameras - also camera on Jason getting ready before political public speeches and CCTV cameras attached to the beds of the children. As the audience arrive in the campaign room and put on headphones they hear the following discussions and view the campaign manager through the JasonCam.*

CM: Test, test, 1 2 1 2. Ok, The focus group have been photographed and are being seated in the Campaign room. I am here with Jason. Jason, how was the photo session for you?

J: I thought it went well...yeah, i was good in it....

CM: Right...and what is your opinion of the current focus group themselves?

J: (*Improvised according to the group*) - intelligence, age, liveliness, and any concerns over negative reaction towards Jason himself - and they were a mixed bag weren't they...there were all sorts...

CM: What i saw was a beautiful coming together, rich in diversity.

J: Yeah.

CM/J: And as our policies reaches out to each corner of the globe we can take this opportunity to welcome all members of the focus group to do the right thing tomorrow and vote Jason.

CM: Exactly. Couldn't have put it better myself. Just to let you know J the focus group have been issued with a Questionnaire.

J: Really? That's a surprise. Intriguing, tell me more.

CM: Nothing to worry about, but there are a few pertinent questions on there.

J: Wow! Well in response to that, I can say honesty is the best policy and we are counting on your contribution.

CM: Quite right! Now Jason, as I am here and it's just you and I, I also have a question for you..

J: Shoot.

CM: How are you feeling about the big day, you're not nervous are you?

J: No.

CM: (*hushed*) yes a little...

J: I mean er...clearly i'm a little bit apprehensive but that's only natural isn't it. The fact of the matter is we've put the hard work in, but the real work starts tomorrow.

CM: That's correct Jason, so what follows is one of our final chances to reach out to your public before we bring our campaign to a close. Not only do our focus group experience every angle of our campaign from the inside, we can now bring them an exclusive, as we conduct an interview with the man himself from his very own home

J: huh?

CM: Yes everyone was briefed on this yesterday. It's the home interview with you, your family the kids...

J: No one told me about this. I'm sick of this...I'm not some fucking performing monkey

CM: Bit of dignity the microphone is on the microfone don't swear! Cut the sound.. (*Rick Ashly plays over their conversation alongside an announcement apologizing for technical difficulties.*) let's not wet our nickers about this hold it together.

J: Don't you patronize me.

CM: Sorry sorry, shhh...cool down cool down. Just one more thing and then we're out. Bit of focus, you can do this J..

J: you do your job i'll do mine.

CM: Good so its agreed. U cool? Cool?

J: Let's just get on with it.

(Rick Ashley stops)

CM: Slight technical hitch, we're back with Jason, he's just preparing and even though its late in the day he is looking fresh and is on top form. Wouldn't you agree J?

J: feeling good.

CM: Can i take this opportunity to thank you Jason for allowing us into your humble home.

J: It's a pleasure.

CM: Remember this is the last chance to reach out to your public, and we are all looking forward to seeing you open up a bit. Let us in to you as a person. Who you really are.

J: Yeah, let's make one things very clear, my house is your house, make yourself at home, I won't be putting on any airs and graces so it's a real warts and all interview.

CM: Cool, *(Hushed)* Remember what we said about your wife. *(normal)* I'm personally very excited to see you as a father. Tender, personal moments with your children...

J: it's quite late, but let's see what we can do.

(There maybe extra time here before entry for international press scene, if so CM and Jason discuss:

1) J's schedule requests, inc. work out session with Personal Trainer and Protein shake flavour

2) Whether or not Jason should wear a tie for the interview.)

J and CM enter bedroom

CM: Everything is prepared, the crew are in position and we are nearly ready to go. How are you feeling Jason?

J:(to audience as he moves towards the bed) Excited! excuse me can i just squeeze through, -- thank you --

CM: I've just been privy to a lovely personal moment between Jason and one of his guests. Remember what the acting coach said, breath and relax. Treat the camera as an old friend. Calm, casual, slightly informal, warmth, warmth...who's the tiger?

J: I'm the tiger.

CM: Jason's ready...

filming starts but it is halted for a technical problem.

CM: *(loosing the tie)* Remember the lines on immigration...

J: yeah yeah family....

CM: Together.

J: Together.

CM: *(hushed)* and remember what we arranged about the closing... Jason ready.

As the international press scene takes place in bedroom, CM continues to speak to the CAMPAIGN ROOM audience through the headphones. (see international press scene for text.) After he has exited the Bedroom, he continues to speak as he runs through Jason's schedule below:

CM: Paul, can we have everyone online now. I going to go through Jason's schedule for tomorrow. Set Jason's wake up call to the usual time of 5.30am, please contact Troy, Jason's personal trainer, and inform him Jason will be ready for his usual training session at 6. After a wash, breakfast will be high energy, low carb: fresh fruit, musili, and a protein shake (no no he likes the strawberry one..). We are taking lunch out so please pack a selection of meat based sandwiches, and then very kindly Jason has given catering the night off for pending celebrations. Remind them to vote please. Please inform Pablo that he is needed tomorrow after breakfast for Jason's usual trim and colouring. Inform wardrobe Jason will need a black suit and patterned blue tie, for his last visit to the campaign office at 8.30. After a final inspirational pep talk, (i've done the notes, let's print them off) he will need a quick change Paul, have a room ready, into one of his sports tracksuits - is everything arranged for Jason to visit the inner city park at 9.30 as discussed? You've briefed the youth group leader, And the kids - impoverished yet well behaved? Good, good. Paul please ensure the area is secure so that the kick around can commence ASAP and I'll ensure that the cameras are on stand by to capture images of Jason in action, offering encourage to the little ones, teaching drills, standing in goal letting in a penalty and so on.. From there, let's do a change in the car, got to be on the move again by 10 to visit the fire station. Paul make sure local radio are ready and waiting. There he will award the People's Hero Trophy to a gentleman named Clifford Akwasi. Paul please make sure you brief Clifford and the fire station appropriately, and let's not forget to pack the Trophy this time. Just get it done. 10.30, on the move again to Jason's favourite old people's home, could you get them online please Paul? Yes hello, this is the Jason's Campaign Manager calling about our visit tomorrow. How are you? And is everything ready? Very good. And how is er...my mind's gone blank...it's not Doris.... YES! Denise? is she still getting out and about in her wheel chair? Good good, please tell her Jason is very much looking forward to seeing her again. Make sure she is dressed appropriately this time! Something blue, high cut. Right, bye, don't forget to vote! After lunch tell

wardrobe we will need one more change into a fresh suit. Grey, and tie, sky blue, for Jason's tour of the polling stations. Paul make sure autograph hunters and well wishers are invited to the right places at the right times. Just before the voting closes at 4pm, Jason will cast his vote at the local polling booth. After that's done we can turn our attention to the evening celebrations.

QUESTIONNAIRE – *Flavio hands CM completed Questionnaires. CM goes through audience Questionnaire results with Marketing, Speech Writers and Photoshop team online.* Let me take this opportunity to invite all members of the focus group to our victory party tomorrow evening, where Jason's surprise gift, a ten foot metallic sculpture, entitled Jason - The Modern Warrior, will be unveiled. Ok focus group, we are coming to the end of our session. And now to close, we come together with an exercise offering positivity for tomorrow's election.

MEDITATION

Choose a screen to focus on and listen to this sound (*sound of bell chiming*). Every time you hear the sound switch to another screen. The sound is coming now (*sound of bell chiming*) and again (*sound of bell chiming*) and a third time (*sound of bell chiming*). This is the screen you have chosen. fix your eyes on this screen and do not remove you gaze. Feel your eye looking at the screen. Notice the light coming from the screen. Feel that light moving toward you. Towards your eye, through your eyeball, along your nerves and into your head. (*Echo effect*) Feel your head. Your skull, and the soft tissue of your brain. Create a point in the centre of your brain. (*Meditation music in*) Begin to draw all your positive energy, positive thoughts to that point. (Repeat). Using that energy, that light, allow a face to emerge, a face in front of your face. It's a man's face. With blue eyes. I would like you to remember how it was to look into his blue eyes. And I would like you to imagine what there might be behind those eyes. What it might be to be inside those eyes. Imagine tomorrow, imagine Jason winning the election. Imagine the victory party. Everyone is there. How do you feel? Imagine the future, a new future with Jason as our leader. *Meditation music up, CM goes to collect next audience.*

3. MEDEA + THE MAID

MEDEA and MAID in bedroom. THE MAID`s chair is positioned towards the centre of MEDEA`s bed and in between the GUESTS half-circle of chairs. MEDEA is sitting/kneeling on the bed turning back a projected clock on the wall. She has a towel on her head to dry her wet hair. THE MAID is still gossiping with the audience and massaging their hands. (THE MAID: important is to keep the rhythm, always do one thing at a time, e.g. don't move and brush hair at the same time)

MAIDS: no knitting, listen to MEDEA and THE MAID. Important is to comfort the children as much as possible. Connect to them. Make them feel like children. They are just listening to the scene. The maids communicate with touch and breath what is going on in the scene between THE MAID and MEDEA.

MUSIC: Ay Sow played in a loop on piano

The cue for stopping the projection of the clock is as MEDEA turns around.

MEDEA: Maid! *(abruptly)*

The Maids stop action with children in response. (The first in a series of impulses, from MEDEA's bed space to which the Maids react to as a group. This calls attention to the action between the Maid and Medea and is a moment of suspense from what they are doing with the 'children'). THE MAID comes over to her with a bottle of pills.

THE MAID: Another one of your headaches?

MEDEA violently knocks the pills out of her left hand. Attention is held as the last of the pills stops rolling. The Maids mirror the main Maids action by suspending what they are doing, and they also watch for the pills to come to a stop. Following THE MAID'S rhythm they pick up the pills that are set between the beds. As THE MAID picks the pills up, she pauses in her action as each question is asked as if caught out.

MEDEA: Where is my husband?

THE MAID: *(silent)*

MEDEA: Where is my husband?

THE MAID: *(silent)*

MEDEA: Maid.

THE MAID: My lady...

MEDEA: Where is my husband?

THE MAID: silently returns backwards to her chair with the maids mirroring her walk and they sit down at the same time. Immediately THE MAID and Maids raise a hand in front of their face to disguise laughter/crying.

MEDEA: Are you crying or are you laughing woman?

The Maids release their hand and tend again to the 'children' while the scene with Medea and the Maid continues

THE MAID: My lady, I'm older than my crying or my laughter.

MEDEA: How do you endure a life inside the ruins that are your body with the ghosts of your youth?

THE MAID: How do you endure a life inside the ruins that are your body with the ghosts of your youth?

MEDEA stands up and shakes her towel out so it stays on her head but is hanging loose. THE MAID comes back to MEDEA who is now kneeling. THE MAID starts to dry her hair violently (first on the left, then middle, then right) and she takes the towel like a matador cape bringing it back to her chair. Then she takes out a comb and pointing the sharp end towards MEDEA goes towards her. She goes towards MEDEA menacingly as if considering stabbing her. MEDEA starts and suddenly on a sharp impulse looks at THE MAID. THE MAID softens and smiles and turns the comb to point the right way round. THE MAID starts to comb her hair until MEDEA puts her right hand up with her palm open. THE MAID gives her some hair clips and looks around for more spilt pills. After putting the hair clips, MEDEA puts lipstick on. (Hidden under mattress). THE MAID notices that and goes back to MEDEA's bed.

THE MAID: What's this?

MEDEA: *(Silent)*

THE MAID: *taking the lipstick*

THE MAID: What's this?

She puts the lipstick in her pocket. She takes off the lipstick from MEDEA's lips with her hand and shows her palm to MEDEA.

THE MAID: This is not Medea.

THE MAID turns to leave.

MEDEA: Cow

THE MAID: Whore

MEDEA: Bitch

THE MAID: Cunt.

MEDEA puts her hands up and waits for THE MAID to come back with hand cream and together they rub it into her hands. As THE MAID begins to move away from MEDEA all MAIDS rub hands together as THE MAID does, and stop when THE MAID stops.

THE MAID: Come now my little wolf, come now my little vulture.

THE MAID goes back to her chair and sits down while they both keep creaming their hands keeping a strong contact. MAIDS begin the knitting but still with attention on the 'children' and tending and responding to them.

MEDEA and THE MAID: Come now my little wolf, come now my little vulture.

4. INTERNATIONAL PRESS SCENE

The 'international press' crew (MALE CHORUS) enters followed by JASON. The International film crew speaks Portuguese. They make sure everything is ready for the shooting. Preparing, checking lights etc. The MAIDS start knitting furiously and calm the children who are disturbed by the sudden entrance. JASON enters and turns to crew. CM talks to campaign room audience through headphones.

CARLOS: (R)hoyal or royal?

FLAVIO: Royal.

CARLOS: [*repeating*] Royal.

FLAVIO: Five – four – three ...

CM: Paul could i have the editing team on the line please.

JASON: (*Clears throat*) Me. Me me me. Me at home.

FLAVIO: Cut. Problems with sound. Do it again.

CM: God! Every time!

The film crew is checking again that everything is ready for the filming.

CM: (*Speaks to Jason loosening his tie*). Remember the lines on immigration...

J: yeah yeah family....

CM: Together.

J: Together.

CM: (*hushed*) and remember what we arranged about the closing...Jason ready.

FLAVIO: Five – four – three ...

CM: Yes hello we have started filming the home interview is the stream coming through to you?

JASON: Me. Me me me. Me at home. Looking good?

CM: (*whispered*) Flavio..

FLAVIO nods in agreement

CM: And here we have the man in his everyday environment, let's hold onto this.

JASON: Looking good. Me looking like a winner.

JASON turns to MEDEA who is sitting on her bed.

JASON: Wife – sit properly.

MEDEA straightens up and closes her legs.

CM: (*hushed*) er....no...

JASON: Wife. Children.

He indicates towards the children and gives the camera man a sign to follow him. They follow him towards some children to film them in their beds.

CM: Cutting straight to this wonderful moment between Jason and his little ones. Yes yes, lovely stuff...

CARLOS steps onto MEDEA's bed and tries to clean the bed sheet afterwards.

JASON: Children. Me. Wife. Ratings up. (to MEDEA) Ratings up.

THE MAID and all MAIDS jump up to protect the children

THE MAID: The children are already asleep!

CM: and a warm interaction between Jason and the dear people working in his home. (Drop the audio..)

JASON: Thank you Maid.

THE MAID and MAIDS sit, tutting loudly as they sit, and begin to knit angrily, clacking their needles and glaring at JASON and the TV CREW.

My children.

MEDEA: Our children, JASAO .

JASON: Jason

MEDEA: Jason. Is this live?

CARLOS:(*Hesitating*) Did you have something to say Medea?

CM: (*Hushed*) No no..move on Carlos...

JASON: No no no. Me me.

CARLOS: What are your views on the current immigration problems?

CM: and cutting into Jason's fascinating perspective on immigration.

JASON: Immigration. Subject close to my heart. My wife is an immigrant. Children citizens of this country. As am I. Family. Together.

CM: Subject close to my heart. My wife is an immigrant. Children citizens of this country. As am i. Family, Together. Yes.

CARLOS: How do you balance your busy political life with your family?

JASON: Good question. Who is this for again?

FLAVIO: International press. Please look at the camera.

Carlos: Can I take a photo of you and your family? Happy multi-cultural family. Together.

CM: And now let's move to the climax of the shoot, the chance to see Jason surrounded by loved one's on the eve of the biggest day this land has seen in recent times

JASON: Photo of the family. Family photo. Why not?

JASON:puts his arm around MEDEA. They start to pose for the camera.

THE MAID (*standing up*) You can't disturb the children now, they're already asleep.

JASON: No time. I'm really sorry. Family time.

CM: (*Grows*)... Paul contact security, our work is being interrupted.

CARLOS: Do you think you're going to win the elections tomorrow?

JASON:: Let's hope so. If all you voters do the right thing out there.
(does the thumbs up pose for the cameras)

CM: Ok Carlos.

CARLOS: It's rumoured you've become increasingly close with a member of the royal family. Is there any truth in this allegations?

JASON: I really don't have time to answer scandal. You really will have to leave now.

CM: Little more...

CARLOS: How about the royal wedding tomorrow? Affair with the princess...

JASON: (*louder*) For god's sake my children are asleep. That's enough. cut there.

The Maids react to the change in volume.

CAMPAIGN MANAGER signals to FLAVIO

FLAVIO: ok cut.

CM: Ok Editing, thank you for your co-operation. Once you've matched that up please send it over.

JASON: have you got everything you need?

CAMPAIGN MANAGER: (*Big smile*) Should be able to use that. Good work. Try to get some rest and i'll see you first thing. Ciao.

CAMPAIGN TEAM *film crew leaves*

The Campaign Room (this runs parallel action in the bedroom)

The TV CREW/CAMPAIGN TEAM go back to the campaign room and collect the questionnaires - CAMPAIGN MANAGER leaves and continues his text The photos of the members of the audience with JASON are downloaded and shown to the audience in the campaign room. Once JASON has left and MEDEA answers Jason's phone that has been left behind, the campaign manager stops reading out the comments. Once the photos have been downloaded and are being shown, a set of questionnaires are prepared out of sight for the next rotation of audience.

Bedroom (this runs parallel action in the campaign room)

JASON goes to the trunk which is positioned beside his side of the bed. He unhandcuffs the Golden Fleece from his wrist and secures it to the trunk. He goes to MEDEA and sits next to her on the bed. MEDEA greets JASON. JASON affectionately removes a strand of hair from MEDEA's face, tucking it behind her ear. MEDEA plays with JASON's pin camera, giving the thumbs up vote JASON sign

MEDEA: Hello Jason's campaign team, vote Jason!

JASON's *attention is drawn to the WITNESS AUDIENCE.*

JASON: Are they gonna be here all night?

MEDEA: They are my guests.

JASON: You don't even know them. What's his/her name?

MEDEA: S/he (*or name of audience if given*) is my guest and they have come from afar and I love them.

JASON: You love them/him/her? Well you are my wife and I love you.

MAID: Don't make me laugh.

JASON: Oh yeah? Oh yeah? Oh yeah? Watch this then.

MAID: This should be good.

JASON: I love you.

JASON forcefully kisses MEDEA. They separate. He again moves towards her and collapses, resting his head in her lap. She strokes his head and sings a lullaby. Several phones ring. JASON answers.

JASON: Look....WHAT NOW? Which channel? Two channels.Hang on.*standing*...Maid, pass me the remote.

THE MAID looks to MEDEA She takes the remote and gives it to MEDEA who hands it over to JASON who then turns the TV on (all 4 projection screens).

JASON: Bad choice of tie. Bad choice. Where is all the stuff about education and economy? That was some of my best work.

On the projection is a film of a TV version of JASON giving a political speech about immigration.

JASON: Hang on...Maid, where are the children? They should see this. Daddy on telly.

THE MAID: You can't disturb them now!

JASON *finishing his phone call*. Ok, listen, We'll speak tomorrow. Ciao.

JASON *turns the tv (projections) off using the remote control, places on the bed, also puts his 2nd mobile on the bed*

[to MEDEA] I'm going to bed. *JASON goes to his side of the bed and takes his suit jacket off..*

5. JASON + HELICOPTER

As MEDEA and The Maids sing goodnight to the CHILDREN, JASON is sitting at the left side of the bed says goodnight to his children via text (Text message - Goodnight children, love daddy.x) and then begins to play with his helicopter.

JASON Argo 1. Argo! Do you copy?over.

As the soon to be president elect makes his way to his own personal helicopter to give his inauguration speech he stops to give a wave to the thousands of fans and voters who have come to wish him well... and in he goes and he is now in the air. What a special day this is.

Smash. JASON tries to fix the helicopter.

JASON Maid! Who's been playing with this? It's not a toy, it's mine. *eventually tires of playing with the helicopter and puts it away.*

6. SHORT SLEEP

Meanwhile MEDEA sings a lullaby to the CHILDREN, and visits each one of them, tucking them into bed and giving them a goodnight kiss. MAIDS are joining MEDEA's singing. They stop knitting.

LULLABY. The MAIDS show the text message received from JASON to their CHILDREN. Jason undresses and goes to bed. MAIDS switch the bed lights off after MEDEA has sung to their children. MEDEA gets into bed with JASON. She's laying next to him. They sleep. The Maid picks up her knitting. His phone rings. JASON gets up and answers the phone. It's Glauce, the princess, his new bride. The Maids start knitting with a loud clacking sound throughout the conversation.

JASON: Hello? What are you calling me now for? Yes. She's right here. Sleeping.The big day tomorrow, I know. Your father? Ok, no problem. I'll be there as soon as I can. I love you too.

Maids respond to this by suddenly stopping the knitting and a gasp.

Ciao.

JASON goes back to the bed and trunk to partially dress and pick his clothes up, the helmet and the Golden Fleece. He throws his phone on the bed . He dresses and leaves in silence being attentive to not wake MEDEA up. In his haste he forgets his mobile

on the bed. His exit is interrupted by THE MAID who stands up in front of him. Her impulse is the CUE for all MAIDS to stand up.

THE MAID: Where are you going?

JASON: Go back to sleep.

THE MAID doesn't move. JASON leaves. THE MAID picks up the mobile he forgot. MAIDS follow the impulse of THE MAID as she walks over to the bed, so that they end up close behind the witness seats. THE MAID and all MAIDS turn to look after JASON. Then THE MAID places JASON's mobile next to MEDEA on the bed as she sleeps. MAIDS sit down when THE MAID sits down.

7. Heart Full Of Holes

While MEDEA is sleeping JASON's phone rings. MEDEA is waking up. The phone rings again until MEDEA picks it up. She answers.

MEDEA: Hello. Jasao er, Jason's phone. Who is this? Hello? Hellooo? Who is this?

But the phone hangs up. MEDEA throws it down but then has a thought - she sits up, considers for a moment looking at the Maid looks through JASON's phone. She finds a video clip of him filmed by Glauce.

Betrayal Phone Video clip text: GLAUCE: Hello (giggle) I'm filming,

JASON: Is that my phone? You better erase that.

GLAUCE: I will, I will

JASON: Stop messing around (as the video phone comes in closer)

GLAUCE: I'm not messing around. You're so beautiful. (close up of Jason's face)

Heart Full of Holes is shortened to a few seconds in the first time round, then slightly longer in the second time and finally the whole scene in the end.

- i) an image of a paused film taken on a mobile phone of Jason with no sound.
- ii) the film runs with no sound
- iii) the whole film plays with sound (slowly the sound will cross-fade into the music.

MEDEA gets up and leans her face on the wall behind her bed. Her left hand is touching the wall above her head.

The Maids should allow the children to watch the action now if they try to.

She then slumps down on the bed, crying desperately. In the final repetition MEDEA takes the arrow out of her heart. A laptop is brought to her bed where she writes a message to JASON.

Love comes and goes. In forgetting that I was not wise. Give me one more day and i will withdraw into my own wasteland.

MEDEA is filmed live from very close, the footage is projected on all screens.

MUSIC - A Silver Mt. Zion: Stumble Then Rise On Some Awkward Morning

MAIDS: keep a connection to their own work through this sequence by pressing into the floor with their feet and working on their own personal scores.

CAMPAIGN MANAGER gives the following text over the headphones as the 3rd rotation of HEART FULL OF HOLES takes place. This follows on from the meditation.

I would like you to remember how it was to look into his blue eyes, And I would like you to imagine what there might be behind those eyes, What it might be to be inside those eyes, Looking out, What it might be to be inside that machine, Getting faster, And as you direct your energy that is all of you towards Jason I would like you to imagine how this directed energy might resemble love, Or at least perform the function of love, The love that you may not wish to feel but which, As I talk to you, You may start to find harder and harder to shake, Because I am now the voice in your head, And because I will not shut up, And though you may not want to love, Here I am, In your head, Loving, Despite you, Loving that man who is beyond loving but is yet still, Jason, Whose name you carry heavy in your ears and still deeper, Whose name, Jason, Is your burden, And I would like you to remember how it was when you shook his hand, You who are not Medea but yet still felt it, The particular warmth of that particular touch, A moment so brief, But concentrate and you will feel it still, And I would like you to imagine how that heat you now hold again in your hand, How that might feel pressed up against all of your body, Head to toe, To feel that wrapped around you, And I would like you now to imagine what it might be to share a bed with that, To feel the power radiating off of that, That machine, That power indistinguishable from body heat, What it might be to feel that body pressed up against yours, Between the sheets, That body both flesh and symbol of flesh, That flesh transmitted daily through some kind of black magic onto the TV screens of other people's houses, Stranger's houses, That flickering flesh that is somehow both absence and presence, And I would like you to imagine what it might be like, On the edge of consciousness, To have that breathing beside you, That sculpture of a man, That body foreign and otherworldly, The smell and almost stink of that, To feel the presence of that body in your nostrils, And then some nights deeper inside, In that other place, To have allowed that body inside you but to never know, Really, What it is thinking, What ghosts haunt that machine and what language they might speak, And where it goes, All those other nights, To what other bodies the intimate traces of your unsleeping self may be carried and transferred, Through a handshake, Or through a kiss, And I would like you now to imagine what the absence of that body might feel like, The remnant of heat between the sheets, A hollow, His shape, An indentation like a fingerprint, Now cooling, An absence

that is really the presence of something else, An ache, Silent, Still, Now.

THE MAID: *(at end of each repetition, to MEDEA's guests) We must leave Medea now. (She ushers them out) MAIDS then wake up their children and take off their pajamas. They take them to their new seats as guest witnesses They then go to the Campaign room to get 2 more children/audience for the next repetition round.*

- we return to scene 3 after rotating the 3 audiences to see the scenes from a new perspective –

The audience will rotate as follows:

[1] The CHILDREN will move to the GUESTS audience seats.

[2] GUESTS audience will move to Jason's CAMPAIGN room.

[3] And CAMPAIGN WORKERS will move to CHILDREN's beds.

15 min INTERVAL

PART III

FEAST OF DAWN

CAST:

MEDEA

JASON

THE MAID

MAIDS (all in white)

1 MAID AS MUSIC OPERATOR/MUSICIAN

MALE CHORUS (film crew, priests, soldiers, paparazzi)

AGUILEUS (Medea's dead brother)

Medea's room is now transformed into Club Exile: tall stools become bar tables, with vases and fake roses. Smaller stools used for female audience seating- clusters of seats. Red velvet curtains draped over white back board. Fairy lights on top. Trunk placed on top of bed, which is now a stage. Bunk beds reconfigured around the edge of the space in a horseshoe. Cameras are re: positioned. Signs on the camera say 'Heartbroken Women Only'. The audience are ushered back to performance space where the Females can enter Club Exile, welcomed by two MAIDS. Depending on space they are either led down to entrance, or called from the interval space. The men are refused entry.

Text for the welcoming MAIDS: "Welcome to Club Exile, exclusively for heart-broken women", "women only", "broken heart? This way", "sorry, men are not allowed in here"

Vote Jason badges taken off by Maids at entrance. Maids have red roses pinned to shawls. The male audience are beckoned over by male chorus and filtered into campaign room. On the screens you can see signs reading 'heartbroken women only'

Campaign Room:

This scene is simultaneous to the above welcoming of the women to Club Exile. The CCTV screen's cameras have all been covered with a sign saying 'Heatbroken Women Only'. As the male audience enter the CCTV room the male chorus introduce them to elements of HF sign language and encourage them to share the gestures with the later arrivals. Once everyone arrives CM begins and Male Chorus demonstrate.

CM: Right Gentlemen, we have a bit of a situation regarding a security concern. Here is the brief: An illegal all woman club has been set up without surveillance. We believe they are operating in resistance to our future plans. This poses an imminent threat. We will infiltrate the club, undercover, and make an assessment before taking further action. Once inside the club, we will communicate using our hand-face gesture system known as H F. It is imperative no one outside of our team is seen using H F. Is that understood? We will now demonstrate H F in an exaggerated form. Inside the club, select one woman to observe. After observing her for some time, pass on your assessment. Alert a team member you have something to report, by first making eye contact, then touching the ear. They will respond with the go ahead blink. Indicate your woman using the mouth, and then with the number of fingers on the face, raise the threat level.

Level 1 – She's clean Level 2 – She's kinda dangerous 3 – She's dangerous

Now you can take this up to level 10 but please don't use the higher levels lightly fellas, I'm sure you understand. Your team mate can then respond with a waggle of the finger, which means 'what?' In this instance, for 'What kind of threat?' Your team mate can then respond with the threat types: Adulterer, gold digger, man eater, witch, violent tendencies, crazy, very crazy, whore, immoral, nymphomaniac, dirty, hysterical or finally, lesbian. A final blink will confirm information received. One final thing, there is one emergency gesture we will use only once in grave danger. If you see this gesture copy and repeat it to say you understand and are ready. Further instructions maybe given inside, make your way to the exit to be disguised. Think of a woman's name, if in doubt use your mother's first name. And most importantly, think like a lady. Thank you let's go to work.

The CAMPAIGN TEAM make a production line of the male audience, which includes checking they have a female name, putting on a ladies wig, putting on lipstick and lastly being told 'Remember the last time you cried.' During this process they are reminded to 'keep their eyes open' and 'look out for anything suspicious'. When they have reached the end of the line they are directed into club exile.

Meanwhile in Club Exile:

Female audience enter to see:

· MEDEA lying on trunk on stage in wedding dress with one maid 'drying her tears' by dabbing her cheeks then wringing a wet cloth into a bowl. This maid also has the

mobile phone on loud that will beep as the female audience send the text messages. She then whispers the messages into Medea's ear.

- Intro music (waltz theme) plays.
- A trunk which has Agileus hidden inside
- Maids seat audience, serve gin and water, and hand out Medea's phone

number:

'Do you have Medea's number'

'No?'

'Here let me give it to you, do you have your phone?'

'I know Medea would appreciate some words of support or advice, perhaps you could text her, you look like you would give good advice/maybe you understand what she's going through'.

On the tables is a programme for Club Exile with the Acts that will be performed on one side and the Poison Text on the other (the text that The Maid recites)

Poison will ravage the skin and body, scarring and ulcerating the flesh, causing extreme itching, that develops into reddish coloured inflammation or colourless bumps, and then blistering. Lesions and open blistered sores disfigure the body. The rash burns across the skin. Fluids ooze out of the blisters and leak through the skin. The person affected is gripped by searing pains to the heart causing a struggle for breath and a burning and bleeding from the mouth. Poison attacks the nervous system, lung, heart, stomach, intestines, liver and kidneys. The breath will smell foul. The stomach will cramp and the person affected will experience a burning pain in the heart and a feeling of pressure and constriction. There will be dizziness and pain in the head, ringing noises in the ears and the hands, feet, eyelids and tongue will be trembling. The hair of the affected person will drop out including their eyebrows and eyelashes. Their head will loll from side to side as the muscles cease to work, as will the throat muscles so they can no longer speak. The eyes sink into their sockets. The skin turns black and crispy. Poison quickly causes burning from the inside out, convulsions, delirium and psychosis

Portuguese translation - O VENENO ira' devastar a pele e o corpo, marcando a carne com cicatrizes e ulceras, causando extrema coceira, que se desenvolve em inflamações de cor avermelhada ou calos incolores, e logo apos em bolhas. Lesões e bolhas estouradas deixam o corpo desfigurado. Erupções cutâneas queimam toda a pele. Excreções são expelidas e escorrem pela pele inteira. A pessoa afetada e' tomada por dores cauterizantes no coração causando dificuldade de respiração e uma sensação de queimar e sangramento da boca. O veneno ataca o sistema nervoso, pulmões, coração, estomago intestinos, figado e rins. O hálito se torna insuportável. O estomago e' tomado de caibras e a pessoa afetada tem a sensação de pressão e constrição no coração. Haverá tonteiras e dores na cabeça, barulhos de sinos nos ouvidos e tremedeira nas orelhas, mãos, pés, língua e pálpebras. O cabelo da pessoa afetada cairá' incluindo os cílios e sobrancelhas. A cabeça refestela-se de lado a lado já que os músculos pararão de funcionar, e também os músculos da garganta consequentemente afetando sua capacidade de falar. Os olhos entram nas suas próprias cavidades. A pele se torna

negra e quebradiça. O veneno rapidamente causa queimação de dentro para fora, convulsões, delírio e psicose.

Male audience enter in wigs and are seated by maids on bunk beds and treated as women. Maids to refer to them as 'ladies' etc.

THE MAID announces first act of cabaret, standing at the microphone:

THE MAID : Welcome to Club Exile, the club exclusively for heart-broken women. For our first Act, we present : Sounds of the Body.

Sounds of the Body

Medea seated on trunk, uses wireless microphone to amplify the sounds from different parts of her body- pre recorded track plays that is synchronized with movement score. After the piece ends Medea walks into audience with microphone

MEDEA: "Good Evening... What's your name?... Thank you for coming... Would you like to listen to what is in your heart?...May I?"

She gets them to stand, unzip their top if necessary and places the mic on their heart. DJ supplies sound accordingly. This is done first for a female audience member and then for a male audience member, first choice is one from a top bunk so they have to do an awkward jump down to which Medea responds 'Gracefully done' they usually respond with their female name and high pitched voice.

*MEDEA to bow and take an applause.
Interval music plays. MAIDS put on their surgical gloves.*

MALE CHORUS PASS INFORMATION

(Hushed, to nearby spys) Good work. Now I want to know what kind of threat they pose. After you have given the threat level, I will ask WHAT? Kind of threat. Are they a Heartbreaker? A gold digger? Violent? Seductive? Very seductive? Crazy? A witch? I'm standing by. Keep watching.

THE MAID (announcing the next act): And now, for the second act, something just for tonight, The Dance of the Poisoned Dress.

Dance of the Poisoned dress

MEDEA stands centre of bed-stage in front of trunk. The Maid stood at the microphone positioned off the stage, the maids are gathered behind her for their score. Poisoning score to music. During score, THE MAID reads poison text into standing microphone.

THE MAID: Poison will ravage the skin and body, scarring and ulcerating the flesh, causing extreme itching, that develops into reddish coloured inflammation or colourless

bumps, and then blistering. Lesions and open blistered sores disfigure the body. The rash burns across the skin. Fluids ooze out of the blisters and leak through the skin. The person affected is gripped by searing pains to the heart causing a struggle for breath and a burning and bleeding from the mouth. Poison attacks the nervous system, lung, heart, stomach, intestines, liver and kidneys. The breath will smell foul. The stomach will cramp and the person affected will experience a burning pain in the heart and a feeling of pressure and constriction. There will be dizziness and pain in the head, ringing noises in the ears and the hands, feet, eyelids and tongue will be trembling. The hair of the affected person will drop out including their eyebrows and eyelashes. Their head will loll from side to side as the muscles cease to work, as will the throat muscles so they can no longer speak. The eyes sink into their sockets. The skin turns black and crispy. Poison quickly causes burning from the inside out, convulsions, delirium and psychosis.

During this the maids perform the following movement score:

1. Occult Pose
2. Dontcha: Girlish synchronized jump and clap of delight at the dress
3. Pathtakas hand over mouth on Medeas Shhhh!
4. Idea: Click synchronized with Medea
5. Look at backs of the hands
6. Repeated score of: Backs of hands, front of hands, wiping away tears, making poison, stirring poison, poisoning the dress, front of hands.
7. Glass of water: A maid not in the score brings Medea a glass of water, all stop and watch her drink.
8. Books: Slowly bringing a little book out of our aprons that we flick through at high speed while speaking the text. As the Tick/Suffocation moment starts the book is dropped.
9. Text: Each maid has a different section of the text which they each say in a different pitch and speed when Medea opens the bottle of poison, like the voices of the poison spilling out.
10. Tick/Suffocation: Either an itch, a tick or suffocation that is made repeatable and short. This is looped mechanically with a detached emotional state.
11. Freeze
12. Put on surgical masks and fetch tongs

Two maids step onto stage to take dress off Medea which is taken with the tongs by four other maids. All other maids join for 'gift-wrap' score. The wedding gift-box is brought on, and the dress folded into it whilst the maids stifle coughing from poison fumes. Once the lid is on the maids throw confetti and step back to take a bow.

Interval music.

Maids remove the gloves and masks.

THE MAID (announcing the next act): And now, the one you have been waiting for, it's time for: The Resurrection of the Dead Brother.

Resurrection of the dead brother/ I put a Spell on You

Medea stands at mic stand centre of bed-stage. Maids form two groups around two microphones on stage as if her backing singers. They wear red feather bowers. Maids sing 3 verses of 'I put a Spell on You', with synchronized choreography, to music, as Medea performs vocal resurrection score.

Spell Coreography for the maids

First Verse:

Music starts, sway by keeping your feet planted and bringing first the right shoulder then left forwards. Keep together as a group.

I put a spell on you (right arm straight up to point to the front, after 2 counts bring the hand up over your head)

Because your mine (hand above head comes down, passing your face and ending by your side as the word mine finishes)

Oooooooooo

Stop (right hand above head, left hand on heart) the things you do (arms move at the same time to the position of right hand above the head, fingers straight except for the ring finger and thumb which create a circle in front of the palm. Left arm straight by the side, index finger and thumb create a circle and the other fingers are slightly apart)

I aint lying (right hand draws a zig zag diva style across the body going to the right first, fingers remain in the same position)

Can't stand (Fingers push down, up on your toes and lean into the microphone)

You're running, running, running around (with hands level with your centre, left hand stays still palm up and right hand circles above three time on each 'running')

Around (Hands down to side)

Can't stand (Turn to your left to face the audience side on, shoulder rolls through the turn)

You're putting (right hand grasps above the head) *me* (right hand pulls down to shoulder height) *down* (right hand pulls down to be straight by your side)

I put a spell (turn right to face front, hands level with centre, left one remains still palm up and right one does an articulated wave above it) *on you*

Because you're mine (right hand grabs to the front, left hand stays where it is)

Oooooooooo (hands melt down to side again)

Repeats for second verse

Third verse

Lisa and Fabiola now move in the same time and Abigail and Giovanna move in the same time.

1. Hands in front of body, body slightly reclines. Hands forming the pyramid shape
2. Right hand in front of right eye, middle and index fingers form scissors, thumb open and other fingers tucked in.
3. Right hand in front of right eye, thumb and index fingers form a circle around eye, other fingers open
4. Right hand points to the front

Alternate between hands holding a force field that you're controlling and frantic stabbing motions with hands in different positions.

As song escalates, MALE CHORUS communicate with panic gestures:

I'm scared. Help. Let's go. Calm down. Things are out of control. I don't know what's happening. Priests. Be careful.

After 3 verses, Medea slumps to floor behind trunk, and the trunk is opened as Agileus rises out of it. Maids freeze in awe and reverently remove their headscarf revealing their black hair. Scarves are dropped and Maids go into 'Beatlemania' hysteria during which Agileus is given a drink and is seated facing the stage (Audience member is moved to make room for him)

Agileus looks directly at each Maid in turn and they fall in a faint to the ground. Agileus and Medea have a moment of recognising and forgiving each other.

THE MAID (announcement): In celebration of the return from the dead of Aegilaus, let me introduce The Waltz.

Maids get up and invite the female audience one by one by each maid and put together to dance. Male chorus invites men to dance and does the same. They tell the men 'Good work! The situation has become critical. We will take action very soon. When the lights go down, hold your position.'

THE MAID: We must bring the Waltz to an end now. Please take your seats as Aegilaus, so recently returned to us, takes the poisoned dress as a present to the new bride.

(THE PRIESTS put on hoods in background)

A maid bring Aegilaus his white robe and another brings the wedding gift-box. He goes towards exit. MALE CHORUS give emergency signal. Say 'NOW!'

BLACKOUT

The Priests

PRIESTS No 1: Medea. Who's wet cunt weeps a slow poison that is beyond chemistry and scripture. Sour breath in the face of god. Have you cursed the king?

MEDEA: Yes

[Beat CHORUS take a sharp, audible in-breath]

PRIESTS: Have you cursed the Princess?

MEDEA: Yes

[Beat CHORUS take a sharp, audible in-breath]

PRIESTS: Tell quickly what curses you have uttered
(impulse forward from the priests) Tell quickly

[Medea recites her curses]

PRIESTS: Go back to your land, find a man among your race, a barbarian like yourself. That he may with his blakened hands strangle the wolf between your legs. Clean the blood and spittle from its lips and chase breathless from the shore of this rational land the last echos of your screaming.

[PRIESTS turn around 180 degrees in unison]

PRIESTS: By order of the King, this club where evil has taken place is now closed. Everybody out now.

Male chorus remove PRIEST costume and usher audience to CAMPAIGN ROOM. Threatening maids as they leave.

AWARDS SCENE

Audience enter campaign room. Jason is already inside. The campaign team arrange the audience in a circle, checking with female audience members that they are ok.

CM: Ok everyone. Now you may have already realised, we do have a VIP in the building. Someone who has come especially to address you, so please put your hands together...

JASON: No no, there's no need for that thank you. Hello everyone and welcome to you all. A special welcome to the ladies. Don't worry you're in safe hands now. I know you have had a bit of a fright this evening, I can only apologise for that. If its any consolation, my wife is mad. Well, I should say, she has been suffering from mental health issues, we have had a series of professionals helping her and giving support but unfortunately at this stage there is little to be done.

CM: May I add something? Now Jason is being very noble in his description of his relations with his wife. But, after knowing Jason for many years i have seen how deeply this has affected him on a personal level. Right now he is putting on a very brave face.

JASON: On a more positive note. We do have some thank you's and congratulations to give. If all the men can raise their right hands, nice and high, that's it, and give yourselves a good pat on the back. I think i speak for everyone here when i say, you gentlemen, have shown strength (Campaign team begin applause) Courage in the face of danger, honesty, and conviction. And so I would like to take this opportunity to mark this occasion with a few awards as a token of our gratitude. The first award is the Hercules award for outstanding fieldwork. Which goes to...

CM: <says audience member name quietly>

JASON: <says audience member name loudly>

CM: *(brings out audience member and explains what he saw audience member do in club exile).*

The maid starts to rant on the TV screens. JASON notices but tries to continue the award ceremony, asking for the screens to be turned off. Campaign team give panic signals to one another, and finally usher JASON out of the room. CM makes sure audience are moved back and get down.

Information Revolution

THE MAIDS clear up in the Club and gather in centre, whispering about the hidden cameras. They leave suddenly to a blind spot. THE MAID enters and swears at each camera in turn and as she goes.

THE MAID: Jason.....You. Dog... Bastard... Son of a whore ... Arsehole... Cunt... Bag of shit/Shitbag... Fucker... Rat from the sewers... you wanker... I spit on you Jason...

MAIDS move in to each camera and do sequence of close ups of the eyes and mouth , and tapping or shaking cameras. THE MAID goes to mic' and announces act 5:

THE MAID: Club Exile presents Act 5, The Bride Burning. This one's for you, Jason! *(Still using aggressive tone of previous swearing)*

MEDEA: *(Having put on half burnt wedding dress and blonde wig) Takes Microphone and sings: 'There will never be a better time'*

THE MAIDS: Take cameras from beds and go close to film her from all sorts of angles. (Close up, back and forward, point to point. Camera dance)

MEDEA does sequence of moves based on 'Do the Math' score. She then sings to each camera until end. The large camera stays on Medea while other Maids disconnect cameras. They all hide on the floor between the bunks and the wall as the soldiers with the audience were preparing for a 'raid'.

Soldiers

Soldier appears on the campaign room screens. 'OK ITS CLEAR. MOVE IN.'

Soldiers enter campaign room and direct female audience to one exit - 'People with no wigs, this way. Line up'. The Men are told to 'Stay Down' and if necessary 'Wigs on.' Once all the women have left then men are told to line up. (NOTE: You are kind of killing time here until the women are ready so keep repeating the instruction, keep moving and keep the torch in people's eyes.) Female audience are given balaclavas one by one and told: 'Soldier put this on. I want you to think of your most violent fantasy.' The two audiences then meet and are paired by guiding the female audience member to take the wrist of the male audience member. 'Soldier step forward, take this woman's hand and take her upstairs'.

As female audience bring male audience member in, MALE CHORUS organise them and give commands: Bring her over here. Tell the lady to get down. Place your index finger in the back of her head. Tell her she should be ashamed of herself. Tell her to put her hands on her head. Whilst this is happening the Maids and Medea are quietly climbing up to be stood on top of the bunk beds and will be revealed by the soldier's torch light on them.

SOLDIER 1: Are you there Medea? Scowling rage at your husband! We order you out. Take your sons and go into exile. Waste no time. We are here to see this order enforced. And we are not going back until we've put you safe outside our boundaries.

MAID: No! A Queen is used to giving orders not to taking them!

[SOLDIERS move towards the MAID and spin her upside down. They hold her there]

SOLDIER: Do you love this woman Medea? We can take her and have her flogged to death and then you will have nothing!

MEDEA: Take her!

SOLDIER: We can take her you know.

MEDEA: I said take her! The old crow is nothing but a burden round my neck!
[The SOLDIERS release the MAID]

SOLDIER: This is not over Medea. The King's order has been given!

Projected image of Creon video message to Medea:

Creon: Medea, Medea Medea Medea Medea, Medea. Evil, carnivoring, barbaric witch from some unknown scar on the arse of Europe. If it hadn't been for Jason you'd never of made it to my country. But can you behave yourself? Can you fuck! So this is a cold, heartless and immediate goodbye. I mean now! And take your filthy little offspring with you.

Medea: (live) Give me one more day Creon, i need to prepare my children.

Creon: (film) I'll give you till dawn, and Medea i never want to see you again.

EXTREME MAKEOVER (scene/installation)

As the SOLDIERS leave, MEDEA and the MAIDS set up a fantasized rape scene. A shopping Trolley is placed in the space and lots of rubbish around it. PROJECTION: 2 cameras filming the scene by campaign team.

+ *PROJECTIONS of newspaper headlines:* Medea in shock, in pain. To date no comment from the King. Harrowing, shocking story. Medea, wife of Jason, raped! Soldiers sent by Creon force their way into the home of Medea and abuse her, says her maid. Medea found in wasteland. Stripped, tortured, raped.

MUSIC: Gaelic Psalm Song

The MAIDS go to MEDEA and help her into position. The clothes and props for this sequence are ready. They carry out the following:

Take off nightdress

Put on top

*Put on skirt
Pull down black thong
Put on tights
Turn MEDEA around into draped position
Step back and reveal, turning the trolley around
Open MEDEA's legs
Rip top and skirt
Rip tights
Paint on black eye
Put blood on MEDEA: nose, mouth, head, thigh
Boot print
Attach a dangling shoe to Medea's ankle
Put pearls on
Re-position
Break pearls*

A MAID shine a light around the scene and another MAID carry's a mirror around the scene. The mirrors are used to clearly indicate that the MAIDS were trying to make sure all details of the fake rape were being attended to.

The MAIDS allow the PAPARAZZI in. Paparazzi circle Medea in the trolley like monkeys taking photos, filming and asking questions:

How does it feel to have your husband leave you for a younger woman? Where is your husband? Where are your children? What are your plans for the future? Are we witnessing the downfall of Medea? Can you forgive your husband? Are you missing your family Medea? What's your side of the story? Is it true that you're a witch Medea? Have you put a curse on the King? Have you put a curse on the King's daughter? What will you do now? Give us a glimpse of your persian treasures? How do you feel now you've been sent into exile Medea?

JASON enters with burnt dress, golden fleece and helmet. Followed by CAMPAIGN MANAGER.

A member of the paparazzi spots JASON and points him out. The paparazzi chorus focuses their attention on him.

Fake Reconciliation

JASON:

*She burnt alive screaming your name.
She burnt alive screaming your name.*

*You stupid bitch- you evil jealous whore.
You fucking bitch, bitch, fuck, bitch.
And what the fuck are you doing here, you cunt?
Cunt, fucking cunt, fuck. Filming her lies.*

She's a fucking liar. Tell them the truth, bitch, tell the truth, tell the truth.

JASON moves to hit MEDEA in trolley with fleece- all the maids come forward to protect her- he holds it suspended above his head.

Fuck. *JASON turns away.*

JASON comes back in close to MEDEA - I was this fucking close- you stupid fucking bitch.

To camera men: Turn the fucking cameras off.

To THE MAID: And you, you old bitch- you put her up to this.

CAMPAIGN MANAGER: Calm down J let's do this and get out of here.

To a Maid: Get her out of there- don't fucking look at me bitch- I said get her out of there.

The Maids lift Medea from the trolley and clear the trolley and EMO props.

To camera man: Where's the text?

MALE CHORUS picks up a speech written on cue cards and stands in front of MEDEA and JASON. During this scene The Maids are either side of the stage discreetly getting their knitting needles ready for the attack. JASON holds MEDEA by the arm in front of the cameras.

CAMPAIGN MANAGER: Ok, Action.

JASON: I fully realize today is not a day for political speeches. It is for this reason it will not be myself who directly addresses all the voters and campaigners out there confused by recent events. Instead, my wife has written a formal apology.

MEDEA: (Reading) "Let not my actions reflect on the character of my husband. Forgive me, women can be stupid sometimes. I can see now that my husband's only fault was to care about the future unity of this country. Give me one more day and I will withdraw into my own wasteland."

JASON: I shall show that my actions were not swayed by passion, but directed towards the good of this country. With a united State and Monarchy, this country could have had a real leadership that would have taken us forwards to be real world players. Only I can still make this possible. Give this country a fighting chance. Vote Jason. (gives a thumbs up)

CAMPAIGN MANAGER: And cut. Ok let's move, if we make good time i'm confident we can get back on schedule. We got the next draft of the speech to go through with you in the car, just need to get you scrubbed up and looking fresh...

JASON collects his helmet puts it on and goes to leave.

MEDEA: Jason!

JASON stops. Women aren't the only ones to think about their children.

MEDEA: I know.

CAMPAIGN MANAGER: Jason. JASON.

JASON: I'll catch you up.

MEDEA approaches JASON and starts to seduce him, placing him against pillar/bed.

JASON gestures for the cameras to be turned off. They respond, but start filming again.

During this time the MAIDS are surrounding JASON from behind.

MEDEA takes the helmet off JASON and puts it between his legs, she kneels, takes his trousers down as if to give him a blow job. MEDEA reaches for bat, and brings it down on helmet.

MEDEA: whore!

Cue MAIDS to pin JASON with their knitting needles. Inserting their needles fast, and then using their needles in unison to lift and suspend Jason. Needles are in strategic places to stop him being able to move, eg. eyes, ribs, neck.

MEDEA: I have one more surprise for you Jason.

Aeg enters. Jason begins a stream of mumbled incoherent text referencing voodoo and magic etc :

Jason: What the fuck? No...no...no Medea what have you done??? you and your hocus pocus black magic bullshit it cant be!!! he's dead I saw you kill him

Aeg tells the maids to drop him and he crashes to the ground.. Aeg starts to encircle Jason.

Jason : You keep away from m...Don't hurt me.... I'll pay you.... I'll give you anything you want.... Don't kill me I didn't do it.... It was all her idea

Aeg goes as if to stab Jason, who lifts the fleece to protect himself. Aeg tries to take the fleece, which is handcuffed to JASON's wrist.

Jason undoes the handcuffs, and AGILEUS takes the fleece.

Jason: Take it...take it....dont hurt me please, please don't kill me.

Aeg:

MAIDS are gathering together behind MEDEA

Jason cowers on the floor with his trousers round his ankles crying pathetically.

Aeg opens the fleece echoing JASON's action at the end of ZHM.

Ritual

Ritual continues during cupboards, also setting up for shrine. Aeg creates a circle for the ritual by pouring rice on the floor. Medea is handed the blood bear and takes a Knitting needle from a maid. Medea stabs the Blood bear and blood drips onto the face of Agileus who is kneeling beneath the blood bear in front of Medea. As this happens THE MAID and Jason screams to protect the children.

MAID: The Children! Take the children out!!!

Jason shouting to the Maids and the Campaign Team/ Film crew

JASON: Take the children out, protect the children. Get them out of hear.

Aeg begins to dance within the circle of rice and begins ritual dances.

[Re Cupboard Pieces in English by PJM](#)

Each maid and Campaign team member lead a group of children out to safety. They take with them pyjamas and teddies. The idea is that they will protect the children from Medea. This is an opportunity for audiences to have face-to-face encounters in real time with real people that requires an amount of delicacy that goes along with a direct responsibility from the actors.

The experience of a cupboard piece is more direct and unmediated, and less formal. It often results in something very charged because the audience member is crucial to what does - or doesn't - happen. It allows both the audience and the artist to take risks, because they are the only people in the cupboard. Anything - or indeed, nothing - might happen during these encounters that makes them so charged and interesting. Perhaps it's just a sharing of a tender moment or a series of moments. Or perhaps it's about what happens when you sit for a short while in a space where not a lot happens.

Its aim is to be theatrical experience that the audience feel relates directly to them and which is exclusive to them – that is NOT SCRIPTED NOT LEARNT AND NOT GENERIC but in the here and now. They see things differently and engage with things they might otherwise not engage with. And they are not just witnessing the work: they are making it by simply being there. PJM

The Maid or Campaign team will eventually leave the children in a cupboard and then guide them back to the performance space by mobile phone.

In the Shrine space – two 'boys' are asked to lie down in the shrine with pyjamas on and teddies in their hands. The ritual of the shrine begins. People place flowers and toys and candles on and around the bodies. The Music changes to the Radiohead song.

Maids softly crying in tune and responding to certain sections of the bedtime story with more of a wail sound.

MEDEA:

"That night the children had stayed up very late.
Hearing things they shouldn't have been hearing
Seeing things they shouldn't have been seeing.
Their mother was very tired and a little sad.
She had been betrayed by their father, badly betrayed.
She had given up her past for him, followed him wherever he had to go, bore him children and now he was leaving her for another, younger princess.
It had been a very long day and it was not over quite yet. reaction
Already she had given him quite a lot pain, wisely concentrating on spoiling his future.
She spoiled his relationship with the king with abominable behaviour and she managed to have his wedding with the new princess called off by making her a gift of a poisoned wedding dress and planting a forest of knives in her flesh.
It had taken all her strength to wreak revenge, but there was still something she had to do. Reaction.
At first, how could she deny it, she had wanted to kill him but not anymore.
When she looked into the eyes of her children she could see him there.
And She would always see him there whenever she looked at them.
No, she wanted to let him feel pain, a lot of pain, to feel pain the way she had, the worst pain.
And he couldn't feel pain, if he were dead.
That's when she knew for sure what her last task had to be. reaction
Sleeping time now, my beautiful boys, my boys, she said to them.
She tucked them in, looked at them one last time and kissed them good night."

Medea leaves. Jason enters. He slowly walks toward the two children in the shrine beds. He kneels in front of them. His phone rings in his hand.

The phone call

Jason answers phone and puts on loud speaker. There is party music and shouting in the background as if a party is in full swing Over the phone

CAMPAIGN MANAGER: it's me, I'm at the party, I can't hear you coz the music's really loud. Where are you? Up to no good no doubt! But seriously I've got loads of people

here waiting to meet you, take photographs etc...so get down here! I can't believe we did it J, you won! You are the winner!! Look just send me a text or something so I know you got the message. See you soon. WOOO!

They hang the phone up.

The Maid announces breakfast

THE MAID: It's morning. Breakfast is served.

Breakfast is an unfinished scene. However there are several endings that I am very attached to. Those ideas are the following:

i) The crowning of Jason. In the final devastation, when Jason has seen his children and lies at their feet (we build a shrine with 2 audience members in it) Jason receives a phone call. he lets the phone fall and we hear a party - people screaming and shouting whoops and yippees - "we've won Jason - you've done it!!! you've won the election" in the face of the emptiness and devastation there is the bitterness of his actually winning the campaign which was all he had wanted.

ii) A dialogue of questions: these ideas also became A Lament for Medea which you saw. 2 women at either end of a very very long table stare at each other. One older and one not so old. One eats like a bird and the other voraciously. They only speak in gestures and looks and questions :

The point of this is to be a kind of EPILOGUE. A small quiet scene in the natural daylight when all the chaos, madness and bloody rituals are over and done with. What is important to me here is that the text spoken is ambiguous as to whether it is text between the Maid and Medea or between the two actors who knowingly played the Maid or Medea. Also some small gestures of de-role-ing. i.e the Maid taking off her glasses, or Medea rubbing off the fake blood from her mouth. Like we watch for a moment the actors and the roles they play sit next to each other for a moment - like having double vision.

Questions like:

Was it too much do you think a poisoned kiss?

Is this the end?

Did you play your role?

Did I play mine? Did I play it well... for you?

Didn't you play your role in this?

Should I go now?

Do I go now?

Can i stop now?

Is there anything left to do?

Is there anything left to say?

iii) Medea leaving through a door that suddenly lets a flood of light in - here at TBW chainstore there is a nice double door to do this. (important to me that she leaves - capable of moving on and unpunished)

iv) A breakfast that has the audience and the actors partaking together.

2 – Mapa Corpo Projeto Temático Memória(s) e pequenas percepções:

A baixo, as imagens dos mapas criados:

Mapa Alice Possani:



Mapa Ana Clara Amaral



Patrícia Leonardelli



3 - Programas Modelos de Escrita - Projeto Temático Memória(s) e pequenas percepções:

Programa 1

- 1) Escrever TRÊS ou mais páginas sobre um único conceito sem citações, apenas com suas próprias palavras em fluxo livre.
- 2) Usar como exemplo dentro dessas páginas duas histórias de vivência estética pessoal em terceira pessoa, como se tivesse acontecido com um grupo ou situação outra.
- 3) Escrever numa fonte que nunca escreveu antes.
- 4) Escrever em forma de narrativa ou ensaio.
- 5) Iniciar com um poema.
- 6) Terminar com uma citação científica.
- 7) Os itens 5 e 6 devem estar relacionados com o item 1 e 2.

Programa 2

- listar 5 momentos significativos experienciados em suas práticas;
- descrever cada um deles: onde, o que aconteceu, quem participou, o que você sentiu;
- fazer um desenho a partir de cada um deles.

Programa 3

Correr até ficar exausto (a) e escrever imediatamente ao final da corrida, sem descanso. Descansar escrevendo.

Programa 4

Volte sua atenção para observação. Reserve 1 hora do seu dia para observar pessoas em ações cotidianas. Coloque-se em sala de trabalho, parada e se perceba. Em silêncio. Coloque uma música de um dos trabalhos que você já fez como atriz. Em sala de trabalho, ouvindo determinada trilha perceba o que acontece internamente no seu corpo.

- Outro momento: tente colocar um dos personagens que já fez em seu corpo, primeiro internamente, depois externamente. E faça a mesma pergunta: Como pensar p corpo cênico do corpo cotidiano?

Programa 5

Todos os dias, durante um mês, por 30 minutos:

- escolher um trecho de um texto antigo seu
- ler este trecho em voz alta por 10 minutos; guardar o texto
- 10 minutos em silêncio
- 10 minutos de escrita em fluxo contínuo.

Ao final do mês, juntar todos os fragmentos num único texto.

Programa 6

- Adentrar a madrugada com a escrita - o mesmo exato tempo do espetáculo Hotel Medea. terminar servindo o café da manhã para Deleuze, Gil, a galera toda. literalmente preparar e servir café a eles todos. Conversar. Filmar.

- Pensar e bolar o formato da escrita a partir da estrutura dramática do espetáculo.

- Criar invisíveis espalhados pelo espaço de sua casa e se relacionar com eles durante toda uma semana. Exemplo: criar uma imagem invisível na porta do banheiro e ter que cumprimentá-la toda vez que passar por ali.

Programa 7

- Assistir a filmes d'Os Trapalhões e do *Mazzaroppi*, filmes nacionais antigos de humor, nada de Chaplin e *Buster Keaton*.

Programa 8

- Falar com alguém na fila do banco sobre algum conceito que tenha lido recentemente e sobre a importância da arte.

Programa 9

- Tentar escrever um texto do ponto de vista do Martin sobre o assunto tratado, com a inteligência do adulto e a percepção de presente da criança. Contar o conteúdo do texto para o Martin, como se fosse uma história de ninar.

Programa 10

- 1) Fique um hora ouvindo suas músicas preferidas antes de escrever.
- 2) Escolha duas músicas e ponha no *repeat*
- 3) Escreva ouvindo a música sobre um tópico.
- 4) Esse tópico deve ser explicado com exemplos de poesia e/ou literatura. Ou para o tópico escolhido deve-se procurar poemas e literatura que dizem respeito a ele.
- 5) Escolher uma citação do tópico e escrever em livre fluxo e livre associação sobre/com a citação e só ela.
- 6) Ao final tome uma garrafa de vinho, volte a ouvir as músicas. Rer o texto e continue ele em livre fluxo.
- 7) Termine com outra citação do mesmo autor e com o vinho faça uma reflexão em livre fluxo sobre essa outra citação.

Programa 11

Escrever os conceitos, cada um em uma folha de papel e espalhar pelo chão da sala. Criar uma ordem. Explicar, nessa ordem criada, para alguém de fora, sobre esses conceitos. O solo será a porta de entrada no texto da tese. A partir de relatos cartográficos sobre a prática, ir alinhando os conceitos. Colocar metas semanais, ou de três em três dias para leitura e escrita. Exemplo: até sexta, terminar a leitura desses 3 artigos. De segunda a quarta, esboçar um texto ou continuação de texto experimental que, de alguma forma, podem ou não abordar fichamentos dessa leitura.

Programa 12

- 1) Realizar uma experiência: fazer um treino pesado e sem fechar sair para caminhar normalmente pelas ruas de barão.
- 2) Levantar nesse passeio um livro do Borges, outro sobre teoria (qualquer um que escolher) e uma mochila com seu computador.
- 3) Sentar numa praça do centro de Barão e lá ler aleatoriamente uma poesia do Borges. Fazer o mesmo com o livro de teoria.

- 4) Abrir o computador e falar desse cotidiano. Sensações, fluxos, passagens relacionando a experiência, o treino, a poesia, a teoria e esse estado.
- 5) Tentar responder a pergunta: existe limite entre o não e o sim dentro de tudo isso?

Programa 13

- Escrever um texto sobre um assunto cotidiano só a partir de conceitos complexos.

Programa 14

Primeira coisa elimine a pilha ao lado. Eleja um material que vá te auxiliar e leve esse material para o lado do computador. Leve objetos que te inspirem. Escreva um sumário e desenhe o corpo do seu texto. Se quiser comece pela introdução mesmo que ela não fique completa ainda.. mas lembre o porque disso tudo na sua vida. Escreva um texto que vc tenha vontade de ler e escolha o perfil do seu leitor. Desencana da ortografia agora, isso vai depois na revisão. Coloque o coração pulsante da artista nesse trabalho e não a pesquisadora acadêmica.

Programa 15

- passar um período de quatro horas da seguinte maneira:
 - 1 hora escrevendo
 - 15 minutos de pausa
 - mais uma hora escrevendo
 - 30 min pausa
 - 1h 15 escrevendo

Programa 16

- passar um dia de escrita sem consultar NADA. Nem ler, nem ver. Só escrever.

Programa 17

- fazer um *brim storm* das metáforas de trabalho que vc usa quando dá aula e que o Vina usava durante o processo d'A Porta.

Programa 18

- Deixar-se enlouquecer por um dia. Não escovar dente, tomar banho, comer errado, etc... Passar o dia vagando e pensando sobre complexidade.

Programa 19

- Fingir ser Nietzsche por algumas horas. convencer-se.

Programa 20

- Fumar maconha, beber uma garrafa de vinho e escrever.

Programa 21

- descrever e reduzir uma obra de arte que gosta muito de forma mais simples. Cotidiana do mundo. Reduzi-la.

Programa 22

Organizar uma agenda com todas as ações que precisa executar, quanto mais detalhes melhor. Executar a agenda, sem desculpas de qualquer natureza.

Programa 23

Perguntar a pessoas que não são da área da arte cênica, criar 3 perguntas e perguntar por aí, sobre sensações de seus corpos no dia a dia. Gravar as respostas. Criar uma pergunta, no final, pra elas, sobre corpos performativos que elas assistiram ou imaginam. Perguntar na rua, na padaria etc, pessoas desconhecidas ou conhecidas. Quando estou observando o meu corpo, ele já não está cotidiano? Se eu parar pra observar as ações cotidianas ele já não é mais cotidiano? Observar o outro, no cotidiano.... Só o fato de saber que não é mais cotidiano, num treinamento, por exemplo, já altera o corpo? Sem exercitar nada. Colocar o sapato e tirar, na sala de trabalho e na cama de casa.

Programa 24

- Observar e anotar os estados do corpo durante ao longo de um dia. Desde acordar, ao tomar café, etc...
- Observar as diferenças de tônus muscular nas tarefas cotidianas, anotar em um papel e depois tentar reproduzir numa sequência contínua.
- Filmar o Antônio brincando, partes do corpo dele em relação à superfícies variadas. Experimentar trazer para o próprio corpo.
- Ler sobre anatomia o movimento.

Programa 25

- Quando entrar em sala para treinar, entrar com um conceito em mente. Fazer o treino todo com o conceito em mente e ao final reservar um tempo para dançá-lo na coluna.

Programa 26

- Fazer alguma maldade (contanto que não leve à cadeia). Roube alguma coisa de alguém, engane alguém bom, enfim, faça uma coisa má e errada de verdade voluntariamente.

Programa 27

- 1) Escolher um texto já escrito.
- 2) Ler o texto em voz alta.
- 3) Dançar livremente sua musica preferida.
- 4) Inserir exemplos do solo ou desse no meio dele refazendo sua lógica.
- 5) Reler o texto refeito.
- 6) Fazer uma lista de 3 conceitos que vc acha que surgiram nesse texto.
- 7) Reescrever o texto inserindo esses conceitos com citações e análises das citações e análises próprias relacionando com a prática.
- 8) Pegar os dois últimos Parágrafos e colocar no início. Os dois primeiros no fim. Reescrever o texto todo mantendo intacto os parágrafos iniciais e finais.

Programa 28

Escolher um local publico com muito movimento de pedestre. Ficar neste local observando o movimento dos corpos durante uma hora. Repetir este procedimento, no

mínimo, três vezes por semana, durante um mês. A cada vez visitar o local, levar um caderno para anotações. Ao final do mês transcrever as anotações e unificá-las num texto.

Programa 29

- durante uma semana: ler um jornal pela manhã, selecionar uma notícia trágica, colar na sua geladeira, e, durante o dia, cada vez que sentir alguma preocupação chegando, comparar o tamanho do seu problema com a notícia do jornal.

Programa 30

- Listar 7 coisas que você quer falar sobre o processo de criação
- Listar todos os conceitos que você quer colocar na tese
- Pegar uma cartolina grande, lápis coloridos, e desenhar o que seria um organograma da sua tese, que inclua todos os itens das duas listas.

Programa 31

- 1) Descrever um exercício que te tocou muito da máscara.
- 2) Escolher uma citação de Grotowski que diz sobre esse Interno para o Externo.
- 3) Colocar em tensão a citação com o exemplo. Analisar essa tensão.
- 4) Procurar em Fernando Pessoa um poema sobre o interno e o externo.
- 5) Colocar em tensão o poema, Grotowski e a narrativa do exercício.
- 6) Responder a pergunta: será que preciso desapaixonar do tema? Por que ter que discordar é uma atitude acadêmica? Será que ser crítico é somente discordar?
- 7) Como ser crítico concordando? Dica: os segredos são reais para quem escreveu ou é uma vontade de cada um sentir e vivenciar isso?
- 8) Procurar entrelinhas nos segredos...

Programa 32

Durante seu dia a dia, procurar caminhos onde esteja no contra fluxo da maioria; ficar atento ao que acontece no corpo quando enfrenta estes contra fluxos. Escrever sobre esta sensação do corpo no contra fluxo num fluxo contínuo durante 3 minutos, logo após cada experiência.

Programa 33

Proposta: dispersão: colocar metas diárias: exemplo - neste dia escreverei esse tópico. Mesmo que se disperse, tem que terminar o tópico naquele dia. Desligar o wi-fi do computador quando se está escrevendo. Colocar dois horários diários para checar email. Prática: colocar em ordem de importância, itens de exemplos práticos que se relacionam com os tópicos discutidos na tese. Cada conceito, quando apresentado será, antes, abordado por meio de um exemplo prático. A partir daí é que surge uma discussão de um conceito.

Programa 34

Escolher cinco locais na cidade onde haja um grande fluxo de pessoas. Executar o programa da Eleonora Fabião – converso sobre... coisas complexas - em cada um dos cinco locais, durante, no mínimo duas horas. Escrever em fluxo contínuo por dez minutos, depois de cada experiência.

Programa 35

- tentar usar um segredo para explicar outro segredo
- picotar um segredo, para que ele apareça em partes em meio a explicação
- usar letras diferentes pra cada segredo
- citar segredos sem explicar nada

Programa 36

1º sair de casa / levar o computador e um fone/ encontrar 1 lugar

Levar o computador e o fone / encontrar um lugar agradável que tenha uma vista bonita para os momentos de respiro. Estipular 3 páginas de escrita por dia

Começar o trabalho revendo alguma imagem ou vídeo de alguma de suas experiências. Esse será o “alimento” para sua escrita do dia. Enumere 10 experiências inesquecíveis, elas serão indispensáveis no seu texto. Termine o dia com um presente p/ si mesmo; escute uma música p/ terminar o dia e nessa escuta tente ficar invisível.

Programa 37

- observar o Martin durante 30 minutos, e em seguida tentar descrever TUDO que aconteceu nesse tempo. (o que ele fez, o que se passou com vc, etc)

Programa 38

- 1) Descrever metaforicamente uma transa com seu namorado como se fosse a potência de vida de uma cena.
- 2) Assim que acabar de descrever ler aleatoriamente Fernando pessoa por uma hora e anotar as relações com sua narrativa.
- 3) Ler Jose Gil e Deleuze por 40 minutos cada aleatoriamente e anotar também correlações com os itens 1 e 2.
- 4) Relacionar tudo em escrita de fluxo livre.
- 5) Rer ler lentamente o resultado.
- 6) Lembrar da concretude de uma cena que remeta ao texto e substituir a cena pela metáfora.
- 7) Responder a pergunta: esse texto é concreto em relação as minhas inquietações com a concretude da arte? Se sim, pare de escrever, se não repita todo o procedimento.

Programa 39

Acho que você precisa de contato com a natureza, eu sugeriria por ex. andar a cavalo. Sabe criar relação com um bicho? Algo que mantenha a disciplina, mas te coloque a frente de um outro ser que não pensa como nós.

* Espalhar frases complexas por lugares onde você passa. Escreve, deixa e vai embora. Tenta contaminar o mundo um pouco com suas relatividades e não criar dois mundos paralelos. E ao mesmo tempo, o contrário, trazer detalhes cotidianos para desenvolver seus pensamentos. Fazer algum trabalho artístico como atriz. Acho que seu corpo está pedindo isso!

Programa 40

Acho que você tem que escrever um diário de micropercepções em 3 blocos:

- Logo ao sair de uma experiência de treinamento;
- Após sair da apresentação de um espetáculo;
- E a fabulação de algum encontro íntimo que teve numa experiência anterior.

A partir de várias especulações, vários levantamentos...tentar escrever um texto sobre esses três tipos de vivências. Num 1º momento não trazer nenhum conceito a respeito, só tentar entender o processo daquilo que você vivenciou... trazer autores cênicos (atores e podem ser suas parceiras de trabalho, enfim relatos de outros atores) para dialogar com você... no máximo textos de algum encenador, só depois se houver necessidade convocar algum teórico para dialogar. Mas só se houver necessidade mesmo. O importante é dialogar com quem está no campo da experiência de cena e das sensações.

- Se possível antes de começar o texto ler uma poesia.

Programa 41

- dizer conceitos ao fazer sexo.

Programa 42

- Fazer energético de uma hora e meia e escrever na sequência.

Programa 43

- recortar papéis e escrever neles os assuntos gerais. depois escrever os subtemas em outros papéis. Espalhar todos os papéis sobre a mesa e ir montando o quebra-cabeça.

Programa 44

- Dar uma lota na rua falando sozinha sobre seu tema. correr, parar, voltar a falar. Repetir algumas vezes. Correr em momentos de angústia dos assuntos.
- tirar das pilhas os livros, textos e entrevistas, espalhar pelo chão da sala todos os materiais e dançar sobre eles.

Programa 45

Observar como o Antônio transita entre o corpo cotidiano e o corpo cênico em suas performances diárias. Buscar ali as respostas para suas questões.

Programa 46

sair para fazer uma caminhada no bairro onde mora com um gravador de áudio disponível. A caminhada deve durar uma hora e nela deve-se buscar andar por caminhos que não se conheça muito. Durante o caminho deixar o gravador captando o áudio. Durante o caminho, improvisar uma fala sobre a pesquisa elencando os pontos que mais lhe deixou em dúvida.

Programa 47

- durante uma semana, ao acordar, descrever seus sonhos

Programa 48

- como começar o processo de sala.
- como fazer o mapa dos conceitos e organizar
- como fazer um texto de trás para frente.

Texto da tese: Comece descrevendo a experiência de sala e seu retorno para sala de trabalho – o dia a dia dos ensaios, depois chegue na tese e o sentido em continuar o FUGA!, desenhe o processo até antes do nascimento da Olívia. (Digo isso porque você dava vários exemplos do seu corpo mãe) , traga os anos de Dança na Unicamp, os primeiros cursos de dança. A imagem da dançarina com a mãe já descrita num texto anterior.

- Processo de sala: escreva o porque de voltar pra cena? E o que você mais gosta de pensar na ideia de voltar a dançar. Sim, porque você poderia dar somente aulas, mas você quer criar e isso tem que ter um sentido pra você.

Programa 49

Escrever com uma criança, ou um animal no colo. Todas as vezes que precisar parar de escrever para dar atenção ao Martin, escrever a sensação daquilo que se está escrevendo, conceitualmente, relacionando com uma experiência vivida ou relacionando com algo que te afeta ao escutar uma determinada música ou um determinado poema, por exemplo. Deixar a sensação de pai-filho atravessar a escrita, o canal que se abre e é pura vida contaminar o que se escreve...

Programa 50

Segredos íntimos: são sempre quando algo “deu certo”, atravessou... Buscar na sua própria experiências o fracasso.... Quando a busca era infundável e não encontrava a vida, a organicidade, a micro percepção... Ler no Stan. e Grot. sobre os fracassos... a partir do erro e do “não encontro íntimo” ou segredo, buscar exemplos que se relacionem com a tensão dos conceitos.

Programa 51



Conversar com o namorado (a) sobre o que estudamos. Perguntar a ele se algo faz sentido... Transformar as perguntas que guiam sua escrita em perguntas para que qualquer pessoa possa entender. Pensar em 3 questões que te guiam e escrevê-las de 2 formas, a primeira, de forma completa e complexa e a segunda, de forma que seja

acessível ao leitor comum. Ler romances e poesias junto com a leitura conceitual. Sempre um romance ou um livro de poesia antes de dormir.

Programa 52

- Programa dos 3 dias: por três dias, meditar em total silêncio por meia hora assim que acordar, sem ingerir nenhum alimento, apenas água. Não fumar maconha ou cigarro nesses três dias, escrevendo o texto da tese sempre em algum momento do dia.

Programa 53

- Escrever um pouquinho todos os dias.

Programa 54

- Pegar um texto seu conceitual já pronto, e escrevê-lo novamente de forma poética.

Programa 55

- Ao acordar, no banheiro, antes de quer coisa, diz três conceitos e três s imagens poéticas correspondentes e três conceitos e três s imagens opostas. Fazer durante uma semana.

Programa 56

- Escrever após fumar maconha.

Programa 57

- Conceituar o filme mais bonito que já viu.

Programa 58

- Explicar para o Martín, da forma como fala com ele, a coisa mais difícil que já leu. dialogar com ele.

Programa 59

- Despetalar uma flor e criar uma imagem com as pétalas que signifiquem um conceito importante.

Programa 60

Ir a um julgamento de um crime no tribunal.

Programa 61

- Durante a preparação do solo, interromper certos instantes da prática para ler o texto já escrito. Voltar a criar em seguida.

Programa 62

-Juntar todos os textos dos encontros íntimos em um só e observá-los um tempo assim. Que gde conceito caberia nos vãos das palavras todas?

- Escrever um texto só discordando de tudo que você tem afirmado. Pensar em alguém q você detesta ao fazê-lo.

- Fazer uma antítese.

- Ler s relatos como se fossem mentiras.

- Inserir de alguma maneira alguns relatos em conversas informais e observar as reações das pessoas.

Programa 63

- colocar uma das máscaras que já usou e ler seu texto sobre este ponto de vista.

Programa 64

- Escrever com os pés na água quente.

Programa 65

- Passar um dia com uma máscara e perceber e anotar as diferenças de estados do corpo.

Programa 66

- Tomar suco de limão bem azedo quando for organizar os conceitos.

4 - Trechos de críticas do Projeto Hotel no Festival Internacional de Edimburgo 2011.

THE HERALD SCOTLAND

Neil Cooper

9 de Agosto de 2011

É algum momento entre 3 horas e a manhã de sábado, quando um grupo de crianças de pijama são postas para dormir por umas, num dormitório com configuração hospitalar, após tomarem chocolate quente.

Por entre uma parede de pessoas a poucos metros de distância, uma discussão entre os pais. Quase incapazes de manter os olhos abertos, as crianças tentam acompanhar os trechos com vozes mais elevadas e assuntos de adultos que elas não entendem.

O casal discutindo é Jasão e Medeia, e nós, a plateia, somos seus filhos, abraçados em ursinhos de pelúcia, presos no meio de uma guerra pessoal e política.

Este é Hotel Medea, uma versão contemporânea de 6 horas do mais sensual e brutal dos mitos gregos, representada de forma sensacional pelos exploradores anglo-brasileiros da Zecora Ura, que, da meia-noite às 6 da manhã, embarcam numa viagem imersiva por extremos emocionais e teatrais.

Com cinco anos de criação, a produção de Jorge Lopes Ramos e Persis-Jade Maravala toca em esferas do público e privado, político e patriarcal, misoginia, maternidade e o poder da desafia.

Se não fosse pelas interpretações pujantes, nada disso seria importante. O Jasão de James Turpin é corrupto em todos os níveis. Como irmão de Medeia, Urias de Oliveira é uma esfera de energia diabólica. Mas é a Medeia de Maravala que emociona com uma interpretação implacável e sem barreiras neste tratado imperdível e extremamente profundo sobre o amor e a guerra.

THE SCOTSMAN

Sally Stott
9 de Agosto de 2011

A noite começa com um mercado agitado onde encontramos o Tosão de Ouro das aventuras de Jasão. Uma festa brasileira é apenas o pano de fundo para a chegada de Jasão e seu casamento com Medeia, que desce de uma plataforma com seu vestido de princesa guerreira. Nós ajudamos a dar banho e a vestir o feliz casal, tocamos instrumentos e nos preparamos para dançar noite adentro. Percebemos que estamos mais acordados agora do que no início do espetáculo.

A segunda parte começa e nós viramos filhos de Medeia. Acomodados na cama, testemunhamos a infidelidade de nosso pai e assistimos à ruína do relacionamento em que tanto investimos nas últimas horas.

Após um outro intervalo, nos encontramos com Medeia em um cabaré para mulheres desiludidas. Discutimos nossas próprias experiências com o amor. Membros masculinos e femininos da plateia são segregados e cada vez mais encorajados a menosprezar o outro. A decisão final de Medeia é de sacrificar seus filhos para vingar-se, e três homens tornam-se crianças e saem correndo para o porão. Nós estamos num quarto escuro e pedem para que nos escondamos.

Nós fazemos isso tão bem que perdemos o final, mas, como resultado, criamos nossa própria versão alternativa. Durante o café da manhã, tentamos juntar os pedaços do que aconteceu. De volta em casa, horas depois, adormeço e eles preenchem meus sonhos.

BROADWAY BABY

9 de Agosto de 2011
Kieran Corcoran

“Viva o mito”

Se eu convidasse vocês para passar as seis horas entre a meia-noite e o amanhecer assistindo a uma encenação participatória de um mito grego, muitos de vocês arranjariam uma desculpa para não ir. De fato, Hotel Medea é um desafio ao seu comprometimento como membro da plateia, mas um desafio que certamente vale ser aceito e que é imensamente recompensador se você aceitá-lo.

Apresentando a história de Jasão e Medeia desde a origem com os Argonautas até sua conclusão terrível, esta produção (não consigo chamá-la de peça) segura a sua mão (isto não é uma metáfora) enquanto você dança, corre, se esconde, e apenas ocasionalmente assiste à sua passagem por uma maratona teatral. Diferente de criações menores que tentam ineficazmente um pouco de interação com a plateia para depois interrompê-la, sua participação em Hotel Medea – facilitada pelo elenco camaleônico de amas, soldados e assistentes – é absolutamente central para dar-lhe significado. É devastador quando o relacionamento dos protagonistas entra em colapso, já que você ajudou a casá-los. No final, você se torna um dos filhos de Medeia junto com seus irmãos e irmãs da plateia. Sua decisão atormentada de te matar (com a opção de beijo da morte para os corajosos) é algo do mais terrível, pois ela havia te colocado carinhosamente para dormir há apenas

2 horas. A produção é explosiva com momentos bem desenhados como esse, e nenhum dos elementos participatórios parece fora de lugar ou arbitrário.

A dedicação exigida ao elenco de um evento como este é inacreditável – seja apenas convidando a plateia para fazer uma ação ou suportando todo o público em momentos de intimidade absoluta –, eles passam seis horas focados em seus personagens, reagindo a tudo de imprevisível que a plateia faça. Os seus momentos mais tocantes de Hotel Medea virão provavelmente de momentos de interação individual com algum deles – quando Jasão aperta sua mão, ou quando uma ama lê uma história para você dormir. A singularidade da experiência de cada pessoa torna impossível transmitir todos os detalhes de Hotel Medea, mas eu ficaria surpreso se alguma parte deste espetáculo não aparecer nas suas lembranças mais marcantes do festival deste ano.

THE LIST MAGAZINE

Jonny Ensall
15 de Agosto de 2011

“Uma noite incrível”

Passa a noite inteira na companhia de uma assassina. Veja sua história ser recontada, coma com ela, dance com ela, dê banho nela e vista-a, escute seus problemas, entenda-os se puder e, finalmente, faça parte de seu terrível crime.

Este é o pacote oferecido pelo Hotel Medea da Zecora Ura. Não é uma festa do pijama, mas sim um sonho acordado, onde a plateia faz parte simultaneamente do mito de Medeia e observa seus elementos através de uma ótica panorâmica – às vezes julgando-os, simpatizando com eles e temendo a heroína. Durante três atos de peça participatória, multimídia e multilíngua, um dos espetáculos mais ambiciosos da história do Fringe se desdobra em estilo espetacular, criando uma experiência única de total imersão. Quando a peça termina e o sol nasce, Medeia reflete sobre as atividades da noite - “Você acha que fomos longe demais?” - em meio a risadas catárticas. Provavelmente a melhor produção teatral que você verá no Fringe este ano.

5 – Cronologia de participação no Projeto Hotel Medea:

2006

- Residência Internacional *Drift* – de 12 à 17 de dezembro; (06) seis dias entre o CPC Gargarullo e a fazenda Vera Cruz; em Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Brasil.

Encontro vertical com uma disciplina de trabalho intenso – no mesmo dia e a cada dia a estrutura oferece momentos de treinamento, criação e compartilhamento das pesquisas/ações performativas.

Sensação de ativação de fluxos de energia pelo corpo. O corpo colocado em situações desafiadoras, instigado a conhecer os seus limites. Trabalho de criação em

rede, no qual os artistas se deixam contaminar uns pelos outros, tanto pelas afinidades quanto pelas discordâncias entre seus processos e pesquisas.

2007

- Oficina Noturna Hotel Medea – dias 01 e 02 de setembro; dois (02) dias no Lume Teatro/Unicamp, Campinas, São Paulo, Brasil.

- Intensivo Noturno Hotel Medea – de 06 à 09 de setembro; quatro (04) dias entre o CPC Gargarullo e a fazenda Vera Cruz; em Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Brasil.

Início das experiências de criação pelas madrugadas. O contato com o sabor denso de um silêncio como comunhão. A descoberta da variação dos fluxos de intensidade de energia no corpo – e como atenção esta variação pode favorecer a manutenção do próprio fluxo, aproveitando, inclusive, os instantes de baixa ou ‘nenhuma’ energia. A ação sustentada por um pulso coletivo através da conexão entre os centros dos corpos - a ação ecoa do centro para as extremidades e se projeta pelo espaço, enquanto, simultaneamente, recebe-se os ecos das outras ações. Tudo executado numa precisão temporal.

2008

- Residência Artística Hotel Medea – de 04 de janeiro à 10 de fevereiro; trinta e oito (38) dias entre o CPC Gargarullo e a fazenda Vera Cruz; em Miguel Pereira, Vera Cruz, Rio de Janeiro, Brasil.

Trabalho intenso de musicalização, com oficinas de percussão e trilha sonora. Muitas sessões coletivas para tocar e cantar. Sessões com Urias de Oliveira a partir de danças sagradas e populares do Maranhão – um alto teor de desgaste físico, mas, ao mesmo, muito revigorante. Durante o próprio trabalho a energia se renova.

Criação da estrutura do Mercado da Zero Hora (MZH) e mostra de processo com apresentações pra comunidade local de Miguel Pereira e artistas convidados do Rio de Janeiro.

- Residência Artística Hotel Medea – de 04 de maio à 26 de junho; cinquenta e quatro (54) dias; Londres/Sallisburry/Reino Unido.

Novos territórios, outra língua, outros comportamentos. O corpo em crise no meio de tanta novidade. Mas, uma crise potente, de descobertas e desafios.

Detalhamento e ajustes no MZH e desenvolvimento de Drylands e Banquete do Amanhecer. Surge a ideia da divisão da plateia em Drylands e das rotações pelos três (3) pontos de vista diferentes. Mostra de processo com apresentações em Shunt (MZH e Dryland), no Festival Internacional de Teatro de Sallisburry (A primeira vez que a trilogia foi executada e o café da manhã servido ao final) e LIFT Festival (MZH).

- Residência Artística Hotel Medea – de 21 de outubro à 16 de novembro; vinte e sete (27) dias; na fazenda Vera Cruz, Vera Cruz, Rio de Janeiro, Brasil.

Um momento os choques culturais se evidenciaram com muita força – ingleses e brasileiros como sub grupos com comportamentos, valores e dificuldades específicos. As diferenças começam a gerar atritos na convivência. Há um investimento pesado no controle detalhado de todas as atividades do dia para se gerar um campo produtivo.

Detalhamento de Drylands (criação dos três pontos de vistas que a plateia experencia) e das ações do Banquete do Amanhecer (detalhamento das cenas individuais para o momento do “armário”).

2009

- Residência Artística Hotel Medea – de 01 de janeiro à 24 de fevereiro; cinquenta e quatro (54) dias, Londres, Reino Unido.

O elenco passou toda a temporada com o fuso horário invertido, dormindo pelo dia e se mantendo acordado pelas madrugadas. Como era inverno em Londres, com dias muito curtos, foram praticamente 30 dias sem ver a luz do sol. Período de escuro e frio.

Momento paradoxal: desentendimento no momento final de avaliação estremece a relação entre os artistas brasileiros e direção do Projeto. Ao mesmo tempo, esses artistas (Leandro de Mamam, Raquel Aguilera, Roberto Rezende e Flávio Rabelo) foram convidados a gerenciar as atividades da Zecora Ura no Brasil.

Estreia oficial da trilogia com temporada no Arcolla Theatre.

2010

- Residência Artística Hotel Medea - de 06 de janeiro à 10 de fevereiro, trinta e cinco (35) dias, no CPC Gargarullo, Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Brasil.

Consolidação das atividades organizadas pelo Zecora Ura Brasil, período de muita produtividade e planejamento dos próximos anos

Avaliações e pré produção da temporadas do ano (Rio de Janeiro e Londres), criação dos materiais pré gravados para uso em cena (Drylands e Banquete do Amanhecer). Atividades realizadas durante a realização de um projeto paralelo aprovado pelo edital de Interações Estéticas em Pontos de Cultura.

- Residência Artística Hotel Medea – de 10 de maio a 06 de julho, vinte e oito (28) dias, no CPC Gargarullo, Miguel Pereira, Rio de Janeiro, Brasil.

Momentos intensos com a dupla função de produção realizada pelos artistas brasileiros. Os laços cada vez mais fortes e um interesse crescente de trabalhar juntos. A satisfação em oferecer condições de trabalho acima das expectativas e do que já se tinha vivido até o momento dentro do Projeto.

Temporada no Oi Futuro do Flamengo e em cidades do interior do Estado (Vassouras/Miguel Pereira e Patty do Alferes). Participação no Tempo Festival (Rio de Janeiro).

- Residência Artística Hotel Medea – de 07 de julho a 17 de agosto, quarenta e um (41) dias, em Londres, Reino Unido.

Problemas de produção se acentuam – falta de clareza nos acordos com os artistas, como no caso de Irlane e Robson que viajaram para Londres com uma expectativa e quando lá chegaram souberam que a situação era diferente. A produção alegou que eles tinham entendido errado o que tinha sido dito. Eles disseram que a produção falou coisas diferentes antes de depois da viagem. Além das condições de hospedagem do elenco e a agenda de trabalho com intervalos que variavam apenas entre 15 e 25 minutos para as refeições.

A sensação é que criamos uma estrutura tão grande que só se mantém diante de muito empenho por parte de todos. Mas, por vezes me sinto e ao grupo perdido entre as demandas do projeto – as relacionadas às cenas e aos problemas de produção e gerenciamento. Até onde podemos ceder em relação ao que é solicitado? Como negociar esse limite entre um desgaste que se consegue manter produtivo ou não?

Temporada no Trinity Buoy Wharf e participação no LIFT Festival.

2011

- Residência Artística Hotel Medea – de 10 de julho à 19 de setembro, setenta e dois (72) dias, SummerHall, Edimburgo, Escócia, Reino Unido.

Ápice do desgaste em termos de gerenciamento/produção e criação/ensaios/apresentações. Estar finalmente no 'maior festival de teatro do mundo' colocou a todos nos limites dos limites dos limites. Os artistas se hospedaram em duas casas localizadas 45 minutos de caminhada do espaço de apresentações – Summer Hall. As tarefas de organizar e manter as duas casas – compras, limpeza, alimentação – conciliadas às necessidades internas do vento - adaptação aos espaços nos ensaios, manutenção das cenas nos treinos, divulgação e ações de marketing – criaram uma agenda diária de em média 18 horas de trabalho.

Mas a Temporada foi de sucesso de público e crítica. No Festival Internacional de Teatro de Edimburgo, o Projeto foi ganhador do "*The Herald Angel Award Winner*" como melhor espetáculo, e indicado ao prêmio da revista inglesa *TOTAL Theatre Magazine* na categoria inovação nas Artes Cênicas.

2012

- Residência Artística Hotel Medea – de 01 de julho à 24 de agosto, cinquenta (50) dias, South Bank Centre, Hayward Gallery, Londres, Reino Unido.

Sensação de fechamento de ciclo. Os problemas continuam os mesmos e os desafios artísticos de alguma forma se cristalizaram.

Matemática dos dias intensivos de Hotel Medea: 2006 – 06 dias (+) 2007 – 02 + 04 = 06 dias (+) 2008 – 38 + 54 + 27 = 119 dias (+) 2009 – 54 dias (+) 2010 – 35 + 28 + 41 = 104 dias (+) 2011 – 72 dias (+) 2012 – 50 + 24 = 74 dias = Total de 429 dias intensivos de trabalhos presenciais.

6 – Transcrição do Vídeo cartografia do Invisível:

Persis-Jade Maravala - To be perfectly honest, I never thought about it. I don't think, I ever thought about it, really. I just knew that it was something that, no consciously, but I knew that, in the space, that had to be something that transcended the experience of being a social being and being a... a... I don't know how to say it, it's really difficult to say it... not exactly a divine being, but something that is not really, doesn't belong to society, doesn't belong to community, doesn't belong language, doesn't belong to your name, doesn't belong to your parents, doesn't belong to your country, transcends all borders and not in the Guilherme sense of work, not in his way of doing it, because he is super political, but in a very spiritual way. I really hate to use words like spiritual, then define. I can't stand it, but I can't find any other words in english to describe the invisible. What occurs is just the invisible, is something misterious and is that feeling that I want everybody else to experience, that I've experienced many times where I don't feel... I don't feel at all like I'm outside of my body!⁷⁹

Flávio Rabelo - Yeah, now is your time, Jade Maravala.

PJM - Now it's our interview time.

Flávio Rabelo - Yes, yes! Not here 'cause it's dark.

PJM - Ok... I dont you've come to my (???)

James - Meu nome é... (Em português ou inglês?)

Flávio Rabelo - You decide.

James - My name is James Turpin, i play Jason in Hotel Medea and I'm being in the project for (I think) 5 years.

Thelma - I'm Thelma and I've been involved in the project from nearly the beginning, when Jorge and Jade had an idea in Germany and I... I wasn't in there, and they came excited about Heiner Muller... and with ideas for something. We try things out, tried out the scene between me, as the maid, and Medea as... and Jade as Medea... and just tried needling each other, and provoking each other, and played with that... And that was the beginning, and then different things build, we build up more and more, each year since then.

Flávio - So, you continue doing the maid?

Thelma - Yes, all the time!

Urias - Meu nome é Urias de Oliveira, eu estou no projeto desde 2007, no começo de 2007 quando Jorge, Jade e eu nos conhecemos. No princípio do projeto eu fiz um treinamento com os atores, e trouxe um material que colaborou com a criação da primeira parte da trilogia, que foi o Mercado da Zero Hora, foi bumba meu boi, algumas danças tradicionais e danças sagradas do Maranhão. Danças as quais eu tenho um envolvimento pessoal e sagrado com elas.

Flávio Rabelo - E você na peça faz também?

Urias - Eu faço o Aguiléus, o irmão de Medéia.

Lisa Lapdige - My name is Lisa, I've been involved in the project since it first started, which is about six years, i can't remember exactly. And what do I do? I'm a performer in the project and I manage the companies, so that... more the administrative side of things...

Money, is very important and... I... I've began... Not... I've just got offered, but more recently to work on people's voices and to work on a vocal training for that.

Flávio Rabelo - Ok!

Roberto Rezende - Meu nome é Carlos, Carlos Rezende, futuro Roberto Rezende. To no projeto desde 2007. Começou a pesquisa, mas precisando mesmo 2008 pra 2009 todo. Faço no projeto: coro masculino. Porém acredito nesse trabalho da co-criação, então eu acho que eu não sou só o performer do coro masculino, sou criador também de muitas coisas desse projeto, vários detalhes que surgiram durante que eu acho que personaliza quem trabalha no projeto.

Raquel Aguilera - Meu nome é Raquel Aguilera, eu faço Tendas, Argonautas e Maids. Estou envolvida no projeto desde 2008. 2009, 2010, 2011, 2012.

Flávio Rabelo - Quatro anos.

Raquel Aguilera - Quatro anos!

Will Dickie - My name is Will Dickie, and in the project Hotel Medea I've been doing for (I think) six years, I might be wrong, sudden guess, and I do acting in the project, I play the lieutenant in the first part and then I'm in the male chorus in the second and third part.

- My name is Sara, Sara Fernandes, I'm Colombian, and I be... first time I did... 2010 was the first time I was involved with Hotel Medea, with the company I know them for over ten years, but (???) year that I came to play, and I am part of the Maids, Chorus and the Argonauts Chorus.

- Sou Fabiola, eu faço Ama e Argonauta, estou envolvida no projeto desde abril de 2011... 2011, sim, realmente, é, parece mais tempo...

-Jade: (???)

- Urias, depois que você tomar banho eu também queria aproveitar para fazer uma perguntinha para você, rapidão, tá? Só falta você, você e a Telma.

- Você tá falando sério?

- Tô falando sério, tô falando sério, é rápido, é só uma pergunta. Primeiro, o seu nome, há quanto tempo você está envolvida no projeto e o que você faz no projeto.

- Meu nome é Persis Jade Maravala, é quanto tempo... eu faço Hotel Medea pra quase 6 anos, e o que eu eu faço? Eu dirigi, agora eu também atuar (é atuar?) a Medéia.

- Se você preferir falar em inglês não tem problema.

- Tá bom! Eu vou misturar eu acho...

- Ok! E a pergunta é a mesma que eu fiz o ano passado pro grupo todo e eu não sei se você vai lembrar, mas é: Como o seu corpo reage ou como você sente o seu corpo quando você percebe que ele está chegando no limite, ou que ele está no limite? So, how you feel your body when, yeah, you are pushed for, to your limit?

- Is a good question!

- Well, there are diferent sources of limits: not knowing how things going to go; what an interaction going to be like?; what my voice is going to be like?; what's gonna happen?; how is gonna be?

- I think is differ... I think is different, I think outside of the show.. No. I'm always pretty emotional, I have to say... but outside of the show, I feel like: never again I'm doing this, why I'm doing this? This is crazy! Oh, man! Why? Why? Just why? But inside of the work, if I feel like I hit a boundary or I go... No, if I go pass the boundary, if I go to the limit. But the thing is, for me the limit is very fluid in that sense, I... I don't really want to see a limit, so maybe there are perceived limits and then there are moments that I go pass those... those particular limits and that for me is really, really fantastic moments, so...

- Its somethink really important to me, this question. As an actor, as a person... Maybe in not to go beyond something... Just, just... Say the question again?

- So...

- Isso foi bem o Hotel Medea do ano passado, foi o corpo no limite. E... acho que a maneira de ultrapassar isso foi saber o quão especial... o especial que era o espetáculo, o evento que nós estávamos para fazer. Fez com que tivesse tempo de... arranjar tempo de descansar o máximo possível, mesmo quando o corpo já não estava a aguentar e sempre recarregar energia. Quando aquele som do mercado começa, nem que até aí não esteja bem, nessa altura, energia vem.

- O equilíbrio, para mim, entre o medo e o êxtase. O medo necessário e o êxtase também.

- Eu aprendi a aceitar a energia que tá e trabalhar com ela.

- Começa os... as articulações todas começam a doer, todas! Começam a doer e é uma dor constante. Nem sempre muito forte, mas é uma dor constante, é uma dor que tá sempre lá. Tratar o máximo possível afora e durante saber onde gastar a minha energia.

- So, about those limits, it is the limits that you think in place, but to go beyond something, there are several diferent ways, you can... you can battle against, you can push to go against something and try to go along, it is one way. Also you can just relax into something or release something and go beyond what the limits are. My tendency is always, in terms of Laban terms, is to push, to push, grrrrr! And go beyond, you know... I'm learning that is not the only way and to breathe, to accept, and to change, to adapt, and to... to... gently go beyond... is a... is another way and a... you know, I find in both in work in my life that's also really helpful, in a good way, to think about this...

- When it gets too much it is li... it is like an overwhelming wave that, that... Scattered, being scattered inside and having to regroup myself

- Eu acho que tem duas facetas. Tem uma faceta que é de muita raiva e mau humor, talvez eu mataria alguém. E uma outra que é extremamente muita energia, eu agora poderia correr quilômetros. Ah, eu me sinto uma super... uma mulher maravilha! É... Potente, tem uma potência, me sinto...

- When you working for many hours, or maybe not necessarily only long hours, but intense hours you... your mental process, way of learning or the way that you... react, may shift from a kind of mechanical way to a more... potently, to a more present and vivid way... So when the body is tired, when the mind is tired your usual... or my usual reactions tend to be kind of exhausted, they don't have the same... they don't overtake me, if you like. I don't stand doing the same thing as I normally do, without thinking, but I have to find, and in this project is very clear, I have to find another ways to reconnect with an interesting energy that is life, that is present. An energy that allows me to last longer, but the most over, to connect to people, to stay present. That is not the normal sort of energy of strong, strenght. So is not only, for me, about being strong, about being powerful. In... like muscles, or the 'will', or 'I have to'... but connecting with a... sort of... subtle power which is more stable and actually is like flowing and allows me to suddenly hear more and open my eyes and really kind of instead doing a lot, being there and ready to, if I have to...

- I think limits have to do with unfamiliarity. If you become familiar or aware of something, then the limits around it starts to decrease, becomes more known. I also always say somethink about this thing Jay was saying something about how driving to here is more of stress then doing the all night show or something like that. And then I thought, like, if you really can inhabit your imagination for a long time, if you are really enjoying that, then is not effortless, but you can really go for a long time when you living in that kind of world, in the imaginative world.

- I feel like you g... Depth, lot of depth and I feel like the channel is very free, flowing, so I feel like... mmm... sort of... quite empty, actually, and free to call it as things rise their express imediately, theres no kind of blocking or me blocking or any barriers in the way, but actually I feel something or I have a thought and is expressed very clearly, honestly thru the body, so is just like an opening up with the channel, and i'm not censoring or blocking my impulses.

- É... Que eu sinto a ameaça do limite, do aqui vai parar, é que é a grande questão pra mim. Por que eu acredito que ultrapassar o limite é sagrado, e dentro da arte na vida ou em qualquer trabalho, ultrapassar o limite é uma questão sagrada, na verdade.

- Hummm, alive... mmm... and reaching, concrete and I feel like... like... an breathe, and I feel free. That's how my body feels, it feels free.

- Only that is a wonderful way to live!

- Não, não especificamente não, mas todos os dias, pergunto... me faço essa pergunta, e porque é tão especial o que nós fazemos tantas horas pergunto: até onde é que eu consigo? e até agora eu não sei.

- Hahaha

- Cada vez assim: o limite... AH! Mais um poquinho! Por isso, é...
- Ótimo! Obrigado.

7 – Tradução da Transcrição do Vídeo Cartografia do Invisível:

Para ser honesta, eu nunca pensei sobre isso. Eu acho mesmo que eu nunca mesmo pensei sobre isso, de verdade. Eu sabia que isto era algo que, não conscientemente, mas eu sabia que, no espaço, que tinha que ser algo que transcendesse a experiência de ser um ser social e ser um... mmm... Eu não sei como dizer isso, é realmente difícil de dizer... não é exatamente um ser divino, mas algo que não é realmente, não pertence à sociedade, não pertence à comunidade, não pertence a linguagem, não pertence ao seu nome, não pertence a seus pais, não pertence ao seu país. Transcende todas as fronteiras, e não no sentido que Guilherme dá ao trabalho, e nem na sua maneira de fazê-lo, porque ele é super político, mas de uma forma muito espiritual. Eu realmente odeio usar palavras como espiritual, e depois definir. Eu não suporto isso, mas eu não consigo encontrar quaisquer outras palavras em inglês para descrever o invisível. O que ocorre é apenas o invisível, é algo misterioso e é esse sentimento que eu quero que todo mundo experimente, que eu experimentei muitas vezes e que eu não sinto... Eu não sinto nem um pouco como se estivesse fora do meu corpo!

(risos)

- Sim, agora é sua vez, Jade Maravala.

- Agora é a nossa entrevista?

- Sim, sim! Não está aqui porque está escuro.

- Ok ... Eu não, você veio ao meu (??)

- My name is... (In portuguese or english?)

- Você decide.

- Meu nome é James Turpin, eu faço o Jasão em “Hotel Medea” e eu estou neste projeto por (eu acho) cinco anos.

- Eu sou Thelma e eu estou envolvida no projeto praticamente desde o começo, quando Jorge e Jade tiveram uma idéia na Alemanha e eu... eu não estava lá e eles vieram empolgados com o Heiner Muller... e com idéias para algo. Nós testamos coisas, testamos a cena entre eu, como a criada, e Medéia como... e Jade como Medéia... e tentamos nos alfinetar uma a outra, e provocar uma a outra, e jogar com isso... E isso foi o início, e então coisas diferentes se construíram, nós construímos mais e mais, a cada ano desde então.

- Então, você continua fazendo a criada?

- Sim, sempre!

- Tá.

My name is Uriah de Oliveira, I'm on the project since 2007, in the beginning of 2007 when Jorge, Jade and I met. In the beginning of the project I did a training with the actors, and brought a material that helped with the creation of the first part of the trilogy, which was the Zero Hour market, was “bumba meu boi”, some traditional dances and sacred dances of Maranhão. Dances which I have a personal involvement and sacred to them.

- And what do you do in the play?

- I'm Aguiléus, brother of Medea.

- Meu nome é Lisa, eu estou envolvida no projeto desde que ele começou, que foi cerca de seis anos, eu não me lembro exatamente. E o que eu faço? Eu sou um performer no projeto e gerencio a companhia, de modo que... mais do lado administrativo das coisas... Dinheiro, é muito importante e... Eu... Eu comecei... Não... Me ofereceram, mas só recentemente, para trabalhar com a voz das pessoas e um treinamento vocal para isto.
- Certo!

- My name is Carlos, Carlos Resende, future Roberto Resende. I'm in the project since 2007. Began the research, but to be exactly, 2008 to fully 2009. I do a project: male chorus. However I believe in the work of co-creation, so I guess I'm not the only the performer in the male choir, I am also creator of many things this project, several details that emerged along the way that I think that customize those working on the project.

- My name is Raquel Aguilera, I do Tents, Argonauts and Maids. I am involved in the project since 2008. 2009, 2010, 2011, 2012.
- Four years.
- Four years!

- Meu nome é Will Dickie, e estou no projeto Hotel Medea por, eu acho, seis anos, posso estar errado, foi um chute, e eu faço atuação no projeto, Eu interpreto o oficial na primeira parte e depois eu estou no coro masculino na segunda e terceira parte.

- Meu nome é Sara, Sara Fernandes, eu sou colombiana, e eu sou... a primeira vez eu fiz... 2010 foi a primeira vez que eu estive envolvida com "Hotel Medea", com a companhia. Eu conheço eles por mais de dez anos, mas (???) ano que eu vim para atuar, e eu sou parte das Criadas, Coro e Coro dos Argonautas.

- I'm Fabiola, I play Maid, Argonaut, I'm involved in the project since April of 2011... 2011, yes, really, is, seems longer...

- Jade: (?)

- Urias, after you take a shower I also like to ask you a little question to you, very quick, ok? Only rest you, you and Thelma.

- Are you serious?

- I'm serious, I'm serious, is quickly, it's onl one question. First, your name, how long you are involved in the project and what you do in the project.

- My name is Persis Jade Maravala, and how long I do Hotel Medea is almost 6 years, and what do I do? I directed, and now I also play (is play?) the Medea.

- If you prefer to speak in english, is not a problem.

- It's ok! I will mix I guess...

- Ok! And the question is the same that I did in the last year for the whole group and I don't know if you will remember, but is: How do your body reacts or how do you feel your body when you realise that it is reaching it's limit, or that it is in his limit? Então, como você sente o seu corpo quando, sim, você é empurrado para, em seu limite?

- É uma boa pergunta!

- Bem, existem diferentes fontes de limites: não saber como vão ser as coisas; como as interações vão se dar?; como minha voz vai soar?; o que vai acontecer?; como vai ser?

- Eu acho que é diferente... Eu acho que é diferente, eu penso que do lado de fora do show... Não. Eu sempre sou bem emotiva, tenho que dizer... mas fora do show, eu me sinto assim: nunca mais eu vou fazer isso, porque eu estou fazendo isso? Isso é loucura! Oh, cara! Por quê? Por quê? Simplesmente, por que? Mas dentro do trabalho, se eu sinto que eu vou atingir um limite ou eu vou ... Não, se eu vou ultrapassar uma barreira, se eu for até o limite. Mas o lance é que, para mim o limite é muito fluido, nesse sentido, eu... Eu não quero realmente ver um limite, então talvez existam limites perceptíveis e também há momentos em que eu passo destes... destes limites particulares e isso para mim é realmente, são realmente momentos fantásticos, e...

- Isso é realmente importante para mim, essa questão. Como ator, como pessoa... Talvez em não ir além de algo... Somente, Somente... Repete a pergunta?

- E...

- That's a lot the Hotel Medea from last year, was the body on the edge. And... I think that the way to pass through it was to know how special... the special which was the spectacle, the event we were to do. Led us with time to... find time to rest the maximum possible, even when the body was no longer standing and always recharge energy. When that market sound begins, even so far I'm not well, at this point, the power comes.

- The balance, to me, between the fear and the ecstasy. The necessary fear and ecstasy too.

- I learned to accept the energy that's on and work with that.

- Start the... the joints all starts to ache, all! Begin to ache and it is a constant pain. Not always very strong, but it is a constant pain, a pain that's always there. Treat as much as possible outside and inside knows where to spend my energy.

- Então, sobre esses limites, ele é o limite que você pensa no lugar, mas para ir além de algo, há vários caminhos diferentes, você pode... você pode lutar contra, você pode forçar para ir contra algo e tentar acompanhar algo, é um caminho. E também você pode somente relaxar em algo ou soltar algo e ir para além dos que os limites são. Minha tendência é sempre, nos termos de Laban, é empurrar, empurrar, grrrrr! E ir além, sabe... Eu estou aprendendo que este não é o único caminho e respirar, aceitar, mudar, adaptar, e gentilmente ir além... é um... é um outro caminho e... você sabe, eu encontro tanto no meu trabalho quanto na minha vida, e isso é realmente útil, no bom sentido, pensar sobre isso...

- Quando fica demasiado é co... É como uma onda avassaladora que, que... Espalhado, estar espalhado por dentro e ter que me reajuntar

- I think it has two sides. Has an side that is a lot of anger and bad mood, I might kill someone. And another one that is extremely lots of energy, I could now run kilometers. Ah, I feel like a super ... a wonder woman! It is ... Powerful, has a power, I feel ...

- Quando se trabalha por muitas horas, ou talvez não necessariamente muitas horas, mas horas intensas, você... seu processo mental, jeito de aprender ou o jeito que você... reage, pode mudar de um tipo de forma mecânica para uma... potencialmente, para uma forma mais presente e viva ... Então quando o corpo está cansado, quando a mente está cansada, seu costume... ou minhas reações usuais tendem a ser um tipo de exausto, elas não têm o mesmo... elas não me ultrapassam, se você prefere. Eu não fico fazendo a mesma coisa que eu normalmente faço, sem pensar, mas eu tenho que encontrar, e neste projeto é muito claro, eu tenho que encontrar outra maneira de se reconectar com uma energia interessante que é a vida, que está presente. Uma energia que me permite durar mais tempo, mas o mais importante, para se conectar com as pessoas, para estar presente. Isso não é o tipo comum de energia da força, do forte. Então, para mim, não é apenas, questão de ser forte, de ser poderoso. Como em músculos, ou na minha "vontade", ou "eu tenho que"... mas conectando com um... tipo de poder sutil que é mais estável e, na verdade, é como fluir e me permite de repente ouvir mais e abrir meus olhos e realmente como se ao invés de fazer muita coisa, estar lá e estar pronto, se eu precisar...

- Eu acho que os limites têm a ver com falta de familiaridade. Se você se tornar familiar ou consciente de algo, do que os limites em torno disso começa a diminuir, torna-se mais conhecido. Eu também sempre digo algo sobre essa coisa que Jay estava dizendo, algo sobre como dirigir para cá é mais estressante do que fazer o show durante toda a noite, ou algo assim. E então eu pensei, como, se você realmente pode habitar a sua imaginação por um longo período, se você está gostando muito disso, então não é fácil, mas você pode realmente ficar por um longo período de tempo quando você está vivendo nesse tipo de mundo, no mundo imaginativo.

- Eu sinto que você g... Profundidade, muita profundidade. E eu sinto que o canal é muito livre, fluindo, então eu sinto como... mmm... tipo um... bastante vazia, na verdade, e livre para evocar isso enquanto as coisas elevam sua expressão imediata, não há nenhuma espécie de bloqueio ou eu me bloquear ou quaisquer barreiras no caminho, mas na verdade eu sinto alguma coisa ou eu tenho um pensamento e ele se expressa de forma muito clara, honesta, através do corpo, então é como uma abertura com o canal, e eu não estou censurando ou bloqueando meus impulsos.

- It's ... That I feel the threat of the limit, that will stop here, that is the big question for me. Because I believe that to go over the limit is sacred, and in art or in life or in any work, go over the limit is a sacred issue, actually.

- Hummm, viva ... mmm ... e atingindo, concreto e eu sinto como ... como uma respiração, e eu me sinto livre. Isso é como meu corpo se sente, ele se sente livre.

- Só que é uma maneira maravilhosa para se viver!
- No, no, not specifically, but every day, I wonder ... ask myself this question, and why it is so special what we do for so many hours I ask: how far do I get? and even now I do not know.
- Hahaha
- Each time is like: the limit ... OH! A lil bit more! Therefore, yeah...
- Great! Thank you.

8 - Projeto Platéia como Documento – Hotel Medea

E-mail enviado aos participantes do Projeto Hotel Medea, convocando para o Projeto Plateia como Documento.

Zecora Ura e Jade-Persis-Jade Maravala convidam você para participar do evento “A PLATEIA COMO DOCUMENTO”.

Cada membro da plateia tem uma experiência única e uma interpretação do evento teatral que revela novos conhecimentos e qualidades para o desempenho dos artistas. Apesar disso, muitas vezes não são ouvidos nem levados em consideração.

“A PLATEIA COMO DOCUMENTO” surge como um desdobramento do projeto “HOTEL MEDEA – AN OVERNIGHT EXPERIENCE” e busca descobrir como a ação de compartilhar a experiência do seu encontro com o teatro pode se tornar, em si, um momento performativo a partir da imersão na memória. Você será levado, através de exercícios durante um workshop, a reativar suas lembranças da madrugada que passamos juntos para criar um pequeno texto que reflita os seus momentos mais significativos durante “HOTEL MEDEA”; para depois, apresentar essas memórias para uma plateia que não viveu a experiência do evento. Logo após, será realizada um debate com os participantes.

“A PLATEIA COMO DOCUMENTO” já foi previamente hospedada no V & A Museum durante o Glaz Festival em Londres e no Festival de Edimburgo na Escócia com grande sucesso. Aqueles que participaram tem afirmado seu prazer em discutir “HOTEL MEDEA” a partir de suas memórias e em percebê-las como um documento extremamente importante de nosso espetáculo.

Nenhuma experiência de atuação anterior é necessária e congratulamo-nos com qualquer história que você queira nos contar. Esta é uma oportunidade de trabalhar diretamente com os artistas de nossa Companhia e compartilhar seus pensamentos, sentimentos e sensações com os outras pessoas.

Se você gostaria de participar, por favor email para Joe Dunne em jjdunne@hotmail.co.uk. O workshop terá início às _____, do dia _____, no _____. Logo após ao workshop ocorrerá o evento que faz parte da programação do ATOS DE FALA.

Estamos ansiosos para ouvir você!!

Material enviado pelo pesquisador Joe Dunne, cujo o PhD na Universidade do Leste de Londres (UEL) é sobre o Pateia como Documento:

Review of Audience as Document in Edinburgh

Introduction

Audience as Document was held on 16th August 2011. The event was part of Zecora Ura's residency at Summerhall as part of the Edinburgh Festival to perform *Hotel Medea*.

Aims

After reviewing previous AAD events it was recognised that sourcing participants during the course of the run could create more vivid, detailed accounts as the memories would be 'fresher' for them. Having direct contact with audiences was also seen as an advantage for recruitment purposes, as e-mails alone proved to be a little ineffective.

Methodology

The event was advertised on the venue's website and on site at the conclusion of the performance. The research assistant, Joseph Dunne, greeted audience members as they came into the space and spoke to individuals and small groups during the two intervals and at the end of the piece. Depending on how receptive they appeared to *Hotel Medea* he approached people at the breakfast and described the AAD event. If they wanted to take part he took down their name, e-mail and phone number. The box office also collected contact details.

A general e-mail and text message had been drafted that was sent to those audience members. The e-mail contained an explanation of the aims and objectives of the project with a brief description of the workshop activities and form of the showing. The text message was an invite to the event and request to contact Joseph Dunne for further details.

Recognising that the event was taking place during an extensive festival and people's time would be limited, it was decided that the workshop would take place on the same day as the showing. Unexpectedly a group requested that another workshop was held so it did not clash with their performance commitments, so another was arranged on the 11th August.

Description of Workshop

The workshop was split into 2 parts. The first was a series of introductory exercises that were designed to illustrate how memories of an event contain layers of information beyond the descriptive level:

- Physical, outward actions of individuals and groups · Circumstances that these actions took place in e.g. a birthday party, funeral, Christmas day
- Sensory engagement with individuals and environment · Emotional response to interactions between the one remembering and their environment (including others sharing the space) · The influence of the context that the memory is being recollected in Part 1

1. Participants were placed into pairs and labelled A and B. A's tell their partner the happiest memory from their childhood and vice versa. The partner then repeats what has been told to them. Focus is on the details of the story that were particularly prominent

2. Partners are then swapped. A's then repeat the account that was told to them from their previous partner and focus on what made them execute those actions by considering what was the motivation behind these acts and what factors allowed them to happen

3. Partners are swapped again and describe their emotional response to those moments

4. Finally they return to their original partner and perform the memory using gesture, words and sounds based on what they discovered in the exchanges

The aim was to reflect, in a relatively simple form, the experiential dimensions of the memory beyond the descriptive level.

Part 2

1. Group are split into 2 with one watching and the other doing 2. Group 1 is lined up on one side of the room with the eyes closed. The aim is to walk to the other side of the room by taking one step at a time. A step can only be made when they have answered a question about *Hotel Medea*. 'I

don't know' or 'I can't remember' are not acceptable answers

The initial questions are relatively straightforward e.g. what can you see, where are you, what can you smell, are you holding anything. Once they had established a concrete setting for their memory the questions became increasingly complex e.g. what colour are maid's eyes, describe the taste of hot chocolate, where are you running to.

Part 3

1. Reviewing the previous exercise, in pairs the participants describe the atmosphere of their memory. Focus is on finding specific adjectives; cosy, tense, dangerous.

2. They are then placed around the space and told to imagine that they are surrounded by a bubble

3. The atmosphere is then sensed in their abdomen and then spread through the body and out into the space. Eventually the bubble is filled with this atmosphere

4. Very slowly they begin to move around the space with the atmosphere informing their movements

5. After they have adjusted to this atmosphere they begin to describe where they are in the performance, how they feel, what they see, what they can touch etc.

Review of Project Activities

- Approaching audience members during the performance proved a little bit of a false dawn as although many seemed enthusiastic to take part many did not come to the workshop. This was partially due to the time commitments required to take part in Audience as Document as it was taking place during the Edinburgh Festival where people generally decide to go to performances at the last minute and are reluctant to commit to future dates, particularly when their time in Edinburgh is limited

- The invitation used a great deal of performance terminology such as 'workshop'. For lay audience members this was very intimidating as they felt they were expected to have some acting ability, despite the fact that no previous experience was required

- Only two people replied to the text message and no-one replied to the e-mail. This was partially linked to the terminology used but also the sense that they had already experienced the performance and did not want to participate in any activities relating to it so soon after witnessing it

- All of the participants in the workshop were student actors and so were very accustomed to being guided through exercises and performing for audiences, so the responses became somewhat predictable and limited

- After reviewing the workshop exercises it became apparent that they are more suitable for trained performers as it requires a level of focus that is acquired over

time

- 2 hours was not sufficient time to produce finished written accounts that led to some anxiety for the AADs as they did not have a prepared script. Optimally they would be comfortable to improvise around their chosen memory but this would need further preparation and rehearsal

- The role of the Audience as Documenters has not been properly defined in terms of what it is we are trying to show for an audience. However, none of the accounts contained anything that could be pertained to a review i.e. no analysis or opinion, rather they focused on what was happening to them

- It did not make sense for Audience as Document to take place whilst Hotel Medea was being performed as I was discussed as a past event rather than one that was currently happening. It also became apparent that it is necessary for some time to elapse so participants can truly feel they are re-visiting their memories

9 – Material Persis- Jade Marvala

9.1 - Roteiro da Entrevista PJM:

Primeiro, preciso esclarecer que para os objetivos da pesquisa e as necessidades da escrita dividi esta nossa conversa em quatro blocos. Mas, as questões de todos os blocos tem como recorte principal sua relação com o que chamamos de treinamento para atores/bailarinos/performers. Gostaria de esclarecer, contudo, que para essa pesquisa, o 'treinamento' não esta vinculado unicamente ao trabalho realizado em sala, ou à preparação do artista para a cena. Ou seja, não nos interessa abordar esse espaço de treinamento apenas sob uma perspectiva prática ou objetiva de ações feitas para melhorar o desempenho dos artistas - como, por exemplo, numa relação mais tradicional entre professor-aluno (mestre/aprendiz) que visa a transmissão de algum conhecimento específico. Ao invés disso, buscamos olhar essa ideia de 'treinamento' como abertura de espaços potentes de encontros e criação; como acontecimentos que podem gerar fissuras/rupturas nos envolvidos em diversas camadas de suas existências. Assim, a palavra 'treinamento' deve ser vista aqui de forma mais estendida, se aproximando do sentido da palavra 'experiência' – como algo que nos atravessa/afeta e nos transforma. Nesse sentido, interessa para a pesquisa abordar tanto o seu próprio treinamento pessoal como artista ao longo dos anos, quanto sua função de líder de grupos, como no caso específico do projeto Hotel Medea.

First, I must clarify that for purposes of research and the writing needs, I split this conversation into four pieces. But the issues of all pieces has the focus in its key relationship to what we call training for actors/dancers/performers. I would point out that, however, for this research, the 'training' is not linked only to the work done in class, or the preparation of the artist to the scene. In other words, we are not interested in addressing this training space just in a practical or objective perspective of actions taken to improve the artist's performance - for example, in a more traditional relationship between teacher-student (master/apprentice) which aims to transmit some specific knowledge. Instead, we are seeking this idea of 'training' as a powerful space for meetings and creation, as events that can generate cracks/breaches in the many layers of participants lives. So the word 'training' should be seen here in a more extended way, approaching to the sense of the

word 'experience' - as something that crosses / affects and transforms us. In this sense, what interests to the research address both their own personal training as the artist over the years, as their role as a group's leader, in a specific case: Hotel Medea.

Trajetória pessoal/aspectos culturais de sua formação

Onde passou a sua infância? Algum evento específico dessa fase exerce influência sobre suas opções artísticas atuais? Se possível, fale um pouco sobre essas influências. Até que ponto os aspectos específicos de sua cultura te inspiram em seus processos criativos? Ou, até que ponto suas criações atuais são uma resposta a esses aspectos culturais? (se possível, abordar questões de gênero e as tensões entre o masculino e o feminino)

Personal trajectory / cultural aspects of your training

Where you spent your childhood? Any event that subsequently influences your artistic choices today? If possible, talk a little about these influences. How specific aspects of their culture inspire you in your creative process? Or, how yours creations today are a reply to those aspects of culture? (if it's possible, address gender issues and the tensions between male and female)

Trajetória Artística

Como se deu sua aproximação com o território da arte? Com qual idade? Quais as primeiras experiências, aprendizados e dificuldades encontradas?

Quem foram seus primeiros mestres? O que você ainda carrega consigo desses primeiros aprendizados, do contato com esses mestres? O que foi preciso trair ou negar em relação a esse aprendizado inicial para encontrar seu próprio jeito de fazer arte?

Artistic career

How was your approximation to the art's territory? At what age? What are the first experiences, learnings and difficulties? Who were your first teachers? What can you still carry from these early learning and contact with these teachers? What did it take to betray or deny in relation to this initial learning to find your own way of making art?

Hotel Medea

O processo criativo de Hotel Medea foi desenvolvido ao longo de alguns anos através de residências artísticas (Drift Project) e oficinas, o que me parece revelar um aspecto coletivo e colaborativo de sua estruturação, bem como um atitude política em relação a maneira como a arte/os artistas se relacionam com "o mundo real", com seu tempo e a sociedade em que vivem. Levando isso em conta, quais as dificuldades mais recorrentes e quais os aprendizados mais prazerosos durante o processo? Em termos práticos e conceituais, como foi pensado e desenvolvido o treinamento para o projeto Hotel Medea? De forma recorrente, lembro de você falando sobre a importância de estabelecer um equilíbrio entre disciplina e espontaneidade: como tem sido transitar entre esses estados? E como ajudar aos outros participantes a fazer o mesmo?

Levando em consideração a pluralidade de artistas envolvidos no processo criativo de Hotel Medea, o que é feito para estabelecer um senso coletivo de maneira forte e eficiente?

O que a madrugada e desafio de passar por ela junto com outras pessoas tem te ensinado sobre seu ofício como artista?

Qual o seu ideal de artista para um projeto como Hotel Medea? (abordar o artista/produtor/articulador/técnico)

O espaço como co-criador do acontecimento cênico performático.
A experiência do encontro com a plateia.

Hotel Medea

The Hotel Medea creative process was developed over several years through artist residencies (drift) and workshops, which seems to reveal a collective and collaborative aspect of its structure, as well as a political stance in regards to how the art/artists relate to the "real world" with their time and their society. Considering this, what are the recurrent and what are the more enjoyable learning during the process? Practically and conceptually, how was thought and developed the training for the project Medea Hotel? On a recurring basis, I remember you talking about the importance of establish a balance between discipline and spontaneity. How has this transit between these states been? And how to help other participants to do the same? Taking into account the plurality of artists involved in the creative process of Medea Hotel, what is done to establish a strong and efficient collective sense? What has the dawn and the challenge of going through it with others has taught you about your work as an artist? What's the ideal artist for a project like Medea Hotel? (Addressing the artist/produce /organizer/technician) Space as a co-creator of the scenic performative event. The experience of meeting with the audience

O corpo-em-arte

Como você utiliza em seu trabalho como atriz/performer forças como o acaso, o risco, o vazio e o silêncio? Quais os princípios éticos que norteiam seus treinamentos/experiências artísticas? Você concorda que o treinamento é um espaço de revelação, num processo de recriação de uma memória pessoal e coletiva? Como ativar essa memória pessoal e coletiva? (se possível, abordar seu projeto corpo memória). Fale um pouco sobre o desenvolvimento e aplicação do MCT no trabalhos com os atores. (se possível, abordar o entre lugar treino/ensaio). Fale um pouco sobre o desenvolvimento e aplicação do FORM (se possível, abordar o aspecto invisível comentado durante a explicação inicial dos pontos mais relevantes). Do ponto de vista de minha experiência como ator/performer do projeto exercícios como a roda inspirada no Tambor de Crioula e os com a bola pelo espaço me ajudam a entender esse entre lugar coletivo onde o sujeito deixar de existir em si e passa a agir num fluxo de ações responsivas – que na pesquisa chamamos de ‘zona de turbulência’ ou ‘zona intensiva’ onde as micro percepções estão mais ‘ativadas’. Isso faz algum sentido para você?

The body-on-the-art

How do you use in your work as an actress/performer forces like chance, risk, emptiness and silence? What are the ethical principles that guide their training/artistic experiences? Do you agree that training is a place of revelation, a process of re-creation of a personal and collective memory? How to activate personal and collective memory? (Adress Project body memory). Tell us a little about the development and application of MCT in the work with the actors. (Addressing the place of training/test). Tell us a little about the development and application of FORM (addressing the invisible issue, commented during the initial explanation of the most relevant points). From the standpoint of my experience as an actor/performer in the project, exercises as the wheel inspired by the “Tambor de Crioula” and the “ball in space” helps me to understand this collective place, where the subject itself ceases to exist and begins to act in a flow of responsive

actions - that in this research we call 'zone of turbulence' or 'intensive zone' where micro perceptions are more 'activated'. Does that make sense to you?

9.2 – Transcrição entrevista PJM:

Bloco 1 - Aspectos da infância que influenciam seu trabalho hoje:

Jade - I'm going to try to answer without sound too pretentious, but the main thing that occurs to me about my childhood is about culture. Because I was originally from Yemen, but even before that my grandparents are Iranian (not even Iranian actually, they are Persian, the country name before Iran) and I have a grandmother from India who lived with me in England, so in my house we spoke four languages already since I was a child. There was a massive sense of dislocation; everything was so strangely put next to each other. I was not able to make sense of it (??? in why mean???) I was not one whole person with different aspects to myself, rather, i had different lives. At one moment I was this kind of life, in other moment I was this kind of life, in other moment I was that kind of life.

Another area that comes to my mind is my mother. My mother was very, very beautiful, after she had done lots of things to herself like: some plastic surgery, dyeing her, she corrected her nose (which is very interesting, because I have the same nose as my mother) and she also was against our culture. So she looked very "white" and she wanted to fit in with the English culture, she didn't accept anything foreigner, she was ashamed. This kind of tension between who you are, what is your identity, where you come from, witch languages you speak, this was extremely busy in my life. She was extremely beautiful, as I said, and she was very vain. Because she was so vain, when she left us, she went to try to do acting, but very very superficial. Actually, in a really strange way, she was really good. She was quite good in a very peculiar way of being able to access her emotions really quickly. She (???) have to do anything, but she have never trained, she didn't know how to read so well and she just used to throw herself in. But she wanted to be a star, she had this idea: being a star. It was so embarrassing (completely embarrassing) and I always wonder in some way I wanted to be like my mom so (??? when the whats the odds???). I also had a massive rebellion and I didn't wanted to do anything that was about TV, or being famous or being a celebrity or anything like that like she wanted to be.

- Sobre as primeiras dificuldades e aprendizados como artista:

Jade - I remember very very clearly, I was about six year old and i was in a very (??? white, wide???) school. There was some kind of play or presentation, and actually, otherwise I was very depressed as a child, I was strangely very extrovert. I remember that we had an assembly where somebody was going to read the (???) and give the present to the teacher, something like that, some engagement present, and the teacher ask: "Ok, who is volunteering for this?". So I pull my hand up straight away and then another girl (I think her name was something like Hellen Dawling) pull her hand up too. I looked to her, she looked to me, and this is my rival, right? Because we wanted to have the same thing. Without even considering, the teacher just said: "Ok Hellen! Yeap, you be the one!".

I had this enormous sens of injustice, but also it was a clear question of... I don't know: there this girl and she was completely blond and completely blue eyed. It seem such a cliché to sort of bring this up now, but it was really true, we're talking about

London in 1970. This is an area of really bad racism in that time, people being... houses put on fire, and you know... very serious. So she was chosen and I remember thinking "wow", that was my first time that I realized that "Wow, there is something that i have got... that I can't offer... that I don't fit in. (???) She did the part, but that was my first realisation, I was really little, I was just six. Of course, by then I've already read lots of stories, lots of fairy tales with princesses, the problem was that I looked more like the witch in all of the stories.

Bloco 2:

(???) I could only participate in workshops, so i just (???) went to here, went to there, just kind of following her. But it wasn't very satisfying, it wasn't daily training, but I was having my daily training so I was going work with that, bring all the stuff back and just repeat, repeat, repeat... (???) it was a good system. And then Jonathan stop before me and he starts to direct only, he was taughed by Yollanda Cynkutis, He was part of... not really the Grotowski (???) She never worked directly with Grotowsky, but her husband was the main guy in the Teatro Laboratorio whose name is Zibgniew Cynkutis. [Pequeno diálogo em português sobre o dele] Eu comecei com ela, mas uma coisa que não era sempre física, ela me tocou mais na questão ética e disciplinar. Was not so much i was with her and every day in the space, it's more that I with her and she would... I don't know how to explain it, like... Self-examining, you know? I have to do a lot of self-examination, because I was lazy, as first I was very lazy and very shallow, very superficial. She was really my first master, proper master, because she was just not interested and she really cut me in half, really humiliated me. But through that humiliation alone, you no say much with her, she was really more about how you are as a person, yes we did some work, but is more about how you thought about things, how you treated your body. So the difficulty then was how to take back a body that I had treated very badly, so was really my first connection to the world, was to come back to zero, to reclaim my body. Then of course she took me to Grotowsky, then was all the contact with the work sense but I never wanted to live there, I never wanted to stay there. I had contact with them, but because I had my ??? feature thing in London, I wanted to bring the work back to what we were doing, i didn't wanted to escape. Another strong influence was (???) Rober, and she went to the Grotowski and the Theater of Resources. Otherwise she was a strong influence on me, was because I was working then it a lot of ancestry (??? in deed, in this ???), so she worked with vibratory song and ??? Reichen ??? (they princiipated african but it goes to raiche becomes voodoo, like in Brazil, like all those sources in northest, the same work) Working with her, then, open up all that aspects of working with ancient languages and with fisically of dance, i was (???) and... kind of belly dancing, but I like to use Arabic dancing. All the time I was doing research, training and production. All at the same time, whereas with Grotowski and the Theater, everything was only training, only training. Me and Jonatan, we didn't really want to be so close, we're interested in not performing. The rebellion came much later and it was not a rebellion of choice. It was very much a forced rebellion were my company... Jonathan got very ill and we met (Guilhermo?), and the clash between Guilhermo and Grotowski was... (make explosion sound) fireworks! Of course meeting with Guilhermo extremely influential in my life, not only was influential, but really it broke everything. What do I mean by that? I mean that all the practice that I learned until then, he completely smashed to pieces! And I understood that everything is a construct, everything that I have build in my head around Grotowski was mainly about my own needs, about my own need for father, about my own need for some boundaries and

some limits, about my own need for a home, a sense of belonging and somewhere where I could put myself again. Whereas with Guilherme what he was saying was: "Don't worry about that, you can... you use the fractureness, you don't have to become a hole. You can use the cracks to perform, you can... those cracks, the things that are broken about you, the fractureness? the dislocation is what is interesting. Is what is now, is not this romantic idea of a totally fully formed person, who is somehow perfect." In Grotowski's work, there is this ideal of perfectionism, this ideal of achieving something. With Guilherme, so completely the opposite, where the imperfection was the interest, where things bang together, where art could exist. That was terrible, because... that was it! Everything collapsed, the company collapsed.

- Quanto tempo ele ficou com vocês? Ele foi trabalhar com vocês ou vocês foram trabalhar com ele?

Jade: In 2000, I think. Maybe 2001, I'm not so sure.] Jonathan is really good, yes and they....

Bloco 3

...Jonathan, and tried to get out of the hole, break up with the company and really my life was completely broken. In that period I came to Brazil and I was still, actually, was with Jorge on a personal life level. We met Urias and that was when something in me got interested again, because of the work that we were doing in São Luís, which was very connected to the Theater of Resources Stage. That made me more interested in the Theater of Resources Stage. When we started to work with Urias, he influenced me a lot in the training, in how I put the training into the group, that was a big influence, because of the dances. As far as I know, one of the first things we did in Hotel Medea was learn the dances and we worked on physical movement. I would have worked more the voice, but I'm not very good in leading, although I think I may be good at leading voice, so that always something that was missing, both in my work with Para-active and my work at Hotel Medea. Always been something that I want to bring upper, I was never able to, really. So the training came about because of the needs of the group, so the training had to be a search for a way. I didn't know how I wanted them to move. The choreographers had to move in a certain way, but the training was written in parallel with the process. I couldn't write the training first, the training really was in parallel with the process and in response to the group needs, the kind of bodies that I had, I had to respond with the training that would've match their capability. There was a slow build. Other thing about the training was I had to connect it to the overnight.

[Interrupção]

- De artistas, assim, com degraus diferentes, com cores diferentes, enfim...

Jade: I never thought about it.

- Mas como foi lidar com isso, porque... Bom, na verdade, antes você tava falando da madrugada, que é um aspecto importante, não queria perder, isso a gente volta, mas... Porque pra mim um dos aspectos mais relevantes do processo é esse caráter coletivo, mesmo, essa ideia de coletivo, né? Então, como foi lidar com esse paradoxo? Essa tensão aí, entre pessoas que mal se conheciam e que vinham de histórias de vida, artísticas bem diversas e conseguir estabelecer um senso de que, conseguir estabelecer um coletivo com elas. Nessas condições que as pessoas não moravam no mesmo lugar, não se viam diariamente. Qual foi seu pensamento sobre isso e como você, na prática, lidou com essas questões?

Jade: To be perfectly honest, I never thought about it. I don't think I ever thought about it, really. I just knew that it was something that, no consciously, but I knew that, in the space, that had to be something that transcended the experience of being a social being and being a... a... I don't know how to say it, it's really difficult to say it... not exactly a divine being, but something that is not really, doesn't belong to society, doesn't belong to community, doesn't belong language, doesn't belong to your name, doesn't belong to your parents, doesn't belong to your country, transcends all borders and not in the Guilherme sense of work, not in his way of doing it, because he is super political, but in a very spiritual way. I really hate to use words like spiritual, then define. I can't stand it, but I can't find any other words in English to describe the invisible. What occurs is just the invisible, is something mysterious and is that feeling that I want everybody else to experience, that I've experienced many times where I don't feel... I don't feel at all like I'm outside of my body and in them I'm not trapped by my skin. It usually comes after a lot of heavy, perhaps, what you've normally call heavy physical exercise. but even those words really diminishes the power of what your body can do when you are not simple a body. Because when you only a body, you have words like: I'm tired, I'm exhausted, I can't run, I can't breathe, I can't this... But when you let go off the body, somehow there's a transcending. In that transcendence really with the group, but running in a custumal peak, if you have the right energy, then you don't feel like: I'm one person running on my own. That's where the collective comes in. So think when you started, I was fighting very hard for people to experience that feeling. In order to do that, that had to have a lots preliminary elements, for example: The discipline, the space... I would say that more of half of the work was just gain the group to be disciplined. And not obedient, that was the main difference, the main obstacle was getting people to understand that it wasn't about being obedient; it wasn't about being a "good girl" or a "good boy". Was about really understanding. Of course, what happened, what should happened is that it took time, it took some time and a lot of resistance. So a lot of the training... (school ?) the training is not just: "Ok, everyone, get in the room and run around." I mean, the physical activity is the least important, you could do anything, doesn't matter about the physical activity, you could actu...

Bloco 4

Actually do: draw circles all day in the space or paint the walls black and then paint them white again. Doesn't matter what the activity is the "How", always been the "How". It just so happened that we were also working with the dances, we were working with the spine, we were working with the center. But that really didn't matter, it was more the "How" to.

- Houve algum momento que você sentiu esse coletivo mais próximo desse entendimento?

Jade: There was some early moments that I remember in (chant?). There was something very strong in that colective. I don't know what was, but I remember doing the warm up and doing the "enfrentamento". That was something very strong and very powerful there, but I think there was (???) by the conditions of the space, no necessarily... Then, when we went to Vera Cruz to work there... there was... Yes, there was this coming together, and people being very... Yeah, people being really alive.

- É, por que de alguma forma, quando você fala de tempo, pra mim eu acho que é tempo, foi muito importante mesmo. Eu to falando também por mim, né? Uma

sensação de que agora, talvez, a gente esteja um pouco mais próximo, assim. A sensação de que talvez... Agora, quando eu digo de Edimburgo pra cá mesmo, assim...

Jade: Totally... absolutely... Yeah. That's when you can leave it. You know what this mean? Is something that you are, something that you become, is in your body. You don't have to think about anymore, is not like... And also starts (so?) changes you there on time, because you want it to be there on time, something that actually need or desire to be on time. Changes from being told to be on time to you, yourself, bring yourself there on time. Those things have all happened definitely in the group. What hasn't, I think, now, in the present situation, been lost is that we don't do any physical training anymore. So the way that used to tie in has been lost. When we didn't have a production, we had more... I don't know, time seem to just stretch out so much longer, then... I suppose pre-children and pre-production... Just fell like we had endless, endless, endless hours of time. I can't even imagine having that much time now.

- Eu queria voltar para a madrugada. E como essa ideia do desafio da madrugada passada junto influenciou no processo de pensar o projeto? Eu tenho ressaltado essa palavra "treinamento", mas também me interessa também saber sobre os aspectos da criação mesmo da obra, das ideias em relação ao projeto Hotel Medea, da sua função como diretora, da sua função como atriz também. Então se você quiser falar influências, pode falar também sobre isso. Mas especificamente sobre isso, esse desafio: Fazer setenta pessoas passarem a madrugada juntas. Até que ponto isso influenciou ou não.

Jade: When I went to Recife first time and I saw the people dancing overnight and was watching really carefully, like: "How is this happening?" And realizing that, first of all, the movements, steps that they were doing were either in two forms. They were either, very, very fast and high (???) for short (???) of time, with resting between and then again. All, they were very small movements but consistently (???) the whole night. That went for... that was also in the Tambor de Minas, I went to some rituals of Tambor de Minas, and I went to some Cavalo Marinho. In Cavalo Marinho was very much like that (???) of activity and then walk back. So I wanted to, I (???) that was the only way we able to sustain an overnight, the other way I realised they did it is because of the rhythms of the drums and then the corresponding rhythms of the movement, but I think that I'm right in saying that, the particular rhythms of the drums they use when they do overnight work is chosen because of the effect they has on the brain, and the repetition allows the brain to stay awake, there is a kind...

9.3 – O medo do Aplauso

Email enviado por Jade aos integrantes do Projeto:

Hello all, Hola Todos,

Carlos was telling me about people who were asking about why they couldn't give an applause at the show and it is such an old question that I decided to finally write something about it. Carlos estava dizendo-me sobre a plateia que sempre perguntar sobre porque eles não puderem aplaudir e esta e tão velho questão que eu decidi finalmente escrever alguma coisa sobre isso. First in Portuguese Then in English. Primeiro no português depois no inglês

O Medo do Aplauso

Não é nenhum segredo que eu vivo com um horror 'secreto' de ser barateada pelo sucesso. Grotowski tinha uma insistência filosófica que os ornamentos do sucesso (ex. grandes teatros ou o APLAUSO - ou até mesmo atuar na frente de uma plateia) são intrusos na busca por verdades mais puras. As vezes penso que quero ser envolvida por uma prática monástica que só é compartilhada com pouquíssimas pessoas. Mas isso significaria que eu teria que criar uma audiência elitizada e eu também não quero isso. Quero ser testada no mundo real. Quero conhecer pessoas que nunca encontraram esse tipo de trabalho antes. Mas tento me lembrar que lado-a-lado com Ídolos Pop e programas de talento na TV nos vivemos em um mundo onde muito do que tem sucesso também pode ser bom. Não há tragédia nisso, mas há um perigo. Um perigo de ir de encontro contra uma parede de autossatisfação. Só todos estão satisfeitos, plateia e críticos e artistas, tenho receio que teremos perdido aquele ideal constantemente inalcançável de quanto mais longe é possível se aspirar.

A marca do aplauso indica um fim; os atores agora estão separados do que estavam representando, mas nos procuramos ser nos mesmos no palco. Não há separação que se celebre. O aplauso marca a aprovação ou a não aprovação da noite - seu sucesso. Que tipo de sucesso? Sucesso referente a que? Não quero criar atores que tem como única fonte de satisfação as reações da plateia - como flores ou aplauso interminável. O aplauso define o trabalho como 'entretenimento' que pode ser julgado como algo que tem início e fim. Mas não quero que o trabalho termine ali. Ao invés disso, vamos ter um intervalo, tomar café-da-manhã juntos e então voltar a nossos rituais. Isso que quero que Hotel Medea seja - um ritual que é parte de um outro ritual que tem a ver com como estamos vivendo nossas vidas hoje e isso continua enquanto nós, os atores, limpamos o espaço de trabalho, organizamos nossos materiais e nós mesmos, e a plateia volta a sua própria coleção de rituais que juntos definem a forma como decidimos viver. Quando nos lembraremos de escolher a forma que vivemos?

The Fear of Applause

It is no secret that I live with a 'secret' horror of being cheapened by success. Grotowski had a philosophical insistence that the ornaments of success i.e large venues or APPLAUSE - (or even of playing in front of an audience) intrude upon the search for purer truths. Sometimes i think I want to be engulfed in a monastic practice that is only shared with very few people. But this would mean I would have to create an elite viewership and i don't want that either. I want to be put to the test in the real world. I want to meet people who have never encountered work like this before. But I try to remember also that alongside Pop Idols and Britain's Got Talent we do live in a world where much of what is successful is also very good. There is no tragedy in that but there is a danger. A danger that we run into a brick wall of self-satisfaction. If everyone is satisfied, audiences and critics and practitioners, I am afraid we will have lost that constantly unattainable ideal of how much further it's possible to aspire.

The mark of the applause indicates an ending; the actors have now separated from what they were representing but we seek to be ourselves on stage. There is no separation to celebrate. The applause marks the approval or non-approval of the night - its success.

What kind of success? Success at what? I don't want to create actors whose only source of satisfaction is the audience's reactions i.e flowers and interminable applause. The applause marks out the work as 'entertainment' that can be judged to have a start point and an end point. But I don't want the work to end there. Instead lets take a break, have breakfast together and then resume our rituals. That is what I want Hotel Medea to be - a ritual that is part of another ritual which is about how we are living our lives today and this continues as we, the actors, clean the space, organise our materials and ourselves, and the audience resume their own particular set of rituals which make up the way we choose to live. When will we remember to choose the way we live?

--

PJM

10 – Esboço de Projeto de Pós-Doutorado: Salto no vazio, experiências de morte como potência de vida⁸⁰.

Uma das estratégias de relacionamento com o outro é, inevitavelmente, a exposição ao outro e isso, em situações extremas, deflagra a exposição à morte e à violência.

Christine Greiner

No início da década de 60, o artista Yves Klein realizou uma de suas obras mais conhecidas; *Leap into the void*⁸¹. De uma altura de aproximadamente 4 metros, ele saltou de uma janela em direção à calçada, de braços e olhos abertos como quem se entrega plena e conscientemente à vertigem da queda. A despeito da imagem desta ação ser fruto de uma manipulação fotográfica⁸²; Klein, por colocar seu corpo como protagonista de sua obra, e, nesse sentido, ser a obra em si (GLUNSBURG, 1987), é apontado por pesquisadores como um dos percussores do que passou a ser chamado de arte da performance.

Além deste campo de ação artística específico, o que mais nos interessa deste contexto e razão pela qual escolhemos como título do projeto o mesmo título da obra de Klein é o jogo de forças evocado pela ação e pela decorrente imagem produzida – um homem de olhos e braços abertos se joga no vazio de uma queda que põe em risco sua vida; mas com isso enuncia seus impulsos artísticos/criativos. Ou seja, um artista encontra a sua potência de criação nos arredores arriscados de um possível encontro com a morte. Ou ainda, uma arte que se desenha num limite extremo com o risco de morte de seus artistas.

Assim, este projeto de Pós Doutorado buscará problematizar a noção de presença e vida nas artes do corpo, ou artes performativas, exatamente a partir de uma cartografia sobre esta possível volúpia de morte (PELBART, 2007) inerente em graus variados aos processos artísticos. Repensando desta maneira *não apenas o papel da*

⁸⁰ Esta frase foi retirada do título da introdução escrita pela pesquisadora brasileira Christine Greiner para o livro *Leituras da Morte*. A escolha do tema foi anterior ao contato com o livro; mas a formulação precisa do título e os conteúdos encontrados no livro foram decisivos para formulação mais clara deste projeto.

⁸¹ Em português, *Salto no vazio*.

⁸² A imagem final amplamente conhecida é uma montagem que retira os amigos que o esperavam com uma rede de proteção. Para ler mais sobre o assunto, acesse: <http://www.dobrasvisuais.com.br/2013/04/a-pequena-historia-de-leap-into-the-void/>

morte hoje, mas a nossa exposição a ela como um principio mais radical de (in)comunicação com o "outro" (GREINER, 2007, p.16).

Tal volúpia de morte busca por caminhos paradoxais gerar nos corpos envolvidos formas de vida com níveis de intensidade mais altos, para além dos baixos graus aos quais estamos todos sujeitos em nossa sociedade contemporânea. Dizendo de outra forma, ao se aproximar da morte o que estes artistas pretendem é ampliar a própria experiência do estar vivo e presente.

Então, podemos afirmar que o objetivo desta pesquisa é atacar paradoxalmente o assunto presença e vida, entendendo que estes termos em muitos casos e para muitos artistas estão grudados na possibilidade real de morte.

Apesar de entender a variabilidade de graus desta volúpia de morte, nossa cartografia, contudo, será traçada com obras que apresentam um alto grau de sua expressão, ou seja, ações que desafiam ao extremo a resistência psicofísica de seus realizadores e ou participantes.

Já nos termos conceituais atrelados à pesquisa, podemos dizer que entendemos arte como este espaço onde assumimos uma postura de friccionar esta tensão entre as linhas que agenciam nossas potência de vida. Partiremos, assim, para estudos de artistas que se dedicam, ou se dedicaram, a esta fricção nos limites mais radicais. Ampliando em suas performances as setas de caos que compõem suas criações, através de uma abertura máxima ao acaso e ao risco extremos, gerando um agenciamento das suas ações, onde muitas das decisões que configuram a obra fogem do controle do próprio artista; revelando, em última instância sua própria fragilidade.

Ainda de um ponto de vista conceitual estamos partindo com pesquisadores que analisam a condição do contemporâneo a partir da percepção de um estado de sobrevida que nos assola e determina todo nosso comportamento e nossas criações. Vivemos segundo estes autores relações contaminadas pelos mecanismos de um biopoder descentralizado que se infiltrou em todas as instâncias da vida.

O poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas de existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs a trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não propriamente expropriado pelos poderes. O próprio poder se tornou "pós-moderno", ondulante, acentrado, reticular, molecular. Com isso, ele incide sobre nossas maneiras de perceber, se sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. Se antes ainda imaginávamos ter espaços preservados da ingerência direta dos poderes (o corpo, o inconsciente, a subjetividade), e tínhamos a ilusão de preservar em relação a eles alguma autonomia, hoje nossa vida parece integralmente subsumida a tais mecanismos de modulação de existência (PELBART, 2007, p.21).

Estamos apostando que a produção artística que será cartografada se posiciona em combate a este estado de sobrevida das relações humanas por buscar acionar a biopotência que também é inerente a estes processos de modulação da vida. Visto que *aquilo que parecia submetido, controlado, dominado, isto é, "a vida", revela, no processo mesmo de expropriação, sua potência indomável* (PELBART, 2007, p.22).

Nossa porta de entrada para este campo problemático será a obra do jovem artista brasileiro falecido recentemente Marcus Vinícius⁸³. Apesar de ter falecido com apenas 27 anos, Marcus tem uma vasta produção em performances artísticas e projetos curatoriais e obteve ampla circulação internacional de suas criações⁸⁴. Faleceu durante a realização de um de seus projetos, na Turquia, em setembro do ano passado. Como plano de composição, pretendemos situar a produção de Marcus junto com outros nomes atuantes da performance, como Cris Burden⁸⁵, Pippa Baca⁸⁶ e a própria Marina Abramovic; possivelmente o nome mais conhecido mundialmente hoje quando se fala nesta linguagem artística e com vários trabalhos que colocaram em risco sua vida, sendo talvez o mais radical deles a performance Ritmo 0, de 1974⁸⁷.

11 – Entrevista do Cambar Coletivo para Dorothy Max Prior, da Total Theatre Magazine:

Q1: Names! Can you say something about the company's name (Cambar Coletivo) and the project name (Labirinto Urbano) and why and how these names represent you and your work.

Flávio - A definição do nome demorou meses porque estava atrelada ao objetivo de encontrar as linhas que compõem nosso trabalho e pesquisas em coletivo. E sobre isso, vale dizer que o Cambar Coletivo surgiu para abrigar o projeto “Labirinto Urbano, estratégias para se perder” (que iniciamos a fazer ainda dentro do Zecora Ura). Então, o Labirinto é projeto que estabelece o tom de como o coletivo se articula hoje. Surgimos já sabendo de nossa natureza de interesse pelos espaços públicos e por esta ideia de uma certa ‘desordem’, de um caos enquanto gerador do nosso ser artista. Assim, quando decidimos sair do Zecora Ura e abrir outro coletivo, a medida que fomos conversando e entendendo o que a gente queria enquanto coletivo; fomos eliminando opções até que ficamos com este verbo “cambar” (que nem tem uma boa tradução para o inglês) que convida ao desequilíbrio, ao movimento, a instabilidade através de um estado lúdico. E estes aspectos estão muito relacionados aos nossos procedimentos de criação: as cartografias, as derivas, os jogos e os programas performativos. De alguma forma, o verbo cambar revela um certo estado do artista enquanto este cidadão que está sempre em fluxo e em questionamento sobre si e sobre o mundo; sempre “entre” as coisas, as pessoas e os lugares; sempre em deslocamentos. Sobre o nome “Labirinto Urbano, estratégias para se perder”, primeiro tem esta imagem da cidade como um espaço não linear pra aventuras e experimentações; onde o percurso e o que se encontra nele são

⁸³ Para conhecer o portfólio virtual do artista, visite: <http://cargocollective.com/marcusvinicius/>

⁸⁴ Veja artigo sobre a produção de Marcus: <http://performatus.net/marcus-vinicius/>

⁸⁵ Artista norte americano que em 1971 realizou a performance *Shoot* onde recebe um tiro de um rifle (igual aos usados na guerra do Vietnã) no braço. Veja o vídeo da performance: <http://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYyI4>

⁸⁶ Artista-ativista italiana estuproada e assassinada por soldados em abril de 2008 na Turquia, durante seu projeto onde vestida de noiva percorreu campos dos refugiados pedindo a paz mundial. Para mais sobre a artista, acesse: <http://www.pippabacca.it>

⁸⁷ Veja imagens e trechos da artista falando sobre Ritmo 0: <http://youtu.be/ennfeVSirDU>

mais relevantes do que procurar alguma 'saída'. E tem ainda no subtítulo este convite ainda mais direto; porque começamos a investir na potência do 'se perder' como possibilidade de recriação constante, como um desafio de sair das certezas, dos lugares comuns.

Raquel: Hoje, refletindo sobre a identificação com a palavra Cambar, poderia arriscar que também traduz o próprio momento de transição que a gente estava vivendo no momento. Depois de passar por tantas palavras, significados, conceitos e identificações, nos deparamos com o Cambar, que tem por si o próprio significado da mudança de rumo. Além de ser uma palavra que traduz um certo confronto, um excelente sentido para o momento em que quatro artistas decidem assumir estados de rupturas e deslocam-se para um novo modelo de convivência. Dando voz a cada membro do grupo e resignificando sua posição em relação ao outro e a si mesmo. Acionando questões sobre de qual maneira esse modelo de convivência afeta nosso processo de criação e quais os aspectos políticos que conduzem nossos procedimentos de trabalho.

James - I like the sound of the name, the alliteration. It was also important for me that we choose a verb within the name, it gives a double meaning, as a name of the collective but also a kind of invitation, a provocation, that is active, in movement. As for the project Labirinto Urbano, it came from a group of young artists we were working with, we were giving workshops for them and creating a theatrical event which was a series of mini-performances pieced together by drifts and clues in the form of a treasure hunt throughout the city. They came up with the first part of the name after experiencing various exercises we led, originally it was the name for the event we made with them, but we liked it and it stayed for the workshop. Then the 'Estratégias para se perder' came from our visit to Bahia in 2012 when we gave a seminar at the Corpocidade Platform, it was there in Bahia, a city that none of the members of the group came from or knew very well, that we started to understand better the potential of what we were doing. We noted that you begin to really get to know a city once you have been lost within it. But the idea of getting lost also reflect the same train of thought that connects us to our Collectives name, the idea that you need not go straight from A to B deviating, meandering, enjoying the journey, taking note of what is around you along the way is often the actual point itself, the process, the moment, the experience being the event itself. Being lost can have enormous physical and corporal affects too, it can play with your physical state of tension, it can be very liberating too, enabling a different relationship and perception with time and space than is often not permitted by us during our day to day lives, where we are often forced to believe we are extremely 'busy' or 'too busy' or made to fear, through news reports or social media, to the point that we often walk around very muted with a limited openness to what and who is around us. I think some times by allowing those guards we build around us to drop a little we allow other sensations to enter and perhaps they can effect us and our perceptions and relationships with ourselves and the people and things that surround us.

Roberto- O nome é algo muito importante num sentido, primeiramente, de carregar uma identidade ou de parecer trazer uma "responsabilidade" de sugerir de pronto ao menos uma atmosfera, ou possíveis pistas do que se trata a pessoa, a coisa ou o objeto ali constituído, no nosso caso, um coletivo de artistas. Essa escolha além do objetivo de uma nomeação, trazia também neste momento um forte desejo de "Renascimento". Os

integrantes presente neste coletivo já trabalhavam juntos há 07 anos, mas em outra Companhia, no caso o Zecora Ura. Neste nova etapa, romper com ideias e modos de trabalhos que já não mais nos representavam, ou não nos identificavam, era algo pulsante, uma necessidade pulsante e expurgatória. Claro que não num sentido de se encontrar uma pureza ou um total abandono de nossas experiências anteriores, mas de se encontrar o que nos era legítimo nesta nova fase, nesta configuração. Achar nosso nome não foi fácil e nem rápido, derivamos bastante, cartografamos sentidos e sonoridades, assumimos o fluxo como meio para o encontro com esse achado, “gastamos” mesmo o tempo nessa busca. O mais irônico é que este nome o *cambar* já havia surgido nas listas iniciais de busca. Eu mesmo havia sugerido, mas ele no primeiro momento não havia se instaurado com potência de fato no coletivo, ficou lá meio de canto. Lembro-me que esta deriva embora algumas vezes angustiante foi bem divertida e engraçada e nos trouxe combinações inusitadas de nomes. O significado em si de *CAMBAR* traz múltiplas possibilidades, mas, principalmente, privilegiou a ideia do fluxo e da troca, do deixar-se ir, deixa-se ir neste desequilíbrio legítimo. Morfologicamente também é um verbo, ou seja, carrega em si a manifestação da ação, convoca a fazer. Era o que tínhamos sede naquele momento: fazer, realizar, dar vazão aos nossas ideais e pesquisas, adquirindo liberdade para falhar. A palavra Coletivo veio para agregar esses cambaleantes indivíduos, porque prezamos muito que a autonomia das vozes individuais sejam preservadas em coletivo. Além disso, a natureza do nosso coletivo é feita de distâncias físicas e sempre há muito caminhar para se reencontrar. Somos habitantes de cidades diferentes, moramos em cidades diferentes, e o momento e o lugar em que nos encontraremos é quase sempre uma surpresa. *Cambamos* por natureza. Quanto ao nome “*Labirinto Urbano, estratégias para se perder*”, ele dispõe em si nossos desejos iniciais que compõe este trabalho: investigar o espaço urbano, o aspecto do público e do privado, a busca por uma identidade como coletivo (era necessário nos perdermos para reinventarmos um caminho próprio e legítimo), os procedimentos que utilizamos como ferramentas de criação (a cartografia, a deriva, os programas performativos e os jogos). O prazer aqui está em se permitir a falhar, quanto mais perdido e talvez “desencontrado” do seu modo de funcionamento, mais “habilidoso” talvez você se tornará no manejo de reconhecer possibilidades de criação em situações e lugares em que você nunca imaginaria estar. Não existe certo ou errado, mas o privilégio da tentativa. Tentar, tentar e tentar.

Q2: I intend to mention your history with Zecora Ura, Drift and Hotel Medea, and to keep on a positive vibe with that (!). Could you say something about how each of you become involved with this project and what, in your views, were the highlights and main achievements of it. (I feel knowing you were an important part of this very successful venture will be a way in to *Cambar Coletivo* for a UK audience.)

James - I knew Jorge Lopes Ramos the Artistic director, and the early work of Zecora Ura from when I studied at Rose Bruford College. I saw their version of ‘The Tempest’ during my summer holidays whilst studying in Paris, it stayed in my memory and on my return to London after studying for two years at Lecoq I wanted to get back in contact with Jorge as I was hungry to work with companies that devised and created there own work. I was enjoying a night out at Shunt in London Bridge when all of a sudden I was some how witnessing the initial stage of Hotel Medea in the form of a scene between the Maid and Medea, it was surreal and still provokes a vivid memory for me, both the scene and the

way I was almost magically conducted to see it. I sent an email to Jorge expressing an interest in Zecora Ura's work. It was about a year later, whilst I was working on the first version of 'Behind the Mirror', a show with fellow Lecoq colleagues Theatre ad Infinitum, that I received an invitation from Jorge to attend a work session as they were looking for a new English Jason to join the project. I went to the session where I met Persis-Jade Maravala and Urias De Oliveira Filho and subsequently was invited to attend a residency the group were holding at Shunt in London Bridge tube station to create and develop the second and third parts of the Hotel Medea trilogy and for me to work on the role of Jason. After that residency I just stuck around and got involved, the following five years I immersed myself in the work of Hotel Medea and Zecora Ura, travelling throughout Europe and back and forth to Brazil, until I decided that I wanted to make my permanent family home in Brazil and moved over to Rio de Janeiro, where we opened Zecora Ura as an official company there. There are so many highlights and memories to mention from the Hotel Medea project, due to the length of time spent within the project, however what springs to mind initially are the many different artists and collaborators that worked on the project, the people I met, some that continued throughout each stage and others that only worked on specific periods but left their mark on the work and on me. The project became a real meeting place where many different artists met and exchanged ideas, which led to many lasting and ongoing relationships and collaborations, both personal and professional; this even extends to meetings that occurred between actors and audience members, for me that was something very special about Hotel Medea. The main aspect that has influenced my work to date within Cambar Coletivo and even so far as becoming one of the main territories of research for the masters degree I am preparing to undertake is the involvement of the audience within the dramaturgy, the audience participation. This for me was a key aspect to Hotel Medea's success and it is hard to imagine myself creating a work that does not encourage the audience to participate in some way and become an active part of the performance. Other aspects that have had a continued influence on me were the training methods within the group, the combination of Persis-Jade Maravala's psycho physical training approach mixed with Urias De Oliveira Filho's use of Afro Brazilian cultural manifestation's, dances and rituals made for a potent actor training. This was most significant, in my opinion, during the period of training and development of the second and third chapters of Hotel Medea held at the Gargarullo Reserve in Vera Cruz, Miguel Pereira located in the mountains and countryside that surround Rio de Janeiro. For me, the month long residency there was an extraordinary and unforgettable time, where we were able to immerse ourselves in a way of living and creating that was truly magical. I had less contact with the Drift projects than the other members of Cambar as it was not my entry point to the Hotel Medea project, however I have participated in several Drift project's and they became an important space for me to develop personal ideas and interests and transform them into smaller scale performances, which was refreshing after working on such a large scale project such as Hotel Medea. It was through the Drift project that I developed the short dance performance 'A small town in the United Kingdom that no one has ever heard of and nothing ever happens there', direct by Persis-Jade Maravala, which reflected my own upbringing in the town of Wallingford in Oxfordshire, and touched on themes such as, masculinity, weakness, violence and the demoralisation of the working classes. For me The Drift project is an excellent space to test ideas, share with other artists, be influenced by others work and in my case I was able to create a space for myself to look at myself as an artist in a really

honest way, to connect to what it is I want to say as an artist and change or transform elements within my process and practice so as to enable my creativity to flow.

Flávio - Eu participei do DRIFT em 2006 no Brasil (Miguel Pereira/RJ) quando estava iniciando meu Mestrado na Unicamp/Lume Teatro - defendi o mestrado em 2009, com orientação do ator, pesquisador e coordenador do LUME, Renato Ferracini, e co-orientação de Fernando Villar (UnB). A dissertação se chamou “[‘Corpoestranho,’ - corpo performático multirelacional: paradoxos do processo criativo](#)”, e nela discorro sobre alguns paradoxos relacionados a criação de uma série de performance chamada [‘Corpoestranho.’](#) Fui atraído para fazer o DRIFT porque aparentava ter um forte sentido de colaboração e criação coletiva; além de ter um aspecto desafiador atrelado aos treinamentos realizados. Eram exatamente estes os territórios que eu estava pesquisando enquanto procedimentos criativos. Durante o DRIFT fiquei sabendo do Projeto Hotel Medea e fiquei totalmente seduzido pela proposta da madrugada como espaço de criação. Havia também um aspecto subversivo muito forte atrelado e isso me encantou porque acredito que a arte precisa acionar estas linhas em nossos comportamentos; nos tirando dos lugares comuns e nos obrigando a superar desafios. O meu envolvimento com o Hotel Medea foi total entre 2006 e 2012; e aos poucos, comecei a assumir funções de liderança, administrativas e de produção com o Projeto, o que levou ao vínculo mais forte com o Zecora Ura. Ao ponto que a convite da direção da Companhia em Londres, assumi (junto com Raquel, James, Roberto e Leandro) o gerenciamento do grupo aqui no Brasil entre 2009 e 2012. Foram anos muito intensos, de muitos desafios e aprendizados. Tanto que de uma maneira muito natural Hotel Medea se transformou no meu território de pesquisa para o Doutorado em Artes da Cena que acabei de defender (fevereiro de 2014) também na Unicamp/Lume Teatro, com orientação também do Ferracini. A minha tese se chama “[Cartografia do invisível: paradoxos da expressão do Corpo-em-Arte](#)”, e nela articulei uma cartografia do processo de criação Hotel Medea, através de suas Residências Intensivas e a partir de uma abordagem filosófica sobre os campos paradoxais de espelhamento de forças. Além desta relação direta com minha pesquisa acadêmica, o contato com as pesquisas de Jorge Lopes Ramos e Persis-Jade Maravala nutriram também minhas criações e minha forma de me posicionar enquanto artista. Tanto no sentido da afirmação de alguns princípios quanto também na negação de outros que agora entendo claramente que não me interessam.

Raquel - Em 2007 recebi uma divulgação do Lume Teatro sobre uma oficina que o Jorge Lopes Ramos e a Persis-Jade Maravala iriam ministrar no Rio de Janeiro. E a forte atração pelo trabalho se deu pela composição de seus trabalhos que transitavam por Grotowski, Butoh e a Capoeira Angola. Muito curiosa, especialmente pelo envolvimento com a capoeira angola, uma prática que eu já vinha desenvolvendo por alguns anos, fui ao encontro deles, e foi durante as duas madrugadas de oficina que passamos juntos que fiz a escolha que defenderia minha intuição, o que me levaria então a fazer parte daquela estória chamada Hotel Medea. O meu envolvimento com Hotel Medea foi entre 2007 a 2012, colaborei por todas as etapas do projeto, desde a criação e realização do primeiro capítulo em 2008 até a última temporada completa de Hotel Medea em 2012, no Southbank Center/Londres e na Caixa Cultural/Brasília. Nesta última ocasião, fiz, inclusive, o papel de Medea no Mercado Zero Hora (1 capítulo da trilogia). Hotel Medea foi acima de tudo um grande exercício de convivência, encontros e despedidas, que

afetou e transformou radicalmente não só o modo de ser e estar dentro de um processo criativo, mas a mentalidade, os valores e a vida por inteiro. Um projeto ousado e subversivo, que apontou caminhos férteis de que a arte é sobretudo um lugar para incômodos, fracassos e esvaziamentos. Era como se criássemos uma micro cidade paralela ao mundo real, e ali naquele pequeno grande espaço inventado íamos construindo nossas próprias leis, criando um legado de convivência que materializava-se desde os altos ruídos do silêncio até as catárticas sessões de treinamento e preparação para a realização de Hotel Medea. O Zecora Ura foi o ponto de partida e um dos alicerces que sustentou a realização de Hotel Medea. Foi onde a gente pode discernir com propriedade como construiríamos nosso futuro modelo de convivência.

Roberto- Meu contato com o Zecora Ura se iniciou informalmente numa oficina realizada no Brasil, no espaço do Lume Teatro, no ano de 2007. Oficina esta destinada a pesquisa e construção do que seria o evento HOTEL MEDEA. O que me havia convocado a fazer esta oficina foi o aspecto de se propor a trabalhar os seus próprios limites durante a madrugada, como era estar neste outro lugar de alteração que ainda não havia experimentado. A partir deste contato, naturalmente foram selecionadas pessoas que se identificaram com a proposta inicial do projeto. Eu fui uma delas. Os selecionados foram convidados a participar de um novo encontro intensivo pela madrugada, uma semana na cidade de Miguel Pereira, interior do Estado do Rio de Janeiro. Foi uma intensa semana de trabalho reveladora para mim. Principalmente o dia em passamos uma madrugada na mata de Vera Cruz (uma espécie de sítio ou fazenda isolada) jogando sem interrupções, da meia noite às seis horas da manhã. Foi um dos encontros mais potentes que já tive como artista. A partir daí, um novo encontro em Janeiro de 2008 aconteceu, quando construímos juntos o primeiro capítulo de Hotel Medea - Mercado da zero Hora. Trinta dias intensivos, de 10 a 12 horas de trabalho por dia. Trabalho árduo de criação e treinamento, de certa forma um privilégio, pois dispor e dedicar um tempo enorme destes a uma criação é quase impossível nos dias de hoje. Financeiramente, coloco-me aqui como um investidor de Hotel Medea, pois neste período, quase todos os artistas bancaram sua presença e permanência nesta estrutura de trabalho (hospedagem, alimentação, transporte). Daí por diante houveram outros períodos de encontros para as novas etapas do projeto (criação da segunda e terceira parte com suas peculiares características: entradas e saídas de pessoas, diversidade e divergências culturais (era uma grande babel, um barril de pólvora pronto para explodir, mas também uma delícia de se experimentar, de estar num outro lugar de trabalho, ou até mesmo todas as dúvidas que surgiam neste momento). Neste segundo período em Vera Cruz, lembro-me das minhas idas e vindas de São Paulo, do corpo cansado da viagem de 12 horas todos os fins de semana, eu queria de fato estar nesse projeto e assim o fiz, não medi consequências. Eu não podia estar integralmente nos 03 meses intensivos de convivência em Vera Cruz, devido a Universidade em São Paulo, então me propus a esta logística de viagens semanais. Era uma loucura. Acho que neste momento, conquistei mais o meu espaço pela atitude do que pela feitura de algo. Já em outros, diversas funções assumi, até já cozinhei para umas 30 pessoas neste projeto, ou já fiz compras de supermercado, logo após este espetáculo de 06 horas na madrugada, que necessitava anteriormente de umas cinco horas de preparação. Lembro-me nitidamente da sensação do corpo querendo adormecer mesmo estando em pé, espasmos no meu corpo faziam quem me observasse achar que eu estava sendo possuído por um “encosto”. Parece cômico, mas o

corpo neste projeto sempre estive no estado do limite físico e mental. Às vezes, consciente e escolhido, às vezes, imposto por labirintos de desacordos, silêncios estratégicos, reações desproporcionais e situações desnecessárias, reveladas apenas quando já não se poderia dizer mais um não (EX: realizar refeições em apenas 15 minutos - Londres 2010, dormir todos juntos em colchões num mesmo galpão sem cortinas nas janelas - Londres 2010, não ter água disponível durante apresentações - Londres 2009 e muitas outras).

Há cada momento, embora a concepção original e a liderança do projeto estivesse nas mãos do Jorge Lopes Ramos e da Persis-Jade Maravala, eu me apropriei também do lugar de co-criador artístico, produtor, investidor e administrador do projeto Hotel Medea. Interferi nos detalhes, ajustei medidas. Um exemplo disto é o momento das tendas no Mercado da Zero Hora. Sim, houve um treinamento comum pra se fundar uma estrutura, mas o que acontece dentro de cada tenda, como eu lido com o público, as conexões, tudo foi criação exclusiva de cada artista, cada um determinando a composição de jogo com a plateia. Em 2010, eu, Raquel Aguilera, James Turpin, Flávio Rabelo, Leandro de Maman e Eris Maximiliano assumimos integralmente a produção de Hotel Medea no Brasil, que aconteceu em 04 cidades do estado do Rio de Janeiro, sendo simultaneamente em 03 cidades do interior. Quando relembro isto, parece que não acredito que conseguimos, foi muita dedicação e investimento em todos os sentidos. E, modéstia a parte, fizemos muito bem feito, com direito a elogios e ótimas críticas de pessoas que já produzem no Brasil há anos, como Paulo Mattos (antigo produtor do Grupo XIX de Teatro e atual Coordenador Cultural no SESC Copacabana). Foi um grande aprendizado não só artístico, mas como gestor e produtor cultural. Nunca havia produzido, ainda mais um projeto do tamanho de Hotel Medea que exigia uma logística muito peculiar de detalhes (duração, horário, quantidade de adereços e cenário, número de pessoas, transporte de plateia, um cuidado maior e específico com cada pessoa da plateia). Foi um caminho de descoberta autoral. O sucesso deste projeto reside nas mãos de cada pessoa que esteve ou passou por ele, mas principalmente de todos que estiveram desde o início. Sete anos de dedicação. Ele só aconteceu de fato por que fomos nós que resistimos juntos. Agora se você me perguntar o porquê, por que?

Q3: Since leaving Zecora Ura and forming Cambar Coletivo, can you talk a little about what you were aiming to do with this new venture – the ‘why’ and the ‘how’ – and also please describe some of the activities undertaken to-date.

Flávio - Podemos dizer que de alguma maneira, o Cambar Coletivo desenvolve algumas pesquisas artísticas que realizamos juntos ainda no Zecora Ura, como, por exemplo, a inserção mais ativa do público na estrutura das ações, a natureza multidisciplinar de nossas criações e o interesse por obras de relação um-a-um. Saímos porque depois dos anos de convivência intensa, entendemos que dentro do Zecora sempre haveria uma estrutura hierárquica; onde líderes seriam os responsáveis por determinar os rumos do grupo, por mais que o desejo dos integrantes estivesse em outra direção. Por exemplo, vivemos um embate muito grande dentro do Zecora para começar a desenvolver o “Labirinto Urbano” aqui no Brasil e chegou um ponto que não fazia mais sentido lutar pra fazer o projeto crescer dentro do grupo, se não era isso que a direção do grupo queria. Percebemos que o melhor era o afastamento para poder dar fluxo e força para nosso desejo. E assim se fez; como disse antes; criamos o Cambar Coletivo para isso. E também porque nós estávamos (e ainda estamos) mais interessados em manter um

espaço realmente horizontal de planejamento e desenvolvimento coletivo. Um território onde as diferenças sejam respeitadas e até mesmo potencializadas. Até o momento o “Labirinto Urbano” é o nosso projeto principal, nosso laboratório de pesquisa. Já realizamos 15 edições da oficina em diversos Estados do Brasil. Mas temos ainda nossas performances um-a-um duracionais e estamos iniciando nosso primeiro projeto coletivo de performance, o “3x1 Rapsódia em Vermelho”. Além disso, estamos desenvolvendo outros projetos educacionais nas cidades onde moramos. Aqui em Diamantina, onde resido agora, vou iniciar em maio um Projeto chamado “Capistrana Líquida - vias poéticas” que vai criar rotas de caminhadas pelo centro histórico da cidade. Cada rota vai ter uma dramaturgia criada em resposta ao próprio percurso e a arquitetura e personagens atrelados a ele. De uma forma bem clara, este projeto é fruto das pesquisas do “Labirinto Urbano”, e a meta agora é perceber como nossa metodologia pode ativar outros processos de criações.

Raquel - Um dos aspectos que mantemos desde a fase com o Zecora Ura é o aspecto peculiar de cada um de nós morar em uma cidade diferente, onde desenvolvemos desde 2008 uma prática de convívio consistente mesmo que a distância. Nossa sede é virtual e os encontros pontuais ao vivo estão sempre permeados pelo frescor da saudade e do desejo. O que nos renova e abre um espaço e tempo para que cada um, mesmo se entendendo como um coletivo, tenha sua individualidade preservada. O “Labirinto Urbano” iniciou em 2010, voltado para o espaço urbano como um território amplamente fértil para o desenvolvimento de obras artísticas, contextualizadas na base de jogos e dando continuidade a investigação sobre como criar uma zona de intimidade na relação entre o performer e a plateia. E, a partir da experiência de cada um, fomos desenvolvendo Labirinto Urbano, que hoje a gente entende como uma metodologia para criação e desenvolvimento de processos criativos. Nosso interesse pelo hibridismo é para dilatar nosso campo de criação; lançar um olhar para outras linguagens potencializa nossas criações.

JAMES - One of the first projects we set about to undertake was the collaboration on creation of our website, a year down the line now we are wanting to update and modify already as so much has been happening and changing even in such a short time and we want to allow that space to reflect us and our work more and more. In addition to the editions of “Labirinto Urbano”, Cambar has been the host and performed at the 13th edition of the “Festival de Apartamento”, an important Performance Festival in Brazil with a specific characteristic that it occurs in peoples houses and apartments. We have also performed and given workshops in other festivals held in Brazil, such as Brazil “Performances’s ONDE? Festival” in São Paulo and “Tomada Urbana”, an International street art Festival held in the state of Rio. Cambar has established a relationship with Sesc Niteroi which has enabled Raquel and I to continued our work in communities and favelas in Rio de Janeiro and Niteroi, administrating theatre and performance workshops for children and young adults and very shortly we hope to be working in the same way with a group of senior citizen’s. In many ways this is another reinforcement of our interests that are broader than just actor/performer training and professional artistic realms but allowing our work to permeate into the day to day and explore the possible relationship our work can have with people, organisations and spaces outside of the established artistic realm,

seeing how our work is received and also how we respond within the work to the dialogues created.

ROBERTO - Inicialmente, pós saída Zecora Ura, o desejo pessoal do Roberto era experimentar outros caminhos de procedimentos artísticos e talvez naquele momento fora de um coletivo. Mas perduravam o desejo e a vontade de continuar a trabalhar com meus companheiros (Flávio, Raquel e James que formavam comigo o Zecora Ura Brasil) e desenvolver nossa pesquisa iniciada com “Labirinto Urbano, estratégias para se perder”. Estávamos sintonizados numa mesma frequência, acredito. Por uma série de razões, quase comuns em sua totalidade, todos saíram ao mesmo tempo da antiga Companhia e do projeto Hotel Medea. Outros questionamentos e desejos estavam ocupando nossos espaços e na estrutura existente em que fazíamos parte anteriormente já não havia vazão e espaço para um desenvolvimento autêntico e legítimo de nossas ideias. Claro, existiam aspectos de trabalho bastante relevantes que me atraíram a permanecer durante todo aquele tempo no Zecora Ura (como eventos que focavam a plateia por um outro caminho de aproximação, ou mesmo as intervenções numa construção de espaço de intimidade e performances um a um) mas que depois não eram mais suficientes para uma permanência diante dos ruídos subterrâneos que ali giravam em torno. Desde que iniciamos “Labirinto Urbano”, o espaço urbano se apresentou com potência como espaço de jogo. O limite entre privado e público que o espaço urbano carrega em si é um dos focos de interesse, a fricção entre essas fronteiras e o que se revela em sua intersecção: comportamentos, micro resistências, ação, reflexão, omissão, silêncios. O que é o outro em deslocamento, o que são os outros em deslocamento, o que somos nós em deslocamento nesse espaço? Como compomos e fazemos parte dessa paisagem coreográfica que é a cidade? A minha presença nesse espaço gera deslocamentos, mesmo que invisíveis. Além disso, o contato com os procedimentos da Deriva e da Cartografia despertou-me uma maior curiosidade em investigar estas trajetórias e rastros de memória que produzimos no espaço-tempo.

Q4: ‘Performance’: Although I don’t want to get too embroiled in an academic discussion on ‘Performance’ versus ‘Theatre’, I am interested in how you define your work with Cambar Coletivo, what you see ‘Performance’ as meaning (particularly in contemporary Brazil, which has less of a history of the form).

Flávio - Acho que aqui podemos evocar nosso nome como uma possível resposta para esta questão, por vezes paradoxal: seguimos cambando entre as artes cênicas e visuais porque nossos desejos e inquietações artísticas precisam deste fluxo pra se expressar. Podemos chamar, as vezes, de Teatro Performativo, Performance, Composição Urbana, Paisagens Coreográficas, Intervenção etc São tantos ‘nomes’ possíveis e tantos cruzamentos entre tais nomes. Acredito que cada processo criativo vai indicando por onde e como ele vai se expressar e cabe aos artistas envolvidos responder a isso a partir de seus desejos e aptidões. Nós temos interesses que não se encaixam exclusivamente ‘aqui’ ou ‘ali’. Aqui no Brasil há um grande número de artistas e coletivos que também se vêm neste ambiente mais híbrido e com contaminações multi e trans disciplinares. Artistas que mesmo assumindo uma linguagem como seu território não negam o contágio com outras. Mas há também aqueles que insistem em criar barreiras entre as obras, numa atitude mais ‘purista’ de tentar enquadrar as produções em ‘caixas’ bem lacradas. Estes últimos têm dificuldade de encontrar uma ‘caixa’ que nos caiba...

Roberto- Teatro ou performance? Performance ou teatro?! Ou o que? Pra mim já se tornou de certa forma uma piada ou uma questão cômica essa busca por uma definição. É necessário de fato uma definição? Estabelecer território de forma limítrofe e segmentária? Por natureza, ingenuamente, há alguns bons anos atrás até tentaria “encaixotar” o pensamento nesta perspectiva quase “purista”, A no lugar de A e B no lugar de B , ou $A+B=AB$. Mas Desde que me deparei com Hotel Medea, este questionamento se tornou mais presente na minha trajetória. A pergunta em si, sempre perdura e encontra novos significados a depender da situação concreta, acredito. As zonas de borramento são mais interessantes, o que procuramos refutar comumente na vida, a dúvida, apresenta um campo mais instigante de criação, é ali que as tensões e torções se apresentam. Na instabilidade, nos colocamos em xeque, revelamos vícios de conduta, defesas, zonas de conforto, o próprio corpo se rebela e se revela na instabilidade de uma dúvida, principalmente aqueles que não suportam esta situação e necessitam de respostas claras, imediatas e objetivas. No caso de Hotel Medea, vejo ali uma aproximação com um evento teatral performático, teatro com elementos performativos, ou teatro que traz uma performatividade no seu procedimento (no caso na duração de 06 horas, o uso do espaço não convencional ou os instantes performáticos num evento teatral. Por mais que trabalhem com a aproximação de um tempo ritual, ou de um tempo de uma brincadeira folclórica (como a do cavalo marinho ou do bumba meu boi, momento específico do CAP.I de Hotel Medea), o tempo em si do evento é “cronometrado” de acordo com uma construção cênica , pulsa de acordo com uma escrita dramaturgica, no caso, uma adaptação do mito de Medéia. No Cambar, o tempo também faz parte de sua estrutura de trabalho, mas acho que se aproxima mais do campo da Performance. Não está a serviço de uma escritura dramaturgica, há questões, há provocações, há um “roteiro” a ser seguido e estabelecido pelas indicações de um programa performativo. Até poderíamos chamar de dramaturgia? Poderíamos. Mas não há ensaio, mas sim experiência que em si já se constitui como obra. Há um tempo da experiência que cada execução de um Programa modelo instaura. Isto não significa improvisado, mas acreditar que o tempo ali gasto se estabelece pelo estar das coisas, das sincronizações, do tempo realmente necessário para que as coisas aconteçam, há um desgaste real, não programado, a estrutura é programada, porém a execução não. No caso do nossa performance “3x1- substâncias”, temos o tempo de 04 horas para cavar um buraco de 3m x1m. Em sessões divididas em 30 minutos , cada performer cava um seguido do outro. O tempo estabelecido é o mesmo, mas o tempo da ação executada é determinado por cada performer e suas dificuldades naquele momento presente. O que amplifica no campo performático não é o cumprir com uma escritura dramaturgica, mas como eu lido naquele momento com a situação ali proposta pelo programa, que poderá acontecer integralmente ou não. Tudo dependerá de como lido com o agora. Isto traz um ‘apoderamento’ da realidade como uma concretude física, penso. Ao mesmo tempo que abre possibilidades de reflexão ao futuro. Estamos próximos disso, mas não só isso. Não tenho a pretensão e não quero me descolar também do fazer teatral. Gosto da transição, da dança de possibilidades.

Raquel - O meu interesse pela Performance consiste em partir do pressuposto de que somos afetados o tempo todo pela forma de como a vida cotidiana opera; as tecnologias, o consumo, a velocidade e a convivência humana numa tendência mais individualizada.

Tudo é estimulantemente perturbador, são questões que me influenciam e me capturam diariamente. E olhando para um fluxo histórico a relação da performance com aspectos políticos e sociais sempre estiveram de mãos dadas. Então a ponte que liga a performance e a própria realidade acaba por vezes desaparecendo. Nesse momento poderia então arriscar dizer que a forma peculiar de como o nosso coletivo se relaciona é indissociável de como vivemos hoje. E que a performance de alguma forma deixou de ser apenas uma linguagem e passou a ser também uma maneira de viver, ampliando nosso campo de percepção para o que está ao nosso redor seja parte integrada de como nos relacionamos da forma de como conduzimos o nosso processo de criação. Nossos conflitos de convivência não são mais sobre quem vai comprar o sabão e lavar o banheiro ou abrir e fechar a sede do grupo, nossos acordos são de quem vai fazer as postagens de determinados assuntos, quem vai abrir o google docs, quem vai atualizar o site, ou seja, um cotidiano afetado por outras questões, aonde o teatro, o roteiro, os ensaios, o texto, criaram uma outra dimensão que talvez não nos cabe mais. Performance então é sobre tudo, uma oportunidade para que os afetos da vida em todos os seus aspectos, possam cruzar e criar pontos de confronto e dilatamento, para que assim possam expandir nosso campo e continuar a caber tudo, ou quase tudo, de que necessitamos para criar - o conceito, o processo, o incômodo, o fracasso, o sucesso, o risco, a perda, o conflito, a leveza, a suspensão e talvez a própria distância.

Q5: Following on from the last question: could you say something about the ‘Performance programa’ as used in the Labirinto Urbano I took part in at LUME. I also seem to remember you mentioning an artist or academic who you were particularly influenced by in the use of this method – can you let me know more?

Resposta coletiva: A criação e execução de Programas Performativos é um dos procedimentos que estamos pesquisando e praticando em nossos processos. Nossa referência mais recente e direta veio através do encontro com a artista e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião que articula em suas práticas e textos a proposta dos Programas Performativos como procedimento para a “*desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance*”. Ela sugere no seu texto “Programa Performativo: O corpo-em-experiência” que “através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco.” Para nós do Cambar Coletivo, entrar em contato com as provocações da Eleonora Fabião ajudou a organizar nosso pensamento sobre o que já estávamos realizando. A prática de escrita e troca de Programas vem nos possibilitando uma provocação e sistematização de nossas criações, mesmo cada artista morando numa cidade diferente. Temos o costume de escrever Programas uns para os outros, como por exemplo, o Projeto “O Fracasso do Homem” foi um programa escrito pelo Flávio para o James. E ainda, Programas que todos vão executar, como vem sendo no novo projeto “3x1”. Um dos grandes desafios gerados por este procedimento é criar um espaço que ao mesmo tempo é treino/ensaio/apresentação; ou seja, é uma prática que abre o campo das experiências intensivas. Outro aspecto importante de destacar é que os Programas exigem muito

empenho para suas criações; como diz Fabião, “chamo as ações performativas programas pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação **metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada à cabo**, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio”.

Q6: It would be good to hear your views on ‘site’ and ‘site responsive performance’ and on ‘outdoor arts’ and ‘art in public spaces’ (although I am aware that these are terms with great currency in the UK and perhaps less so in Brazil?). Where do you feel your work fits into these existing forms? Have you any allegiances with pioneering artists in these fields? Or do you feel that your work is more strongly aligned to the ‘Performance’ or ‘Performance art’ traditions? Or perhaps both or neither!

Flávio - Os termos no Brasil são parecidos com estes citados e suponho que pretendem tratar de produções com características semelhantes, onde o espaço (público ou não) exerce uma força determinante na criação. Minha ligação pessoal com este tipo de abordagem surgiu muito mais como resposta as condições e característica da cidade onde nasci e comecei a trabalhar do que por influência de algum artista. Nasci em Maceió/Alagoas, no nordeste brasileiro, e não havia muitos espaços oficiais para criação em artes cênicas, então, muitos artistas de minha geração começaram a usar os espaços públicos e alternativos para se expressarem. Fiz parte do coletivo [Saudáveis Subversivos](#) entre 2000 e 2005 e nossas criações tinham este objetivo de subverter espaços cotidianos públicos para atividades de formação, debate e apresentações artísticas em diversas linguagens. Claro que o tempo, comecei a entrar em contato com outros grupos e artistas que começaram a me influenciar, como o Teatro da Vertigem, um grupo de São Paulo muito conhecido por suas montagens que exploram esta relação direta com o espaço para criação da dramaturgia cênica.

Raquel -Complementando o Flavio, acredito que manifestar arte nos espaços públicos, além dessas forças determinante de criação há também o encontro pelo prazer e o confronto, de trocar com o outro, ocupar o espaço público para se manifestar e exercer diferentes modelos de integração com o espaço e o tempo. Minha referência aqui vem dos folguedos populares, vivi parte da minha vida pesquisando e aprendendo a dançar, cantar e batucar, algumas manifestações populares brasileiras, mas precisamente do Rio de Janeiro e Maranhão. Ocupávamos as praças e as ruas, para brincar os folguedos, mantínhamos um calendário anual aonde nosso ofício era realizar festas na rua, além das rodas da capoeira angola. O manifesto dessas ocupações eram também para legitimar os espaços públicos como espaços lúdicos através dos rituais, do jogo e da brincadeira. Comportamentos que invocavam através da gestualidade do corpo e da sua memória afetiva o movimento de resistência do rico legado afro-brasileiro. A partir disso, alguns anos depois, o processo com Labirinto Urbano acolheu de uma outra forma o sentido de ocupação, resignificando a forma de como a manifestação foi aplicada, mas mantendo os mesmos princípios, como cita Zeca Ligiero no artigo *O conceito de “motrizes culturais”*

aplicado às praticas performativas de origens africanas na diáspora americana: “na performance, a cultura mais do que pelas marcas e formas, se efetiva pela combinação dos seus elementos no tempo e no espaço, pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa”.

Roberto- Acredito que o nosso trabalho no CAMBAR, que se iniciou com o “Labirinto Urbano, estratégias para se perder”, esteja circulando por todos estes conceitos de uma certa forma. É claro que não descobrimos a roda, e que indiretamente estamos influenciados por algum artista ou movimento, mesmo que em algum momento não fosse tão consciente. Cada membro deste Coletivo traz trajetórias peculiares, eu sempre estive mais próximo do campo das artes cênicas, embora dentro dela estivesse mais próximo de um teatro com elementos mais performativos. Antes de trabalhar com o Flávio Rabelo, já o acompanhava, à distância, suas criações performáticas ou do material gerado nos Saudáveis Subversivos, ou mesmo o trabalho do Teatro da Vertigem, cuja característica é se utilizar de espaços não convencionais, ou mesmo em suas últimas obras, em que se utiliza de uma composição com o espaço público, isto sempre me atraía. De certa forma, a intervenção nos espaços urbanos é uma característica que se apresentou com certa força em nosso coletivo. Acho que a nossa feitura no Cambar está associado com este jogo de composição e tensões do corpo homem e corpo cidade. E não tão particular como um *site specific*, mas com as questões que o espaços da cidade geram na construção do indivíduo ou vice versa.

Q7: You perhaps know about UK company Wrights & Sites and their pioneering work over the past few decades on ‘drifting’, ‘conscious walking’ and ‘mythogeography’ – which you may or may not have some connection with, but which I will make reference to in the feature. Can you say something about your use of the term ‘drifting’ and the ways in which you use ‘conscious walking’ (or whatever other term you prefer) in your work.

James - I know of Wright & Sites work through their fantastic book ‘A mis-guide to anywhere’, it was John Mcgrath the Artistic Director of the National Theatre of Wales who mentioned I should get hold of a copy when we conversed about Labirinto Urbano during a visit of his to Brazil in 2011 or 12. He saw the connection between what they have been doing and our processes within Labirinto Urbano. Apart from the book, which i think is great, I don’t know much more about their work. The use of drifting in our work is heavily influenced by the International situationists, in *The Ludic City*, Quentin Stevens manages to piece together in a concise way the concepts within the situationists use of drifting which echo on in our work and which for us have just as much relevance today he writes: ‘The *dérive* encouraged situations: the bringing together of aspects of the city which were previously separated in time or space. This convergence created temporary changes in social conditions (Lefebvre 1997a). The Situationists’ aim was to understand ‘the urban environment as the terrain of a game in which one participates’ (Sadler 1998:120, citing Author unkown 1996b: 84). Their *dérive* highlights that wandering is not purely a matter of chance, but can also be a practice of intentional experimentation, drawing upon the dynamism and the potential for play which was latent in the urban milieu.’ Drifting for us is a form of urban play, a part of our creative process which makes available routes to (re)discovery be it the (re)discovery of a geographical place/site within the city or the (re)discovery of a body part or memory belonging to you.. Drifting becomes a way of being in a heightened state of distraction that allows for a different consciousness an

altered perspective of things. Again from *The Ludic City*, Stevens mentions this aspect of allowing oneself to lose oneself, to let go of something and follow fate, or caprice or whatever and the effects that can have on you; 'Allowing oneself to be led by fate or caprice, one can lose oneself and one's way in the labyrinth of the city, and can encounter both familiar and unfamiliar objects without necessarily having an instrumental purpose for them. Such activity allows the rediscovery of the world as both old and new through chance exposure to what Benjamin terms 'dialectical images', images perceived in fragments, detached from conventional meanings, which could arouse unfamiliar and contradictory juxtapositions of concrete reality, meanings and memories in the viewer (Buck-Moss 1991).' We try to expose or tap into these aspects both in our use of Drifting through our workshops but also using the same process for the creation of our own work. The exercises and the combination of games, playing, drifts and cartography coupled with Performance Programs are not just a combination for a workshop we administer but we use these procedures in our own creative processes and also within the works themselves, offering the audience experiences based on these procedures.

Roberto- Não os conheço, talvez deveria conhecê-los, mas não os conheço. Agora é a oportunidade, Roberto! (risos) Bom, quanto ao termo "Deriva", meu primeiro contato veio através de uma oficina que participei com o Teatro da Vertigem em 2010. A partir deste momento, interessei-me pelo assunto e pelo procedimento em si, e compartilhei essa experiência com meus companheiros do CAMBAR. Com as devidas atualizações ao dias de hoje, mas ainda muito conectado com o que os situacionistas na década de 50 buscavam, o procedimento da deriva nos convida a observar a cidade de uma outra forma, paradoxalmente criando um novo "ordenamento" pra se sentir livre de outro ordenamento, contudo, pela deriva, nós mesmo criamos o ordenamento e não precisamos seguir o imposto por interesses econômicos e lógicas administrativas de controle. Ou seja, através da deriva nos propomos uma forma mais legítima de deslocamentos. Há balizas, pro vezes, mínimas, como pontos de apoio para gerar esse movimento, mas se traduz mais em pretextos do que em objetivos. Qual a sua verdadeira ordenação? Ela se compõe através dos seus desejos, no agora ou na captura do seu olhar para determinado ponto da cidade, talvez antes oculto, submerso por uma construção logística imposta. A espetacularização da cidade já não é um problema recente, aliás, foi numa resistência a isto que os situacionistas se propuseram ao método da Deriva. A cidade já não é mais construída para instaurar espaços reais de convivência. Há uma opressão na arquitetura das cidades, parece que ela perdeu uma função social, tornando-se apenas decorativa. A deriva em nosso trabalho vem como um levante microscópico para revelar o macro, quase uma sensibilização do olhar do indivíduo para si e para cidade. Vasculhar lugares da cidade ainda não percorridos. Revisitar lugares já percorridos, mas com olhar presente, com a coluna presente, com os cheiros deste lugar presente, e não apenas um caminho indicado para se chegar e sair. O que esse contato neste estado de contemplação ativa revela? O que pode despertar? Quais memórias chegam a esse corpo em deslocamento? Quando nos inserimos no contexto de certa região ou área, os gestos, o corpo, o comportamento se tornam lugar do lugar ali proposto? Quais são as suas zonas de pertencimento nesta cidade?

Flávio - James e Roberto disseram tudo...

Raquel - é.

Q8: What or who are your inspirations?

Flávio - Minha maior inspiração é próprio cotidiano em toda sua micro diversidade, gosto de focar minha atenção em seus detalhes mais insignificantes, gosto de olhar os cantos, as bordas, o que apenas se insinua, o que ninguém quer ver, o que não é dito e nem tem contorno claro. Gosto de observar as pessoas e seus comportamentos, muitas vezes contraditórios. E isso, claro, me inclui também. Geralmente meus processos criativos surgem e são guiados também por dúvidas e inquietações; foi assim quando me perguntei: Qual a coisa mais estranha que você já fez na vida? Qual a cor de sua solidão? O que faz do homem um Homem? Cada mundo tem sua mosca? Estas perguntas surgem a partir do que afeta meu olhar. Nos últimos anos, por conta da imersão na pesquisa acadêmica, ando bem inspirado também pela filosofia de Espinosa e Deleuze.

James- I too look to daily life. Life and movement as motors for inspiration, yet it is important to me to always look to the opposites the counter point, so in this case death and stillness also inspire.

Roberto- As minhas inspirações estão associadas ao que de fato me convoca a construir um discurso, quais são as minhas questões neste momento? Quem sou eu em presença hoje no mundo? Tem que ser legítimo, sabe? Tem que me deslocar. Quando isso não acontece, preciso ao menos me nutrir desse embate do porquê não aconteceu e trabalhar com isso. As vezes, isso acontece no meio de um trabalho, principalmente se ele for liderado por várias cabeças. E aí? O que fazer? Pausar, romper, lutar? Ler um ótimo texto ou autor em determinado momento, ou revisitar textos são ótimas fontes de inspiração. Gosto da sensação de se achar um pouco em algo. Gosto de Artaud, gosto de Büchner. Observar bichos e crianças me traz um estado criativo bem interessante, gosto da real sinceridade deles, da simplicidade das suas presenças, estão ali de fato, os olhos deles, mesmo com medo, encaram, observam sem pudor. Tento evocar esse despudoramento na criação, embora acho que é quase impossível tê-lo depois que nos tornamos adultos. As mulheres de minha vida: minha mãe Rozeane, minha tia Leila e minha avó Arací. O feminino me inspira mais. Ah! Cozinhar é algo que me inspira bastante, principalmente se for para amigos.

Raquel - Me sinto completamente cúmplice de meus companheiros, minhas inspirações partem de um sensorial cotidiano do que meus olhos vêem, das vibrações que ecoam pela pele, dos cheiros, de um grande exercício da escuta, interna e externa. Inspiração é quando me perco dentro e fora dos meus sentidos, é quando o campo perceptivo captura as nuances sem que os fatos sejam forjados para acontecer.

Q9: Which artists, living or dead, do you admire most?

Roberto - Nossa, pergunta difícil! (risos) Com certeza seria bem mais do que aparecerá aqui como resposta, mas vamos lá: Samuel Beckett (gosto muito, muito mesmo como ele formaliza o fluxo do pensamento, transforma o tema em forma, gosto dos silêncios e das pausas que ele estabelece. São concretamente reais.) Hieronymus Bosch, Pina Bausch, Raduan Nassar (se você ler somente uma página de "Lavoura arcaica" entenderá, o cara

é um artesão, a palavra de fato tem textura cor e cheiro. Cada página daria um filme), Chaplin, Guimarães Rosa, Robert and Shana ParkeHarrison, Alda Maria Abreu/Taanteatro (nunca saí tão atordoado ao assistir a um espetáculo, energeticamente atordoado).

Flávio - Entre os 'grandes' vou citar apenas três para destacar minha atração pela radicalidade e total intersecção entre Arte e Vida; o Jerzi Grotowski, o Jophep Beuys e o Guillermo Gomes-Peña. Mas quero destacar também dois artistas brasileiros mais próximos e que exerceram uma força no que venho produzindo nos últimos anos: o Jorge Shutze, bailarino, ator, performer e educador que conheci em Maceió e com quem pude começar a me entender como artista, graças a longas conversas e trabalhos realizados juntos. E também o Renato Ferracini, ator e pesquisador do LUME Teatro, e que foi meu orientador do Mestrado e Doutorado. Ambos tem um atitude de dedicação a pesquisa tão aguda que é impossível não se contagiar. E pesquisa enquanto criação, pesquisa que surge de uma prática artística de muitos e muitos anos de trabalho.

Raquel - Tenho admiração pelos artistas que conseguem fazer do pouco, muito. Como o Cartola, que mesmo com pouco estudo foi considerado um dos maiores poetas da música brasileira, como Mestre Pastinha, que foi por apanhar muito na infância se tornou o mais importante Mestre da história da Capoeira Angola, Mestre Cobra Mansa, Mestre Felipe, Antonin Artaud, Van Gogh, Charles Chaplin e tantos outros artistas que usaram do seu próprio fracasso como impulsionadores para seus processos criativos. E sem dúvidas, todos os parceiros com quem compartilho os trabalhos do Cambar Coletivo.

James - My colleagues at Cambar Coletivo and other artists that I collaborate with, I think it is important to have that respect and admiration for those close to you and your work, just as much as it is to have an admiration for artists that are perhaps more distant. That said I admire artists from a very wide spectrum arts, from Paul Weller, Peter Blake and Chris Ofili to artists from popular culture in Brazil such as Mestre Pastinha, an important master of Capoeira Angola who was a poet, musician, artist, writer and helped to maintain important traditions within the art of Capoeira as well as being a visionary as to how the art could go forward. As already mentioned Eleonora Fabião (who I intend to be my orientor for my masters degree research project), Antonin Artaud, Jacques Lecoq and Paola Bernstein Jacques continue to influence me and my work and I have great admiration for their work. There are a host of collectives and individual performers in the UK, Europe and also here in Brazil right now who I admire. In the UK, new work by artists such as Will Dickie, Jonathan Grieve and Nwando Ebizie and their projects as Mas Productions, also Sleepwalk Colective, Action Hero, Joshua Sofaer and his work on audience participation and the late Adrian Howell's ground-breaking work with one on one performances. Venues and festivals in the UK are particularly interesting and do admirable work, as often it is such spaces that make it possible for the artists to do their thing. Venues such as Battersea Arts Centre and Camden Peoples Theatre and organisations and festivals such as The Live Art Development Agency, Forest Fringe and the Abandon Normal Devices Festival are really great resources for art to blossom and should be looked after and cherished. There is a growing number of performers in Brazil that are making really important work too. Work that really highlights and questions important social and political issues that Brazil is battling with at present. Along with poetic and thought provoking work

on universal issues. Desvio coletivo, Coletivo Pi, TaanTeatro, Nucleo Vagapara, artists such as Sara Panamby and Filipe Espindola, Thaíse Nardin. Ludmila Castaneira, Amor Experimental Versão Beta and Outro Luiz are but a few of the artists and collectives creating and working throughout Brazil that I see as having in differing ways artistic connections with the work of Cambar Coletivo. They help to make up part of the contemporary theatre and performance scene in Brazil. I see Cambar as being part of the same contemporary movement, and I find these artist's work to be both inspiring and admirable.

Q10: How do you balance your Cambar Coletivo work with other commitments? And what other companies/projects are each of you currently working on?

James - One way of trying to balance other commitments is seeing how they can connect to and support the work we are doing within Cambar, I suppose that is something of an interest of mine, planning where and how I spend my time and making the best use of that time, it interests us all as a society. But this can be a trap. It goes back to that thought that we as a society are often in a state of overwhelming, manipulated to think that we are losing and we need to be in the race, and be in it to win. Although that game is rigged so you will always lose. We lose, as we are made to think we are never doing enough and should be doing more. Apart from just not competing in that game therefore not suffering that state of pressure and a constant feeling being 'overwhelmed' or 'too busy', which is perhaps the best strategy, there are a series of practical solutions too. Enjoy losing, find the way that losing can be useful or for filling in some way for you. What can it teach you? What can we learn? If that kind of subverting the order is not your style then you can try to connect. For example I am in the process of writing my pre project for a masters degree in Cenic Artes. Instead of making that an extra task, something that will burden or be in conflict with my commitments with Cambar, I intend to use the procedures and practices used by Cambar as the basis of my research, thus connecting the practical and the theory and not making the two important commitments compete for my time, but one ends up serving and supporting the other. I try to do this where ever I can. For example a big artistic inspiration and wealth of understanding comes from my day to day, observing my daughter playing games and so on, and that often gets translated in my work be it through the use of games as one of our procedures or creating a malleable body state through lucidity in how you view and perceive things. This interest of observing the day to day life and transforming or playing with the poetic possibilities and the preoccupation with play 'le jeu' and games comes from experiences at the Lecoq school where even though I have by no means followed a direct line of the work experienced there, which can be clearly traced in other artists and groups who actively create embracing the schools teachings and continue in the same styles as encountered there. For me the work and time at that school has been essential and continues to echo in me and my Theatre and Performance work and creative processes but in a more personalised individual way, perhaps less evident at first glance.

Flávio - Concordo totalmente com esta postura que James menciona. Acho importante criar conexões entre os trabalhos, e ainda, entre os trabalhos, pesquisas e criações com a própria vida em seu fluxo cotidiano. É uma questão de postura e de jeito de olhar a vida, antes de tudo. Um jeito de olhar que aproxima arte e vida e tenta perceber o fluxo entre as coisas, seus agenciamentos, dinâmicas e vibrações. É neste caminho que me vejo e tento

articular todas as minhas atividades. Hoje, além do Cambar, mantenho vínculo como pesquisador colaborador do LUME Teatro/Unicamp e desenvolvo projetos paralelos em parceria com outros artistas em algumas cidades do Brasil (Maceió/Al; Salvador/Ba; Campinas/Sp; São Paulo/Sp; Rio de Janeiro/Rj).

Roberto- Repetindo também aqui alguns aspectos já colocado por James. De fato, a “mágica” está em criar associações, as tais zonas de borramento, o cotidiano retro alimentando os projetos e vice-versa. Traz-nos uma maior leveza e prazer quando isso realmente acontece. Assim, tanto nos projetos coletivos quanto nos projetos liderados mais solitariamente, tudo se opera dentro dessa lógica de afetações internas do Coletivo. Trabalho aqui em São Paulo em outros projetos artísticos, geralmente com amigos ou contatos gerados na época da Universidade. Atualmente estou em cartaz com um espetáculo de teatro chamado “Edgar, o homem que não dá conta” livremente inspirado nos romances de Samuel Beckett, com a direção de Thiago Balieiro, pela Eco Teatral. Já trabalhei também com o Teatro da Vertigem sob a direção de Antônio Araújo, no espetáculo BOM RETIRO: 958 metros, projeto que fazia um total conexão com aspectos que estávamos estudando no CAMBAR, no caso as derivas, o espaço urbano. Aliás, foi a partir de um workshop que fiz no Vertigem em 2010, que despertei interesse e tive um maior contato com o tema da Deriva. Nessa época, este contato com o aspecto da Deriva gerou uma interferência importante e mais consciente na configuração do nosso projeto Labirinto urbano, claro que adaptando a nossa realidade, ao nosso modo de operação. Outro projeto (sem título definido) que está ainda em andamento inicial é associado a Ordinária Companhia, uma jovem Companhia de teatro, da cidade de São Paulo, que terá seu terceiro projeto sob a direção de José Fernando Azevedo, diretor do “Teatro dos Narradores”, também de São Paulo.

Q11: What next for Cambar Coletivo? Plans, hopes, dreams...

James - I am hoping that we will create an opportunity for Cambar to realise several editions of Labirinto Urbano in the UK, I would especially like to hold editions in towns and cities that I have personal connections with, such as Wallingford in Oxfordshire where i grew up, Reading where i was born and London where I lived most of my adult life. I suppose each encounter for us is a big deal, due to our geographical structure, so more opportunities to encounter with each other and with others. I am also keen that we begin to think about the possibilities of a book, a performative experience perhaps, a strategy to loose oneself, a way of sharing the methods and procedures we have been developing and using to create experiences. Perhaps my masters degree will be a way to form more solid ideas as to how to go about this adventure.

Flávio - pessoalmente, o plano é continuar fazendo exatamente o que estou fazendo agora, cada vez melhor, ou seja, com cada vez mais dedicação e empenho. E, em dizer que quero fazer exatamente o mesmo, afirmo uma crença nesta ‘repetição’ enquanto recriação - fazer o mesmo em meio a toda diferença possível; ou, deixar-se invadir pela diferença de recriar o mesmo. Acredito que os processos criativos dos que trabalham em cena passam sempre por este paradoxo de repetição e diferença, por uma recriação constante. E é necessário investir nisto que nos caracteriza: viver um presente potencializado que é criação compartilhada sempre. E quando falo em empenho, quero evocar o Desejo - enquanto produtividade, capacidade de ação e afetação e ao mesmo

tempo capacidade de abertura e paixão. Enquanto Cambar, a esperança é que ecos dos nossos trabalhos sejam cada vez mais fortes, estabelecendo mais parcerias e encontros intensos. Estamos investindo nisso, na criação de bons e duradouros parceiros.

Raquel - O sonho é para que a vida seja longa, para que eu tenha o privilégio de continuar a aprimorar a prática de para cada dia de minha vida o exercício de me manter no presente e desfrutar cada momento por inteiro. Os planos são para continuar a fazer, compartilhar, criar, insistir, movimentar, buscar, conhecer e para estar envolvida num eterno ciclo de crescimento.

Roberto- O que vem por aí? Nossa, esta pergunta para o Cambar Coletivo é um perigo! (risos). Acho que somos mais do vento e do fogo, tem terra, tem água, mas somos mais do vento e do fogo. A forma como operamos é quase uma deriva. Temos projetos, planos, pontos a serem alcançados, mas inevitavelmente somos raptados por alguma faísca que surge em nossos encontros, nas reflexões em encontros, na provocação dos companheiros, e aí já viu, criamos novo projeto. Como já foi dito em alguma outra resposta, nossa organização é feita na distância física, cada um mora em uma cidade, temos reuniões semanais via internet. Quando nos encontramos fisicamente de fato é para realizar um de nossos projetos. A concretude do encontro físico traz outros afetos do AGORA: a respiração, os olhos nos olhos, os silêncios, as manias, os humores. Pelo espaço de tempo e distância, tudo chega como maior intensidade, parece-me. Então, ao mesmo tempo que estamos realizando um projeto, estamos em estado de criação. Surgem impulsos, provocações, experimentações que já subsidiam um novo projeto, é o caso da série “3x1”, que está sendo realizado a cada encontro nosso, através de Programas Performativos, sempre um diferente do outro. Já realizamos 03 deles e também pretendemos interferir mais nas estruturas já existentes como a de Labirinto urbano. Na verdade, sempre estamos de certa forma em movimento. Temos 05 projetos de oficinas, 08 projetos de execução solo, “Labirinto Urbano” como busca para uma versão em montagem cênica e milhares de impulsos! (risos) Como sonho, é cultivar esse fogo sempre aceso, esse espaço de cumplicidade para criação e pra compartilhar o cotidiano, sem hesitação para lidar com as falhas... espaço de confiança que só se consegue com o tempo e com a cumplicidade, por se dispor a estar com estas pessoas, porque eu desejo isso, porque o ambiente que criamos me convida a isto.

Finally, if I could have a very short biog on each of you that would be great - or just send a link to them online if they are up somewhere (I can cope with written Portuguese!)

Roberto- No nosso site, você encontrará no subtítulo artistas uma curta biografia sobre cada um e também links sobre seus respectivos trabalhos.

*LINK:<http://www.cambarcoletivo.com/site/os-artistasEn/>